

Max REGER

Werkausgabe

Wissenschaftlich-kritische
Hybrid-Edition
von Werken und Quellen

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

Abteilung I
Orgelwerke

Band 5
Orgelstücke I

Max
REGER

Orgelstücke I

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

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

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

Dieser Band wurde gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Internationalen Max-Reger-Gesellschaft e. V.

IMRG
INTERNATIONALE MAX REGER GESELLSCHAFT

Das Projekt Edirom am Musikwissenschaftlichen Seminar
Detmold/Paderborn, das die Erstellung der zu diesem Band
gehörenden DVD ermöglichte, wurde gefördert durch die
Deutsche Forschungsgemeinschaft, Bonn.

Gesetzt in der Syntax Antiqua
Textsatz: Max-Reger-Institut, Karlsruhe
Notensatz: Carus-Verlag, Stuttgart
Druckerei: Roth Offset Owen OHG
Buchbinderei: Lachenmaier GmbH, Reutlingen

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart
and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – CV 52.805
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten
Any unauthorized reproduction is prohibited by law
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2014 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com
ISMN M-007-14293-3
ISBN 978-3-89948-206-5

Inhalt /Contents

Die Reger-Werkausgabe	VII
Zur Edition der Orgelwerke	VIII
Chronologie der Orgelwerke	X
Einleitung	XI
The Reger Edition	XIX
About the edition of the organ works	XX
Chronology of the organ works	XXII
Introduction	XXIII
Drei Stücke op. 7	2
Sechs Trios op. 47	38
Präludium c-moll WoO VIII/6	60
Fuge c-moll WoO IV/8	62
Zwölf Stücke op. 59	66
Monologe op. 63	118
Kritischer Bericht	205

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

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

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

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

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

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

Auf die Ausarbeitung des schwarzen Notentexts folgte die Eintragung von Vortragsanweisungen mit roter Tinte. Nicht selten begann Reger damit, bevor das Werk bis zum letzten Takt ausgeschrieben war; mehrere Stadien der Niederschrift sowie auch der Korrekturdurchgänge konnten sich also überlagern. Anweisungen für den Stecher, die die Einrichtung für den Druck betrafen, wurden mit schwarzer oder roter Tinte eingetragen, ohne dass sich hierfür

der konkrete Zeitpunkt im Arbeitsablauf feststellen ließe. Datierungen in Schlussvermerken benennen häufig nicht den Abschluss der gesamten Niederschrift, sondern lediglich den eines Stadiums. Üblicherweise blieb es bei einer einzigen Reinschrift; nur in wenigen Fällen fertigte Reger davon eine Abschrift an.

Erst nach Abschluss der kompositorischen Arbeitsschritte gestaltete Reger üblicherweise ein Titelblatt, indem er zu diesem Zweck ein Umschlagblatt hinzufügte oder das letzte Blatt einer Lage nach vorn umschlug. Oft entfernte Reger zudem leere Blätter am Ende der Papierlagen und klebte die verbliebenen Stege an das hintere Blatt.

Für die meisten Werke lässt sich, etwa durch Briefe, nachweisen, dass Reger vor der Drucklegung selbst Korrektur las. Aus den wenigen erhaltenen Korrekturabzügen geht hervor, dass er dies ausgesprochen gründlich tat, jedenfalls in Hinblick auf den Notentext und die Vortragsanweisungen. Änderungen waren auch in dieser Phase möglich und keineswegs unüblich. Während sie in frühen Werken allenfalls Kleinigkeiten betreffen, sind später zunehmend stärkere Eingriffe Regers bis hin zu mehrseitigen Kürzungen festzustellen.¹ Regers Überarbeitungen zielten in aller Regel auf größere Differenzierung, sei es hinsichtlich einer feiner abgestimmten Faktur der Stimmen, einer plastischeren Phrasierung und Artikulation oder auch nur eines übersichtlicheren Notenbilds. Den Endpunkt dieses Ausarbeitungsprozesses bildete die gedruckte Erstausgabe.²

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, Fassungen für andere Besetzungen oder Äußerungen zu Fehlern (z. B. Errata-Zettel) sein.

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

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

¹ Im Bereich der Orgelwerke ist Opus 135b zu nennen (siehe RWA Bd. I/3, *Einleitung, Zur Entstehung und Herausgabe der Werke*).

² Einen singulären Fall stellt der *Symphonische Prolog zu einer Tragödie* op. 108 dar, für den Reger nachträglich einen Kürzungsvorschlag in die Partitur eintragen ließ.

³ Die Erstschriften der letzten beiden Choralphantasien Opera 52 Nr. 2 und 3 sind zwar noch als Reinschriften angelegt, wurden jedoch von Reger nicht vollständig ausgeführt (siehe RWA Bd. I/1, *Einleitung, Entstehung und Drucklegung*).

Quellenbewertung

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

Reger verstand die jeweils jüngste Werkgestalt im oben beschriebenen Arbeitsprozess als organische Weiterentwicklung und Verfeinerung der vorhergehenden.⁴ Daher dient der am Ende dieses Prozesses stehende, mit dem stärksten Gewicht autorisierte Erstdruck als Leitquelle für den Notentext der RWA. Dies gilt auch bei Werken, die nacheinander in unterschiedlichen Publikationsformen erschienen sind, etwa zunächst in einer Zeitschrift und später in einem von Reger verantworteten Sammelband.⁵ Bei Unterschieden zu handschriftlichen Quellen (oder auch zu früheren Drucken) werden die verschiedenen Varianten auf Plausibilität und Stichhaltigkeit geprüft. Handelt es sich bei den Eigenheiten des letztgültigen Erstdrucks nicht um bewusste Änderungen Regers, sondern um unentdeckt gebliebene Fehler oder Fehlinterpretationen seitens des Notenstechers, wird eine Lesart aus den Manuskripten oder einem früheren Druck übernommen. In Zweifelsfällen werden die Varianten in einer Fußnote beschrieben.

Abweichungen der RWA von der Leitquelle

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

- Berichtigung fehlerhafter Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung 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.

Gelegentlich verwendet Reger im Notentext, etwa für ergänzende oder alternative Hinweise (vor allem Warnakzidenzien), runde oder eckige Klammern; sie werden zu runden Klammern vereinheitlicht. Manual-, Registrier- und Koppelanweisungen sind in ihrer

Darstellung standardisiert: Wenn sie nur der Erinnerung dienen (»*sempre* III. Man 8', 4' «), werden sie in runde Klammern gesetzt; der Hinweis »*sempre*« wird dadurch in vielen Fällen entbehrlich. Wo rechte und linke Hand auf dem gleichen Manual spielen, steht immer 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.

Warnakzidenzien, von denen Reger selbst reichlich Gebrauch macht, werden von den Herausgebern zur Verdeutlichung eingefügt, etwa wenn im vorangehenden Takt, in einem benachbarten System oder einer anderen Stimme der betreffende Ton (gegebenfalls auch in anderer Oktavlage) alteriert ist. Bei Alterierungen von Haltetönen über einen Zeilenwechsel hinweg werden diese in der neuen Zeile angezeigt; eine nachfolgende Alterierung erfordert ein entsprechendes Versetzungszeichen.⁶ Alterierungen gelten auch bei mehrstimmiger Schreibweise in einem System für jedes Vorkommen eben dieser Note innerhalb des Takts unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Stimme.⁷

Auf eine weitergehende Standardisierung der Notation wird verzichtet; dies betrifft auch Passagen, in der Regel schnelle Läufe, die sich nicht regulär in die metrische Struktur einordnen lassen (etwa aufgrund eines fehlenden X-tolen-Werts). In Regers Notationsweise wird nur dann eingegriffen, wenn nach Auffassung der Herausgeber die Substanz und das Verständnis des Werks davon nicht betroffen sind und mit der Änderung eine Leseerleichterung für den Benutzer einhergeht (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 als PDF-Datei zur Verfügung gestellt.

⁴ So betont Reger bei der Übersendung der Korrekturabzüge von Opus 95 an seine Verleger: »Doch bitte ich, daß die Fehler mit größter Sorgfalt verbessert werden!! Für den endgültigen Druck der Partitur 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 die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe, Bd. 14], S. 161)

⁵ Bei den Orgelwerken betrifft dies die Opera 67 und 79b (siehe im vorliegenden Band *Einleitung, Zur Entstehung und Herausgabe der Werke, Choralvorspiele für Zeitschriften 1899–1901*).

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

⁷ Auch hier ist Regers Schreibweise nicht einheitlich.

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

1894/95

Suite e-moll op. 16

ca.1896

Phantasie cis-moll WoO IV/4 (verschollen)

1897

Trauermarsch WoO III/5 (verschollen)

1898

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

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

Phantasie und Fuge c-moll op. 29

1899

I. Sonate fis-moll op. 33

Suite cis-moll WoO IV/5 (Fragment, verschollen)

Zwei Choralphantasien Opus 40

Introduction und Passacaglia d-moll WoO IV/6

Choralvorspiel (Opus 67 Nr. 48)

1900

Sechs Trios op. 47

Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46

Präludium c-moll WoO VIII/6

Drei Choralphantasien Opus 52

1901

Variationen und Fuge über »Heil, unserm König Heil« WoO IV/7

Fuge c-moll WoO IV/8

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

8 Choralvorspiele (Opera 67 Nr. 15 u. 79b Nr. 2, 3, 5, 8, 10–12)

Symphonische Phantasie und Fuge op. 57

Zwölf Stücke op. 59

Choralvorspiel »Es kommt ein Schiff geladen« WoO IV/14

7 Choralvorspiele (Opera 67 Nr. 51, 52 u. 79b Nr. 1, 4, 7, 9, 13)

II. Sonate d-moll op. 60

1901/02

Zweiundfünfzig leicht ausführbare Vorspiele zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen op. 67

1902

Monologe op. 63

Zwölf Stücke op. 65

Fughette, Gigue, Intermezzo (Opus 80 Nr. 2, 4, 6)

Präludium und Fuge d-moll WoO IV/10

1902/03

Zehn Stücke op. 69

1903

Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen op. 56

Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-moll op. 73

1904

Romanze a-moll WoO IV/11

Kompositionen op. 79b

Zwölf Stücke op. 80 (Nr. 1, 3, 5, 7–12)

Vier Präludien und Fugen op. 85

Postludium d-moll WoO IV/12

1905

Choralvorspiel »O Haupt voll Blut und Wunden« WoO IV/13

1905/06

Suite g-moll op. 92

1906

Präludium und Fuge gis-moll WoO IV/15

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

Dreißig kleine Choralvorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen op. 135a

1915

Altniederländisches Dankgebet WoO IV/17

1915/16

Orgelstücke op. 145

Phantasie und Fuge d-moll op. 135b

Einleitung

Der fünfte Band der Abteilung Orgelwerke umfasst in chronologischer Folge die im Herbst 1892 in Weiden und Wiesbaden sowie zwischen Januar 1900 und April 1902 in Weiden bzw. München entstandenen Orgelstücke Max Regers.

Sammlungen von Charakterstücken

Bei den in den Bänden I/5–7 präsentierten Opera handelt es sich, abgesehen von den Werken ohne Opuszahl, um Sammlungen von Charakterstücken, die zwar nicht zyklisch, aber dennoch planvoll angeordnet sind. Sie vereinen vorwiegend mittelschwere Kompositionen Regers, die sowohl in dem Bedürfnis nach Ausgleich zu seinen groß dimensionierten Werken als auch mit Blick auf den Musikalienmarkt entstanden.

Sammlungen von Charakterstücken, wie sie Reger vor allem in seinem Klavierwerk in großer Zahl vorlegte, ziehen sich auch durch sein gesamtes Orgelschaffen (vgl. *Chronologie der Orgelwerke*). Die Zusammenstellung der frühen, in Regers Wiesbadener Zeit komponierten *Drei Stücke* op. 7 (1892) ergab sich dabei noch eher zufällig: Das erste Stück, *Präludium und Fuge*, war auf Veranlassung des Londoner Verlegers Augener für die Reihe *Cecilia* entstanden, dort jedoch zunächst zurückgestellt worden; Reger komponierte aus eigenem Antrieb zwei weitere Sätze (*Fantasie* bzw. *Fuge*) und vereinigte alle drei unter der Opuszahl 7. Nach seinem Umzug nach Weiden rückte die Orgel ins Zentrum von Regers kompositorischer Aktivität. Dabei schuf er zunächst in den Jahren 1898/99 gewichtige Orgelwerke und machte sich mit diesen einen Namen bei den Konzertorganisten (vgl. RWA Bde. I/1 bis I/3). Insbesondere in den Jahren 1900 bis 1904 komponierte Reger zunehmend Werke, mit denen er auch ambitionierte Laienmusiker und Schüler zu erreichen hoffte.¹ Die *Sechs Trios* op. 47, als Gegenstück zu *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 gedacht, waren von Beginn an als Sammlung geplant. Gleiches gilt für die rasch folgenden Opera 59, 63, 65, 69, 56, 80 und 85. Auf Wunsch des Verlags C. F. Peters behielt Reger dabei die mit Opus 59 etablierte Anordnung von zwölf Stücken in zwei Heften auch bei den Opera 65 und 80 bei (für Opus 65 hatte Reger zunächst 15 Stücke komponiert, die drei überzähligen Stücke bildeten dann den Grundstock für Opus 80). Als Reger im Frühjahr 1913 mit Opus 127 nach längerer Pause wieder ein groß angelegtes Orgelwerk zu Papier brachte, kündigte er dem Verlag Bote & Bock an, darüber hinaus »kleine leichte«² Orgelstücke (Opus 129) zu schreiben. Wie bei den Opera 46 und 47 bzw. mit Einschränkungen auch 60 und 63 konzipierte Reger also zu gleicher Zeit gewissermaßen zwei Schwesterwerke: das eine gewichtig, das andere geringer in seinen Anforderungen. Bei den *Orgelstücken* op. 145 ergab sich der Umfang erst im Lauf der Zeit, da der Verlag H. Oppenheimer jeweils nach Erscheinen einiger Stücke den Wunsch nach weiteren äußerte.

Verlagsbedürfnisse spielten bei der Entstehung der Sammlungen kleinerer Stücke insgesamt eine wesentliche Rolle. So trat 1901 der Verlag C. F. Peters, der möglicherweise durch die kurz zuvor erschienenen *Sechs Trios* op. 47 auf diese Seite des Reger'schen

Schaffens aufmerksam geworden war, an ihn heran und bat konkret um Orgelstücke. Mit der Komposition des Opus 63 entsprach Reger einem Anliegen des Verlags F. E. C. Leuckart, der neben der *II. Sonate d-moll* op. 60 noch »kleinere Stücke à la op. 59«³ im Angebot haben wollte. Auf den Vorschlag Regers an C. F. Peters hinsichtlich eines weiteren Orgelwerks (Opus 65) ging dieser ebenfalls unter der Bedingung ein, dass dieses »ganz im Styl Ihres Opus 59«⁴ sein solle. Die *Orgelstücke* op. 129 wiederum gehen ausdrücklich auf eine vertragliche Verpflichtung zurück.⁵

In allen Orgelsammlungen zwischen Opus 59 und Opus 129 bildete Reger kleinere Einheiten von Sätzen. So finden sich – von den Opera 56 und 85 ganz abgesehen – allein zwölf Kombinationen von *Präludium* oder *Toccata* mit einer *Fuge* (bzw. *Fughette* in Opus 80). In Opus 63 schließt Reger *Introduktion* und *Passacaglia* einander *attacca* an, eine Kombination, die er bereits für WoO IV/6 gewählt hatte;⁶ als *Kleine Orgel-Messe* wurde die Folge von *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis* und *Benedictus* in Opus 59 (Nr. 7–9) bekannt. Sätze aus dem Kanon katholischer Kirchenmusik sind nicht nur in diesem Werk (es ist außerdem ein *Te Deum* integriert), sondern auch in den Opera 63 und 80 (jeweils ein *Ave Maria*) enthalten; im Gegensatz dazu wählte Reger etwa in Opus 47 neben der obligatorischen *Fuge* (und mit Ausnahme des einmaligen *Siciliano*) ausschließlich Satztypen, die er in seinen Klaviersammlungen bereits verwendet hatte. In Opus 145 wiederum ergeben sich aufgrund der Entstehungsgeschichte bzw. aus inhaltlichen Gründen mehrere Verbindungen,⁷ die jedoch keinen formalen Zusammenhang darstellen.

Für Konzertzwecke lieferten Regers Orgelstücke, obwohl ja zumeist in geschlossenen Sammlungen mit Opuszahl heraus-

¹ *Zwölf Stücke* op. 59, *Monologe* op. 63, *Zwölf Stücke* op. 65, *Zehn Stücke* op. 69, *Zwölf Stücke* op. 80; ergänzt wurden sie durch *Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen* op. 56 und *Vier Präludien und Fugen* op. 85. (Die *Suite g-moll* op. 92 von 1905/06 unterscheidet sich von den genannten Sammlungen lediglich durch die geringere Anzahl von Sätzen.) – Vgl. außerdem RWA Bd. I/4, *Einleitung, Choralvorspiele für Zeitschriften 1899–1901*.

² Brief Regers vom 6. Mai 1913 an Bote & Bock, in *Briefe an den Verlag Bote & Bock*, hrsg. von Herta Müller und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 [= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XXII], S. 318.

³ Brief Regers vom 4. und 12. Dezember 1901 an Adalbert Lindner, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, Signatur: L 35.

⁴ Brief Henri Hinrichsens vom 4. Januar 1902 an Reger, auszugsweise in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Band 13], S. 60.

⁵ Durch die Übernahme des Verlags Lauterbach & Kuhn durch Bote & Bock Ende 1908 war Reger nunmehr gegenüber dem Berliner Verlag in der Pflicht, jährlich einen Band *Schlichte Weisen* oder entsprechend leichte instrumentale Vortragsstücke zu liefern (vgl. *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe, Bd. 14], S. 320). In dieser Manier komponierte er auch Orgelstücke, die er als »sanfte Heinriche« bezeichnete (Brief vom 25. März 1914 an Karl Straube, in *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 10], S. 234).

⁶ Siehe RWA Bd. I/2.

⁷ So sind die Nrn. 1, 2 und 7 (*Trauerode*, *Dankpsalm* und *Siegesfeier*) vor dem Hintergrund des Kriegsgeschehens zu betrachten, Nr. 3–6 (*Weihnachten*, *Passion*, *Ostern* und *Pfingsten*) haben hingegen einen Bezug zum Kirchenjahr.

gegeben, ein breit gefächertes Repertoire an Einzelstücken, die von den Interpreten oftmals zwischen den Hauptwerken auf die Programme gesetzt wurden. Zudem boten sich für Aufführungen die bereits erwähnten Kombinationen von Stücken als kleinere, bisweilen durchaus gewichtige Werkeinheiten an. Besonders häufig findet sich auf den Programmen die Verknüpfung von *Kyrie eleison* und *Benedictus* (Nr. 7 und 9) aus den *Zwölf Stücken op. 59* sowie von *Introduction* und *Passacaglia* (Nr. 5 und 6) aus den *Monologen op. 63*, die auf diese Weise zum Kernrepertoire der konzertierenden Organisten wie Karl Straube, Hermann Dettmer und Paul Gerhardt gehörten.⁸ Auch eine Aneinanderreihung von Orgelstücken aus verschiedenen Sammlungen »in zwangloser Folge«⁹ ist in den Programmen der Reger-Zeit häufig zu finden.

Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption der Werke

Opus 7

Im Sommer 1892 kam Reger durch Vermittlung seines Lehrers Hugo Riemann in Kontakt mit dem Londoner Verleger George Augener, der zu Besuch in Wiesbaden weilte. Augener ließ sich von Reger eigene Werke vortragen und schloss daraufhin mit ihm einen Siebenjahresvertrag ab. Für Augener's regelmäßig erscheinende Orgelsammlung *Cecilia, A Collection of Organ Pieces in Diverse Styles*¹⁰ schrieb Reger in den Ferien 1892 in Weiden ein größeres Orgelwerk: »Für die Cäcilia habe ich ein Präludium u Fuge fertig. Ich werde es Ihnen nächstens übersenden; Charakter ist freudig – festlich – also schon so daß Sie die Nummer brauchen können.«¹¹ Jedoch wurde dieses Werk (die spätere Nr. 1 von Opus 7) wohl nicht sofort für den Abdruck akzeptiert (s. u.). Nach seiner Rückkehr nach Wiesbaden komponierte Reger zwei weitere Orgelstücke, eine *Fantasie* (über *Te deum laudamus*; die spätere Nr. 2) und eine *Fuge* (die spätere Nr. 3). Die *Fuge* basiert auf einem schon Ende Dezember 1890 in einem Brief an seinen damaligen Lehrer Adalbert Lindner niedergeschriebenen Thema (WoO IV/1), welches sich »zu Engführungen famos gebrauchen« lasse.¹²

Diese drei Stücke fügte Reger nun zu einer eigenen Sammlung zusammen; sie muss vor Mitte Oktober fertiggestellt gewesen sein, denn am 22. Oktober bot Riemann dem Leipziger Musikverlag C. F. Peters »3 Orgelwerke eines hervorragend begabten jungen Komponisten« an und begründete dies mit der zögerlichen Haltung des englischen Hauptverlegers: »Herr Reger hat mit Augener für mehrere Jahre Kontrakt, die Herren haben aber zu den Orgelstücken als „für England zu seriös“ keinen Muth«. Sein »Spezialschüler« sei, wie Riemann im selben Brief anmerkt, »an Bach, Beethoven u. Brahms großgezogen«.¹³ Aus Leipzig traf jedoch umgehend eine Absage ein; diese scheint Riemann akzeptiert zu haben, wenn er schreibt: »[...] auch ich würde aus diesen in echt Bachschem Geist geschriebenen Stücken nicht auf Regers Selbstständigkeit schließen können.«¹⁴ Ähnliche Bedenken hatte zwar auch William T. Best, der damalige Herausgeber von Augeners *Cecilia*, geäußert;¹⁵ nichtsdestotrotz erfolgte 1893 bei Augener die Publikation des gesamten Opus 7. Eine praktische Ausgabe von *Präludium und Fuge* (Nr. 1) in der Sammlung *Cecilia* erschien erst im Jahr 1903.

Reger selbst führt als Grund für den vermeintlich »altertümlichen« Stil seines Opus 7 an, es seien »seit J. S. Bach im Orgelstil keinerlei Fortschritte gemacht«¹⁶ worden, daher habe er in seinen Orgelstücken am verehrten Vorbild Bach »anzuknüpfen gesucht«

und auf die »moderne Schreibweise für Orgel darin verzichtet. In meinen anderen Sachen stehe ich natürlich auf modernem Boden«.¹⁷ Die feste Verwurzelung seines ersten mit einer Opuszahl versehenen Orgelwerks in älteren Traditionen betonte Reger auch gegenüber Otto Leßmann, dem er am 11. Dezember 1893 ein Exemplar zur Rezension sandte: »Erschrecken Sie nur nicht, wenn ich Queselkopf in den Stücken gar ehrbar thun will, eine Perücke aufsetze u. sogar das kleine Zöpfchen nicht vergesse. (Auf Originalität will ich in diesen Sachen nicht im geringsten Anspruch erheben – wollte nur mal ein paar solide Orgelstücke schreiben!«¹⁸ Gleichwohl distanzierte er sich Jahre später von seinen Jugendwerken und schrieb unter anderem an Theodor Kroyer: »Alles, was bei Augener erschienen, ist Mist; ich selbst zähle von op 27 ab.«¹⁹

Schon im Januar 1894 erschien die erste englischsprachige Rezension der *Drei Stücke op. 7* in Augeners Periodikum *The Monthly Musical Record*:²⁰ Der anonyme Rezensent merkt an, dass Reger im steten Bestreben, Gemeinplätze zu vermeiden, gelegentlich zu harmonischer wie auch rhythmischer Überfülle neige; der Sequenzenreichtum der Stücke wird auf barocke Vorbilder zurückgeführt. »To complain that Max Reger is not Bach's equal would be absurd, yet by writing in the style of the old master he naturally challenges comparison. But his music, though it may have something of the letter, is also filled with the true spirit of Bach; while, so far as skill is concerned, praise may be bestowed without stint.«²¹ Die erste Besprechung im deutschsprachigen Raum findet sich in Arthur Smolians Ende Oktober 1894 erschienener Kritik der frühen Werke Regers im *Musikalischen Wochenblatt*, jedoch fällt sein Kommentar recht spärlich aus: Regers *Drei Stücke* würden »von allen fertigen Orgelspielern gewiss als werthvolle Bereicherung ihres Repertoires willkommen geheißen werden.«²² Im Jahr 1899 befindet ein anonymes Rezensent der Zeitschrift *Urania*, die »Jugendwerke des äußerst hoffnungsvollen Komponisten in Weiden (bayerische Oberpfalz)« verrieten »den Ausgangspunkt desselben von dem Meister der Meister, Seb. Bach.«²³

⁸ Vgl. DVD, *Aufführungen von Orgelwerken*.

⁹ Carl Robert Blum in *Die Musik* 13. Jg., Heft 3 (1. Novemberheft 1913), S. 185. Blum rezensierte hierbei ein Orgelkonzert Alfred Sittards in Berlin, bei dem insgesamt fünf Stücke aus den Opera 80, 59 und 69 auf dem Programm standen.

¹⁰ Hrsg. zunächst von William T. Best (gest. 1897), später von Edmund H. Turpin.

¹¹ Brief vom 12. September 1892 an George Augener, in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XIII), S. 123.

¹² Brief Regers vom 23.–25. Dezember 1890, in *Der junge Reger* (wie Anm. 11), S. 83.

¹³ Brief Hugo Riemanns vom 22. Oktober 1892 an den Verlag C. F. Peters, ebda., S. 124. – In Riemanns Brief ist das Werk noch als »Op 7 a – c« bezeichnet.

¹⁴ Brief vom 3. November 1892 an den Verlag C. F. Peters, ebda., S. 127.

¹⁵ Im Brief vom 8. Dezember 1892 an George Augener bezieht sich Reger auf »die Bemerkung des H. Best, die Sachen wären aber nicht interessant genug (für die heutige Zeit)«, ebda., S. 128f.

¹⁶ Ebda., S. 129.

¹⁷ Ebda.

¹⁸ Brief, ebda., S. 165.

¹⁹ Brief vom 22. März 1904, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4 Art.714.

²⁰ Anonym, *Drei Orgelstücke (Organ Pieces)*. By Max Reger. Op. 7, Rezension in *The Monthly Musical Record*, 1. Januar 1894, auch in *Der junge Reger* (wie Anm. 11), S. 169f.

²¹ *Der junge Reger* (wie Anm. 11), S. 170.

²² Arthur Smolian, *Max Reger und seine Erstlingswerke*, in *Musikalisches Wochenblatt* 25. Jg. (1894), Nr. 43, S. 518 f., auch in *Der junge Reger* (wie Anm. 11), S. 208.

²³ Anonym, *Op. 7: 3 Orgelstücke*, in *Urania* 56. Jg. (1899), Nr. 12, S. 92. – Ähnlich äußert sich Georg Göhler in einer Rezension in *Der Kunstwart* 13. Jg., Nr. 23 (1. Septemberheft 1900) und konstatiert in Regers Opera 7 und 16 »Abhängigkeit von dem Urmeister aller Orgelkunst«.

Opus 47

Eine erste Erwähnung findet das spätere Opus 47 in einem Brief vom 15. Januar 1900 an Gustav Beckmann, dem Reger eine Widmung versprochen hatte: »[...] augenblicklich bin ich mit leichten Orgeltrios beschäftigt, die zu „klein“ sind als dass ich sie Ihnen dedizieren möchte.«²⁴ Gut zwei Wochen später waren »von einer kleinen Sammlung (circa 20 Druckseiten!) Orgeltrios schon 3 fertig [...]; 1) Canon, 2) Gigue, 3) Fuge; diese Stücke sind bedeutend leichter; Pedal natürlich immer obligat; wozu hat man denn „Bee-ne“?«²⁵ Möglicherweise beschrieb Reger hier die Satzfolge im Entwurfsstadium (die *Fuge* beschloss letztlich als Nr. 6 das Werk, der Entwurf ist nicht erhalten). Am 5. Februar setzte Reger den Schlussvermerk unter die Stichvorlage. Die Trios, die Reger mit Blick auf ihr Schwesterwerk, die *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46(a), zu diesem Zeitpunkt noch als Opus 46b führte, waren für ihn »gar zahme Musik«²⁶ und »mehr für den Unterricht berechnet«²⁷.

Am 26. April 1900 reichte Reger die *Sechs Trios* gemeinsam mit anderen Werken beim Verlag Jos. Aibl zum Druck ein. Sowohl auf dem Verlagsschein als auch der Honorar-Empfangsbescheinigung²⁸, die Reger beide am 6. Mai unterschrieb, sind die Trios dann als Opus 48 geführt; auf dem Verlagsschein ist jedoch der Tausch mit den bis dato als Opus 47 gezählten *Liedern* eingezeichnet. Nachdem die *Sechs Trios* Anfang Oktober erschienen waren, pries Reger sie u. a. dem Altdorfer Seminar-Musiklehrer Karl Wolfrum an: »Die Trios habe ich hauptsächlich als Unterrichtsmaterial mir gedacht. Ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie die Freundlichkeit hätten, diese Trios op 47 im Kgl. Lehrerseminar in den oberen Kursen beim Orgelunterricht zu verwenden.«²⁹

Die *Sechs Trios*, von Reger ausdrücklich als »das Gegentheil von dieser Bach-Phantasie« (Opus 46) bezeichnet,³⁰ wurden von den Kritikern gewissermaßen als Novum behandelt, zumal die vergleichsweise problemlose Spielbarkeit, gerade im Direktvergleich, fast schon staunend begrüßt wurde: »„Endlich einmal etwas Leichtes von Reger“; so athmet wohl auf, wer nach diesem babylonischen Thurme Op. 47 in die Hand nimmt«, urteilte etwa Friedrich L. Schnackenberg.³¹ Karl Straube charakterisierte die Sammlung darüber hinaus: »Es sind dies sechs Musterstücke an Feinheit und Grazie, in welchen sogar der Humor, soweit er auf der Orgel zulässig ist, zu seinem Rechte kommt. [...] Der Pathetiker Max Reger ist hier nicht zu finden, wir atmen fast die Luft der Rokokozeit. Zierlich, niedlich, wenn es sein muß; auch drollig ist diese Musik.«³² Solche Rezensionen kamen den didaktischen Zielsetzungen Regers sehr entgegen. Auch waren in den kommenden Jahren entsprechende Empfehlungen zu lesen: Roderich von Mojsisovics etwa riet 1906 zur Verwendung des Opus 47 »im Kompositionsunterrichte als Muster moderner einfacher Vortragstücke für die Orgel«³³ und Otto Burkert rechnete die Sammlung in seinem *Führer durch die Orgelliteratur* unter die mittelschweren Übungsstücke »zur Einführung in Regers Kunst«³⁴. Dennoch musste Reger, der auch selbst für seine Stücke Werbung machte, durchaus Rückschläge hinnehmen, wie ein Brief an Karl Wolfrum dokumentiert: »Daß sich unter Ihren Zöglingen fast keiner findet, der meine Trios gebrauchen kann, glaube ich sehr gerne. Auch, daß Sie durch offizielle Vorschriften gebunden sind – wie das ja immer in Staatsanstalten ist – u. bis der Staat einen „lebenden“ Komponisten in seinen Anstalten einführt – dazu braucht es sehr lange Zeit!«³⁵

WoO VIII/6

Am 23. August 1900 besuchte Reger seinen Freund Adalbert Lindner und blätterte bei dieser Gelegenheit in dessen Band mit Abschriften von Orgelwerken zeitgenössischer Komponisten. Jedoch kam er, so Lindners Anekdote, zu keinem günstigen Urteil: »Hast ja nicht viel Gescheites darin. Schreib' ich dir was andres herein. Aber eine feine Limonade kostet es!«³⁶ Als Lindner mit dem Getränk zurückkehrte, soll Reger das siebentaktige »Festpräludium in C Moll«³⁷ bereits fertig notiert gehabt haben. Reger selbst gab dem Stück im Autograph keinen Titel³⁸, zu einer möglichen Fuge ist am Ende der Seite lediglich das Thema entworfen.

Veröffentlicht wurde das *Präludium* erstmals 1922 als Faksimile in Lindners Reger-Biographie.³⁹ Mit Blick auf das Jubiläumsjahr 1943, Regers 70. Geburtstag, schlug Lindner dann dem Verlag Breitkopf & Härtel die Veröffentlichung mehrerer Werke Regers aus seinem Archiv vor, darunter auch WoO VIII/6. Am 24. Februar 1943 konnte er Fritz Stein mitteilen: »Weiterhin ist dann gestochen und korrigiert das sogenannte Limonadenpräludium in der originalen Niederschrift für Orgel solo in C-moll.«⁴⁰ Pünktlich zum 19. März erschien in der von Breitkopf & Härtel herausgegebenen *Allgemeinen Musikzeitung* erstmals eine Druckfassung des kleinen Werks.

WoO IV/8

Im Jahr 1901, gegen Ende seiner Weidener Zeit, schrieb Reger zahlreiche kleinere Orgelwerke, insbesondere Choralvorspiele, die als Musikbeigaben für Zeitschriften gedacht waren.⁴¹ Aber auch Herausgeber von Sammelalben wandten sich an den jungen Komponisten mit der Bitte um entsprechende Werke. Nachdem im Jahr 1900 *Introduktion und Passacaglia d-moll* WoO IV/6 in einer

²⁴ Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 2. – Im selben Brief spricht Reger erstmals von einem ähnlich gelagerten Werk, das jedoch erst 1903 als *Schule des Triospiels* BWV Bach-B8 Gestalt annahm: »Wissen Sie was fehlt! Es fehlt eine Schule des Pedalspiels! (Orgel natürlich). Wenn Sie mir die verschiedensten technischen Formen etc. etc. da mittheilen wollten, so würde ich Pedal-etüden schreiben; Verleger hätten wir schon! [...] Dann die Etüden alle in Trio-form etc; das würde ungeheuer nützlich sein!«

²⁵ Brief vom 2. Februar an Gustav Beckmann, Abschrift, ebda., Signatur: Ep. As. 3.

²⁶ Brief vom 27. Februar 1900 an Alexander W. Gottschalg, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Br 034/13.

²⁷ Brief vom 5. März 1900 an Gustav Beckmann, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 4.

²⁸ Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signaturen: D. Ms. 126 und 127.

²⁹ Brief vom 6. Oktober 1900, auszugsweise veröffentlicht in *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 82. Siehe auch die Briefe vom 18. Oktober an Alexander Wilhelm Gottschalg (»Die Trios op 47 sind hauptsächlich zum Orgelunterricht gedacht; deshalb so einfach.« Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 034/11) und 2. Dezember an Ernst Rabich.

³⁰ Wie Anm. 26.

³¹ Noten-Rezension in *Neue Zeitschrift für Musik* 68. Jg., Nr. 4 (23. Januar 1901), S. 41.

³² Noten-Rezension in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 6. Jg., Nr. 6 (Juni 1901), S. 212.

³³ Noten-Rezension im *Musikalischen Wochenblatt* 37. Jg. (1906), Nr. 46, S. 827.

³⁴ *Führer durch die Orgelliteratur*, hrsg. von Bernhard Kothe und Theophil Forchhammer, F. E. C. Leuckart, Leipzig 1889; vollständig neubearbeitet und bedeutend erweitert von Otto Burkert, Konzertorganist in Brünn, Leipzig 1909.

³⁵ Brief vom 15. Oktober 1900, auszugsweise veröffentlicht in *Hase-Koehler 1928* (wie Anm. 29), S. 82.

³⁶ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, S. 225.

³⁷ Ebda.

³⁸ Vgl. auch DVD, WoO VIII/6, *Bearbeitungen Adalbert Lindners*.

³⁹ *Lindner 1922* (wie Anm. 36), S. 226.

⁴⁰ Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

⁴¹ Siehe RWA Bd. I/4.

solchen Publikation erschienen war,⁴² sollte Reger bald darauf, wie er Josef Loritz berichtete, »wieder Beiträge zu einem Orgelalbum stiften«⁴³. Vielleicht meinte er damit die *Fuge c-moll* WoO IV/8,⁴⁴ obwohl der entsprechende Sammelband zu diesem Zeitpunkt möglicherweise schon im Druck war.⁴⁵

Herausgeber der *21 Orgelstücke für kirchlichen Gebrauch*, in denen WoO IV/8 erschien, war Johann Adam Troppmann. Er hatte von 1865 bis 1890 als Lehrer und Chordirigent im nahegelegenen Tirschenreuth gewirkt; als »eifriger Anhänger und Kenner der cäcilianischen Kirchenmusik«⁴⁶ publizierte er auch noch im Ruhestand mehrere Sammlungen mit Orgelwerken.

Opus 59

Der Komposition der *Zwölf Stücke für Orgel* op. 59 ging eine Anfrage des Leipziger Verlags C. F. Peters voraus, die Reger über Karl Peiser erreicht haben dürfte.⁴⁷ (Peiser war Geschäftsführer des Verlags Hug & Co. Leipzig und Berater Henri Hinrichsens, des neuen Inhabers von C. F. Peters.⁴⁸) Am 31. Mai 1901, wohl bald nachdem er die Stücke entworfen hatte, wandte sich Reger an Hinrichsen: »Die Herren Hug werden Ihnen mitgeteilt haben, daß ich sehr gerne bereit bin für Ihren hochgeschätzten Verlag eine Reihe von mittelschweren Stücken für die Orgel zu schreiben; [...] Die Stücke sind alle nicht schwer technisch; u. erhalten Sie mein vollständig druckfertiges Manuskript bis Ende July, spätestens Anfang August dieses Jahres, also immer noch früh genug, daß Sie meine Stücke, die die Opuszahl 59 erhalten werden, noch unter die Novä für Herbst dieses Jahres zählen können. Als Titel gestatte ich mir Ihnen vorzuschlagen: *Zwölf Stücke für die Orgel* [...] op. 59. Heft 1, Heft 2.«⁴⁹ Nicht nur die Teilung in zwei Hefte, auch die Einzeltitel und der Gesamtumfang standen zu diesem Zeitpunkt fest.⁵⁰

Da Reger zunächst ein ganzes Paket von Werken für den Aibl-Verlag abzuschließen hatte, stellte er die Niederschrift des Opus 59 zurück. Am 14. Juni 1901 unterrichtete er Josef Loritz von der anstehenden Komposition, er habe »für 15. July Peters ein dickes Manuskript versprochen«; dieser bezahle »600 M für ein Werk, das ich in 14 Tagen bequemstens schreibe; á discretion!«⁵¹

Unmittelbar nach Abschluss der Arbeiten für Aibl am 15. Juni begann Reger mit der Niederschrift seines Opus 59: Bereits am 17. Juni spielte er Adalbert Lindner das erste Stück, *Präludium*, am Klavier vor und schenkte ihm den nun nicht mehr benötigten Entwurf.⁵² Die weiteren Stücke folgten entsprechend ihrer Zählung, bis am 1. Juli auch das *Te deum* als Nr. 12 abgeschlossen war.⁵³ Einer Mitteilung an einen Freund zufolge wandte sich Reger am 2. Juli bereits neuen Aufgaben zu.⁵⁴ Dennoch hielt er die Stichvorlagen der beiden Hefte noch zurück; als Datum für die Manuskriptabgabe hatte Peters mit Blick auf ein Erscheinen als Herbstnovität den 17. Juli festgesetzt.⁵⁵ Kleinere redaktionelle Überarbeitungen sind in diesem Zeitraum noch denkbar, größere konzeptionelle Eingriffe weisen die Manuskripte nicht auf.

Pünktlich übersandte Reger die beiden Manuskripthefte am 13. Juli: »[...] wenn Sie das Werk nun sogleich in Stich geben, ist es ganz bequem zu ermöglichen, daß es bis Anfangs September a. c. erscheint! Gestatten Sie mir nun einige Bemerkungen dazu: Keines der Stücke ist mehr als mittelschwer. N° 2, 4, 9, 11 sind sogar „allerleichtest“; jedes Heft dürfte im Druck so 26–28 Seiten ergeben; beide Manuskripte sind genauestens durchgesehen u. beide

gründlichst praktisch ausprobiert. Ich sehe jeder Kritik dieses Werkes mit Ruhe entgegen.«⁵⁶

Das vereinbarte Honorar von 600 Mark sowie den Verlagschein sandte Hinrichsen umgehend und kündigte am 15. Juli an: »In einigen Wochen werde ich Ihnen das Werk zur Revision zugehen lassen.«⁵⁷ Die Korrekturabzüge, die dann »doch mehr Mühe machten als ich erwartet hatte«,⁵⁸ sandte Reger am 9. August zurück an den Verlag. Am 4. September 1901 quittierte er den Empfang seiner Freiemplare und dankte »für die so schöne Ausstattung des Werkes.«⁵⁹

Mit dieser Sammlung erlangten Regers Orgelwerke, zuvor vor allem als Virtuosenmusik gefeiert oder attackiert, erstmals wirkliche Breitenwirksamkeit.⁶⁰ Hermann Wilske konstatiert für Opus 59 eine »Verschiebung in der Publikumsreaktion von Respekt zu sinn-

⁴² Siehe RWA Bd. I/2.

⁴³ Brief vom 24. Januar 1901, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 14.

⁴⁴ Weitere Orgelwerke Regers für eine Publikation dieser Art sind aus jenem Jahr jedenfalls nicht bekannt.

⁴⁵ In Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht* vom Februar 1901 ist der Sammelband bereits aufgeführt. – Möglicherweise war Reger zum Zeitpunkt seines Schreibens an Loritz auch noch mit der Kürzung, die aufgrund des deutlich geringeren Umfangs der anderen Werke notwendig geworden war, befasst (Anmerkung im Erstdruck: »Original-Komposition. Diese im Bach'schen Geiste geschriebene Meister-Fuge wurde auf Vorschlag des Herausgebers dieser Sammlung vom Herrn Komponisten gekürzt.«).

⁴⁶ *Oberpfälzer Schulanzeiger* 25. Jg., Heft 3 (1. Februar 1903), S. 34f. (Nachruf) – Ein 1904 erschienenes *Orgelalbum bayrischer Lehrkomponisten* enthielt ebenfalls Werke Troppmanns und Regers (*Postludium d-moll* WoO IV/12).

⁴⁷ Vgl. Erika Bucholtz, *Henri Hinrichsen und der Musikverlag C.F. Peters. Deutsches jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938*, Tübingen 2001 (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts Bd. 65), S. 113. – Reger hatte erstmals 1898 Kontakt mit C.F. Peters aufgenommen und dem Verlag, seinerzeit noch unter der Leitung von Max Abraham, mehrere Klavierstücke (u. a. die *Walzer* op. 22 und die *Fantasiestücke* op. 26) sowie die *Choralphantasie* »*Ein feste Burg ist unser Gott*« op. 27 angeboten. »Diese Kompositionen blieben acht Tage bei uns, wurden von Dr. Doerffel aufs gewissenhafteste geprüft, der zu dem Schluß kam, von der Erwerbung abzuraten. Dem Bach-Verlehrer und „Romantikgewohnten“ 78jährigen Veteranen werden begreiflicher Weise die stürmenden Klänge des Zukunftsmusikers „bedenklich“ erschienen sein.« (Elsa von Zschinsky-Troxler, *Geschichte des Verlagshauses C. F. Peters von ihren Anfängen am 1. Dezember 1800 bis zum heutigen Tage* 1. April 1933, Leipzig 1933, Typoskript im Verlagsarchiv C. F. Peters Leipzig, S. 39).

⁴⁸ Bei Hug & Co. Leipzig (gemäß Copyright) waren im Vorjahr 18 Madrigalbearbeitungen Regers (RWV Madrigale-B1 und -B2) erschienen. Verbindungen zum Peters-Verlag bestanden außer über Karl Peiser auch durch Hinrichsens Lehrzeit bei Hug & Co. Zürich.

⁴⁹ Brief, in *Peters-Briefe* (wie Anm. 4), S. 46f.

⁵⁰ Vgl. Brief Regers vom 2. Juni 1901 an Hinrichsen, ebda., S. 49.

⁵¹ Brief, Privatbesitz.

⁵² Lindner berichtet: »In der kurzen Zeit von 17. Juni bis 1 Juli 1901 wurde es niedergeschrieben, jeden Tag ein fertig abgeschlossenes Stück, das er mir abends vorspielte u. die Skizze davon zum Geschenk machte« (vgl. Kritischer Bericht, Opus 59, Entwürfe, *Erläuterungen Lindners*). Zu den genauen Kompositionsdaten siehe Anm. 53.

⁵³ Die Datierungen Lindners markieren als terminus post quem non jeweils das Ende zumindest der Niederschrift in schwarzer Tinte. Nr. 1: 17. Juni (Montag), Nr. 2 und 3: 18. Juni (Dienstag), Nr. 4: 19. Juni (Mittwoch), Nr. 5: 20. Juni (Donnerstag), Nr. 8: 25. Juni (Dienstag), Nr. 9: 26. Juni (Mittwoch), Nr. 12: 1. Juli (Montag). Da Reger die beiden Hefte der Stichvorlage fortlaufend schrieb, sind die Nrn. 6–7 und 10–11, deren Entwürfe undatiert blieben, in den dazwischen liegenden Tagen anzusetzen.

⁵⁴ Vgl. Brief an Wilhelm Sadony, Privatbesitz.

⁵⁵ Vgl. Brief vom 11. Juni 1901 an Reger, in *Peters-Briefe* (wie Anm. 4), S. 50. – Schon die Anfrage über Karl Peiser dürfte mit Blick auf eine Veröffentlichung im September erfolgt sein (s. o., Regers Brief vom 31. Mai, Anm. 49).

⁵⁶ Begleitbrief, ebda., S. 51.

⁵⁷ Brief an Reger, ebda., S. 52.

⁵⁸ Brief, ebda., S. 53.

⁵⁹ Brief an Hinrichsen, ebda., S. 56.

⁶⁰ Ernst Isler sah in diesen Stücken die »ersten Früchte« eines »durchsichtigen Orgelstiles«, die »den Namen Reger in weitere Kreise trugen«. (*Max Reger*, Zürich 1917 [= 105. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich], S. 34).

lichem Wohlbehagen«,⁶¹ welche freilich wiederum auf die Rezeption der bislang erschienenen großen Orgelwerke, insbesondere der Choralphantasien,⁶² zurückwirkte. So war etwa von Heinrich Lang in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* zu lesen: »[...] vergleicht man diese Stücke op. 59 mit den drei aus op. 52, so läßt sich eine wunderbare Klärung der ganzen Mache den letzteren gegenüber konstatieren, wobei trotzdem der gesammte Kunstapparat in gleicher Vollendung funktioniert. Diese Orgelstücke Op. 59 sind wahre Fundgruben von Schönheiten für jeden perfekten Orgelspieler und sie werden überall ihr begeistertes Publikum finden.«⁶³ Auch Theodor Kroyer, der sich anlässlich des im November 1901 von Karl Straube im Münchner Kaim-Saal gegebenen Reger-Abends von den *Choralphantasien* op. 52 und *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 wiederum überwältigt zeigte, erlebte in Opus 59 ebenso den »Tonsetzer von seiner konzilianter Seite. Es sind sehr feingearbeitete Dichtungen, mehr sinnfällig als groß, aber keineswegs von geringerem Karat. Wir haben es auch da mit echtem, geläutertem Gold eigentümlichster Prägung zu thun.«⁶⁴

Die Beliebtheit der *Zwölf Stücke* in Kritik und Konzertleben, die Reger einmal mehr als Argument zu deren gewünschter Verbreitung an Musikinstituten einbrachte,⁶⁵ drückte sich auch in den Verkaufszahlen von C. F. Peters aus: Die Orgelstücke waren, mit einer Startauflage von 500 Exemplaren, immerhin so erfolgreich, dass Nachdrucke bereits 1903 (Heft 1) bzw. 1905 (Heft 2) folgten. Insgesamt erschienen zwischen 1901 und 1918 von beiden Heften je 2800 Exemplare in insgesamt sieben Auflagen, die beinahe komplett abgesetzt wurden. Zusätzlich gab der Verlag vom *Benedictus* (Nr. 9) 1908 Regers eigene Harmonium-Bearbeitung (1050 Exemplare) sowie 1910 nochmals eine Orgel-Einzelausgabe (700 Exemplare) heraus, von denen 1918 ebenfalls nur mehr Restexemplare übrig waren.⁶⁶ Überdies legte Karl Straube im Jahr 1912 *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis* und *Benedictus* in einer praktischen Auswahlsgabe vor.⁶⁷ Das *Benedictus*, das in Konzerten entweder mit dem *Kyrie* kombiniert wurde oder als einzelne Zugnummer erschien, stellt »mit einiger Sicherheit das meistgespielte freie Orgelwerk Regers zu Lebzeiten«⁶⁸ dar.

Opus 63

Auf Vermittlung des Organisten und Rezensenten Alexander Wilhelm Gottschalg kam Reger im August 1901 in Kontakt mit Constantin Sander, dem Eigentümer des Verlags F. E. C. Leuckart in Leipzig. Sander bat Reger zunächst um »ein Orgelwerk«,⁶⁹ schien jedoch schon bald an einer längerfristigen Zusammenarbeit interessiert gewesen zu sein. So konnte Reger Mitte Oktober an Adalbert Lindner schreiben: »Leuckhardt möchte mehreres haben – ihm kann geholfen werden.«⁷⁰ Nachdem er Anfang September nach München umgezogen war und sich sogleich in das dortige Musikleben gestürzt hatte, verfasste Reger im November/Dezember für Leuckart zunächst die *II. Sonate d-moll* op. 60 und kündigte Lindner Anfang Dezember zudem »kleinere Stücke à la op. 59«⁷¹ an.

Der Kompositionsprozess selbst ist nicht dokumentiert, und erst am 22. April 1902, im Zuge der bevorstehenden Beendigung der Niederschrift, ist erstmals von einem Sammelwerk die Rede: »op. 63 „Monologe“⁷² 12 Stücke für Orgel (56 Seiten) gehen in 8 Tagen an den Verlag Leuckart.«⁷³ Am 29. April reichte Reger das Manuskript ein.⁷⁴

Am 11. Juni 1902 teilte Reger Hermann Dettmer mit, dass er gerade die Korrekturbögen des ihm gewidmeten ersten Hefts bearbeite: »[...] nun heißt's nach Stichfehlern suchen.«⁷⁵ Bereits eine Woche später konnte er seine zukünftige Braut Elsa von Bercken informieren: »Gott sei Dank, meine Korrekturbögen hab ich alle erledigt – aber es dauert nicht lange – dann kommen noch viel mehr! O, Schatz, das ist eine fürchterliche Arbeit! Man ist ganz stumpfsinnig drauf; so mal 8 Stunden direkt hintereinander – man ist wie gerädert! Und trotzdem glaube ich sicher, daß doch mancher Drukfehler [sic] stehen geblieben ist!«⁷⁶

Zu Regers offensichtlicher Verwunderung war der Revisionsprozess des Werks damit jedoch noch nicht abgeschlossen, denn er

⁶¹ Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden u. a. 1995 (= Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts Bonn, Bd. XI), S. 127.

⁶² Siehe RWA Bd. I/1.

⁶³ Noten-Rezension in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* 28. Jg. (1901), Nr. 49, S. 800.

⁶⁴ Rezension vom 11. November 1901, in der *Allgemeinen Zeitung*, Nr. 319, Abendblatt, *Feuilleton*, S. 1.

⁶⁵ »Einführung der 12 Orgelstücke kann ich in den k. k. Konservatorien zu Wien u. Budapest alsbald nach Erscheinen vermitteln; [...] Auch am kgl. Conservatorium zu Leipzig wird eine Einführung der 12 Stücke leicht zu ermöglichen sein! Von großem Nutzen dürfte es sein, wenn Sie vielleicht dann einige der Kritiken als Reclame benutzen!« (Brief Regers vom 2. Juni 1901 an Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* [wie Anm. 4], S. 50) In Regers Sinne schrieb Walter Fischer, einer seiner fleißigsten Interpreten, noch 1910: »Vor allem ist dem Anfänger im Regerspiel zu Peters op. 59 zu raten. In diesem opus Regers findet er die meisten leicht zugänglichen Stücke.« (*Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers*, Vortrag für die Generalversammlung westfälischer Organisten zu Dortmund im Mai 1910, Köln 1910, S. 5)

⁶⁶ Von 1901 bis 1918 wurden vom ersten Heft 2584 und vom zweiten Heft 2688 Exemplare verkauft; 1039 Exemplare der Harmonium-Bearbeitung und 683 Exemplare der Einzelausgabe der Nr. 9 wurden zudem abgesetzt (vgl. *Wilske 1995* [wie Anm. 61], S. 372). Von den *Vier Präludien und Fugen* op. 85 etwa kamen in drei Auflagen lediglich 950 Exemplare auf den Markt, von denen 800 verkauft wurden (ebda., S. 373).

⁶⁷ Straube richtete die Stücke praktisch ein und versah sie mit vielerlei eigenen Tempo-, Registrierungs-, Artikulations- und Dynamikangaben. Dabei veränderte er die originalen Vortragsanweisungen zum Teil grundlegend. Gemäß ihrem Titelblatt erschien die Ausgabe »im Einverständnis mit dem Komponisten« (siehe hierzu DVD, Opus 59, *Praktische Ausgabe*).

⁶⁸ *Wilske 1995* (wie Anm. 61), S. 127.

⁶⁹ Brief vom 17. August 1901 an Alexander W. Gottschalg, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus. ep. 2578.

⁷⁰ Brief vom 12. bis 25. Oktober 1901, Stadtmuseum Weiden, Max-Regel-Sammlung, Signatur: L 34.

⁷¹ Wie Anm. 3.

⁷² Der ungewöhnliche Titel *Monologe* für eine Sammlung von *Zwölf Stücken für die Orgel* findet sich auch für das Opus 162 von Josef Rheinberger aus dem Jahr 1890. Eine explizite Bezugnahme auf Rheinberger, dem Reger kurz vor dessen Tod am 25. November 1901 in München noch persönlich begegnet war und dem er seine *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 gewidmet hatte, ist jedoch nicht belegt.

⁷³ Postkarte vom 22. April 1902 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

⁷⁴ Vgl. *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen, 1899–1912*, Bl. 9, Meininger Museen, Abteilung Musikgeschichte mit Max-Regel-Archiv, Inventarnummer XI-4 3314.

⁷⁵ Postkarte, Privatbesitz; Kopie im Max-Regel-Institut, Karlsruhe.

⁷⁶ Brief vom 18. Juni, Max-Regel-Institut, Signatur: Ep. Ms. 1728. – Diese Mitteilung dürfte sich zunächst auf Opus 63 beziehen. Die Korrekturfahnen weiterer größerer Werke, die zwischen August und Oktober 1902 erscheinen sollten, sandte Reger erst später an die Verlage zurück: *Sechs Burlesken* für Klavier op. 58 (Bartholf Senff) am 14. Juli, *Zwölf Stücke* für Orgel op. 65 (C. F. Peters) am 18. (Heft 1) und 31. Juli (Heft 2), *Zwölf Lieder* op. 66 (Lauterbach & Kuhn) am 24. September (vgl. *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, im Auftrag des Max-Regel-Instituts hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Graftschmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, München 2010).

erhielt am 23. Juni vom Verlag noch einen zweiten Korrekturabzug.⁷⁷ Am 30. Juni, nach dessen Bearbeitung, verriet er wiederum seiner Braut Elsa: »Warum ich die Korrekturbögen nochmals machen mußte – weil im 1. Abzug so viel Fehler waren – u. da mußte noch ein 2. gemacht werden! Ich habe selbe schon erledigt u. zurückgesandt!«⁷⁸ Von diesem zweiten Korrekturabzug wurde, womöglich für einen befreundeten Organisten, auch ein doppelseitiger exemplarmäßiger Abzug erstellt,⁷⁹ von dem die Bögen des dritten Heftes erhalten blieben.

Mitte August wurden die *Monologe* als Novität angekündigt⁸⁰ und am 10. September musste Reger Walter Fischer gestehen, kein Freiemplar mehr zu besitzen.⁸¹ Doch scheinen die Verkaufszahlen nicht zur Zufriedenheit des Verlags gewesen zu sein. Reger berichtete darüber am 8. Dezember Karl Straube: »Sander (Leuckart) der mir von anderer Seite als richtiger „Geizhals“ geschildert wurde, schrieb heute an mich wieder eine jener Lamentationskarten, daß die Kauflust betr. op. 60 u. 63 immer geringer würde!«⁸² Die Verlagsbeziehung ruhte daraufhin und wurde erst 1907/08 mit den *Zwei geistlichen Liedern* op. 105 kurzzeitig reaktiviert.

Regers Ansinnen, mit den *Monologen* wiederum »kleinere Stücke à la op 59« vorzulegen,⁸³ wurde vom Verlag F. E. C. Leuckart in seiner Werbestrategie dankbar aufgegriffen. Im Verlagsprospekt vom September 1902 war zu dieser neuen Sammlung zu lesen: »In diesen zwölf Stücken, wovon jedes einzelne ein in sich abgeschlossenes Stimmungsbild von intensiver Stärke entrollt, werden an die Technik des Spielers keine grossen Anforderungen gestellt. Zur ersten Einführung in die gewaltige Kunst Reger's sind daher seine Monologe so geeignet wie kaum ein anderes seiner Werke und darum ganz besonders willkommen und empfehlenswerth.«⁸⁴ Damit wurden freilich Erwartungen geschürt, denen Opus 63 nicht in all seinen Teilen entsprechen konnte, da es durchaus einige virtuose Stücke beinhaltet. Reger selbst bekannte in jener Zeit einerseits: »Ich gebe nicht eher etwas [aus] der Hand, bis ich es nicht selbst praktisch ausprobiert habe«,⁸⁵ gab andererseits aber auch zu, »jeden Begriff für Schwierigkeit und Schwierigkeitsgrade verloren« zu haben⁸⁶. Den Klagen des Verlagsinhabers Constantin Sander begegnete der Komponist jedenfalls kämpferisch (»[...] das sind nur Sachen [...], damit sich unsereiner recht klein fühlt und ja nie in seinen Honoraren sich mal was ordentlich zu verlangen getraut!«⁸⁷) sowie mit Vertrauen in die Zukunft (»Es wäre doch herzensschade, wenn ich den altbekannten Weg einschläge! Dann würde ich eine Eintagsfliege. Ich will aber mehr werden«⁸⁸).

Eingang in das Konzertleben fand insbesondere das tonartige Werkpaar *Introduction* und *Passacaglia* in f-moll aus dem zweiten Heft (Nr. 5 und 6), das auch gewichtige Deutungen erfuhr. Als es 1905 in einem Konzert des damaligen Straube-Schülers Fritz Stein erklang, notierte etwa Hans Deinhardt in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: »Herr Stein hat Regers schwere Fmoll-Passacaglia in Heidelberg eingeführt, ein Stück, dessen Wucht erschüttert, dessen abgrundtiefe Tragik bange und zitternd macht: es ist ein Gesang der Resignation.« Darüber hinaus bezeichnete er das Werk gar als »Tondichtung«.⁸⁹ Zwei Jahre später umschwärmte der Philologe Gustav Robert-Tornow in seiner Studie zu Reger und Straube den Topos des Erhabenen und räsonierte bezüglich der *Passacaglia*: »Es ist doch als hielte ein Mensch mit seinem Geschicke Abrechnung und sein Geschick mit ihm. [...] Überhaupt kommt

einem wohl der – vielleicht utopische? – Gedanke, dieses Orgelstück warte eigentlich auf eine zweite Fassung; eine Fassung für Orgel und Orchester.«⁹⁰

Dank

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

Ein besonderer Dank gebührt der Universal Edition in Wien, die Digitalisate der ihrem Archiv zugehörigen (und in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien als Dauerleihgabe aufbewahrten) Stichvorlage von Opus 47 zur Verfügung stellte, der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, München, für Digitalisate der Stichvorlage von Opus 59, Heft 1 und des Erstdrucks der *Fuge c-moll* WoO IV/8 sowie der Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) für ein Digitalisat der Stichvorlage von Opus 59, Heft 2. Ebenso herzlich gedankt sei dem Stadtmuseum Weiden (Max-Reger-Sammlung), namentlich Frau Stadtarchivarin Petra Vorsatz, für die Überlassung der autographen Skizzen von Opus 59 und des Autographs des *Präludiums c-moll* WoO VIII/6, dem Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz/Pfälzische Landesbibliothek Speyer, namentlich Frau Dr. Elisabeth Diederichs, für die Überlassung des Erstdrucks von Opus 63 jeweils zur Digitalisierung und Veröffentlichung sowie Dr. Sandra Tuppen vom Music Department der British Library, London, für Auskünfte bezüglich der Stichvorlage von Opus 7.

⁷⁷ »Und denke Dir, die Korrekturen, die ich vorige Woche durchgesehen absandte, kommen nochmals heute – jetzt kann ich die Arbeit nochmals machen – es ist das die schrecklichste Arbeit, die's giebt!« (Brief vom 23. Juni 1902 an Elsa von Bercken, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1732).

⁷⁸ Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1738.

⁷⁹ Die vergleichsweise wenigen Abweichungen des erhaltenen exemplarmäßigen Abzugs vom Erstdruck sind ein Indiz dafür, dass dieser vom zweiten Korrekturabzug erstellt wurde (vgl. Kritischer Bericht, Opus 63, Quellenbewertung). Die Korrekturabzüge selbst sind verschollen.

⁸⁰ Vgl. die Verlagsanzeige in *Signale für die Musikalische Welt* 60. Jg., Nr. 37 (13. August 1902), S. 720.

⁸¹ Brief, letzter Nachweis: Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, Katalog 177, 1973.

⁸² Brief, in *Straube-Briefe* (wie Anm. 5), S. 38.

⁸³ Wie Anm. 3.

⁸⁴ Verlagsprospekt, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 234.

⁸⁵ Brief vom 2. Juni 1901 an Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* (wie Anm. 4), S. 49.

⁸⁶ Brief vom 2. Februar 1900 an Gustav Beckmann, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 3.

⁸⁷ Wie Anm. 82.

⁸⁸ Brief vom 17. Juli 1902 an Constantin Sander, in *Hase-Koehler 1928* (wie Anm. 29), S. 94.

⁸⁹ Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 72. Jg., Nr. 38 (13. September 1905), *Korrespondenzen*, S. 715. – Auch in *Musica sacra*, der Fachzeitschrift für katholische Kirchenmusik, war vom Abgründigen dieser Komposition zu lesen – allerdings mit konfessionell begründeten Vorbehalten. Auf die in Regers großen Orgelwerken bereits mehrfach polemisch aufgeworfene Frage »Wie steht es mit dem Häßlichen, ist es erlaubt, ist es existenzberechtigt?«⁹⁰, entgegnete der ungenannte Rezensent: »„Es ist erlaubt, wenn es existenzberechtigt ist“. Auf Regers Monologe angewendet, und im Hinblick auf die Königin der Instrumente, welche in der Kirche das Schöne, Erhabene, Heilige, Erschütternde, Ergreifende, nicht aber das Häßliche, den Zwiespalt eines nach Erlösung und Frieden vergeblich ringenden Menschen öffentlich und subjektiv darzustellen bestimmt ist, behaupten wir, daß dieses Opus 63 in der Kirche nicht existenzberechtigt ist.« (14. Jg. [1902], Nr. 10, S. 11)

⁹⁰ *Max Reger und Karl Straube*, Göttingen 1907, S. 8f.

Für vielfältige Anregungen und Hinweise seitens der Organis-
ten danken wir stellvertretend Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert und
Jean-Baptiste Dupont.

Zu danken gilt darüber hinaus der Akademie der Wissenschaf-
ten und der Literatur Mainz (vor allem Dr. Gabriele Buschmeier),
dem Carus-Verlag Stuttgart (namentlich der Lektorin Julia Rose-
meyer), den Mitarbeitern des Musikwissenschaftlichen Seminars
Detmold/Paderborn Nikolaos Beer M.A., Benjamin Wolff Bohl
M.A. (Edirom) und Dipl. Wirt.-Inf. Daniel Röwenstrunk (Edirom),
PD Dr. Christoph Flamm, der Hochschule für Musik Karlsruhe, den
studentischen Hilfskräften Armin Eichenmüller, Daniel Fütterer und
Frank Zalkow sowie der Praktikantin Soo Jung Lee der Reger-
Werkausgabe.

Ein besonderer Dank gebührt ferner der Internationalen Max-
Reger-Gesellschaft e. V., welche die Drucklegung des Bands unter-
stützte.

Karlsruhe, im November 2013

Die Herausgeber

The Reger Edition

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

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

It combines volumes of printed music with digital excerpts in a hybrid edition, thereby exploiting the qualities of both types of presentation to reconcile scholarly demands with user-friendliness. Nonetheless, the edited musical text in printed form represents the core of the edition. All of the sources are made available on DVD, using Edirom software. Their reproduction, annotation and comparison offer all users who want to understand the work from its beginnings or to delve deeper into the compositional working process, numerous insights into Reger's working processes and into the works themselves.

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

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

At the beginning of 2008 the Max-Reger-Institut (MRI) in Karlsruhe began working on the Reger-Werkausgabe; this project is supported by the Academy of Sciences and Literature in Mainz as part of the Academies' Program. Co-operation partner of the MRI is the Institute for Musicology and Music Computer Sciences at the Hochschule für Musik Karlsruhe. Editorial directors of the RWA are Prof. Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut, Karlsruhe) and Prof. Dr. Thomas Seedorf (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institute for 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 *Verlaufsentwurf* (preliminary sketch) usually beginning at the first measure, which largely tallies with the ensuing *Niederschrift* (fully written out version, = fair copy) without the contents already being worked out down to the last detail. Relatively exact, developed passages in the sketches stand opposite to literally empty measures which simply set out the proportions of the work. Large sections are notated in a kind of shorthand which, although these can indeed be deciphered by proceeding backwards from the completed work itself, are scarcely any help in reaching editorial decisions; for example, accidentals are often missing and subsidiary parts are at best only indicated in outline.

This sketch was followed without further intermediate stages (such as a short score) by the fair copy, which was worked up in several stages and served as the engraver's copy. Reger wrote out the actual musical text in black ink. Alongside the musical text, he made corrections and alterations of both a conceptual nature or with regard to the graphic appearance of the music as far as space allowed; these now obsolete passages were initially only crossed out (or dabbed off while the ink was still wet) and only made neat at a later stage by scratching them away. Occasionally he also marked passages to be altered in order to enter the new material after erasure. The working out of the musical text in black is followed by the entry of performance instructions in red ink. Reger quite often began doing this before the work was fully written out; several stages of writing out the music as well as the stages of corrections could therefore overlap. Instructions for the engraver relating to the presentation of the edition were usually also made in red ink, without being able to establish the precise point in the

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

Only after completion of the various stages of composition did Reger usually write out a title page; for this purpose he added a cover sheet or folded the last page of a quire to the front of the bundle. Often, Reger removed the blank sheets at the end of the quires of paper and glued the remaining strips to the back page.

For most of the works, we know, for example from letters, that Reger himself read the proofs before the work was sent to print. From the few surviving proofs it emerges that he did this with great thoroughness, at any rate, with regard to the music and the performance instructions. Alterations were still possible during this phase and by no means unusual. Whereas in early works these were, at the most, small changes, later, more changes up to deletions of several pages made by Reger can be found.¹ Reger's reworkings were aimed in most cases at greater differentiation, whether it was with regard to a more finely-differentiated texture of the parts, a more workable phrasing and articulation or also just clearer rendering of the music. The first edition represented the end point of this composing process.²

History of the sources

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

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

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

¹ For the organ works, op. 135b is to be mentioned (see RWA Vol. I/3, *Introduction, The composition and publication of the works*).

² A unique example is the *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* op. 108, where Reger subsequently made a suggestion for a cut in the score.

³ The original copies of the last two Chorale Fantasias op. 52, Nos. 2 and 3 were indeed still laid out as fair copies, but however were not fully worked by Reger (see RWA Vol. I/1, 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. In making editorial decisions, versions for other scorings remain of secondary importance because of the different stylistic idiom; they will be referred to in particular in questions of pitch. Where Reger's sources do not survive but their contents are known through copies or similar means, material in other hands will be referred to as a substitute.

Reger regarded the latest form of the work in each case in the working process described above as the organic further development and refinement of what preceded it.⁴ Therefore, the authorized first printed edition which resulted at the end of this process served with the greatest weight as the primary source for the music text of the RWA. This also applies to works which were issued in succession in different forms of publication, such as firstly in a periodical and later in an anthology compiled by Reger.⁵ Where there are differences with the manuscript sources (or even with earlier printed editions), the different variants have been checked for plausibility and validity. If the divergences in the final version of the first edition were not conscious alterations on Reger's part, but mistakes which have remained undiscovered or mistaken interpretations by the engraver, a reading has been taken from the manuscripts or an early printed edition. In problematic cases, the variants have been described in a footnote.

Divergences in the RWA from the primary source

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

- correction of incorrect notes: in square brackets
- addition of missing notes: in square brackets
- addition of necessary accidentals: in square brackets
- addition of missing dynamic indications or registration instructions: in square brackets
- addition of missing articulation marks: in square brackets
- addition of missing ties: in square brackets
- addition of missing slurs: broken lines
- addition of cautionary accidentals: in small type

Important divergences between the sources, and passages which could not be clarified editorially are indicated in the printed volume with footnotes. Reger's indications for performers in the first edition are included as verbatim citations in footnotes; 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 (especially cautionary accidentals); 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" is unnecessary 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.

Cautionary accidentals, which Reger himself often used, have been added by the editors for clarification such as when, for example, in the preceding bar, in an adjacent stave or in another part, the note in question has been altered (if necessary also in another octave). When altering tied notes occur over a line break, these are indicated in the new line; a subsequent alteration requires a corresponding accidental.⁶ Alterations also apply where several parts are notated within a system for each occurrence of this note within a bar, irrespective of whether it belongs to a particular part.⁷

Further standardization of the notation has been avoided; this also applies to passages, generally fast runs, which do not fit regularly into the metric structure (for example, because of a missing X-tuplet value). Interventions in Reger's notation were therefore only made if, 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 included on the DVD as a printable PDF.

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

⁵ With the organ works this applies to opp. 67 and 79b (see RWA Vol. 1/4 *Introduction, The composition and publication of the works, Chorale preludes for periodicals 1899–1901*).

⁶ Reger's notation is not consistent in this respect: sometimes cautionary accidentals from ties are valid as an alteration for the whole bar.

⁷ Reger's notation is also not consistent here.

Chronology of the organ works

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

1890

Triple fugue WoO IV/1 (lost)

1892

Three Pieces op. 7

1893

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

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

1894–1895

Suite in E minor op. 16

ca.1896

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

1897

Funeral March WoO III/5 (lost)

1898

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

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

Fantasia and Fugue in C minor op. 29

1899

I. Sonata in F sharp minor op. 33

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

Two Chorale Fantasias op. 40

Introduction and Passacaglia in D minor WoO IV/6

Chorale Prelude (op. 67 no. 48)

1900

Six Trios op. 47

Fantasia and Fugue on B-A-C-H op. 46

Prelude in C minor WoO VIII/6

Three Chorale Fantasias op. 52

1901

Variations and Fugue on The English National Anthem WoO IV/7

Fugue in C minor WoO IV/8

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

8 Chorale Preludes (opp. 67 no. 15 and 79b nos. 2, 3, 5, 8, 10–12)

Symphonic Fantasia and Fugue op. 57

Twelve Pieces op. 59

Chorale Prelude »Es kommt ein Schiff geladen« WoO IV/14

7 Chorale Preludes (opp. 67 nos. 51, 52 and 79b nos. 1, 4, 7, 9, 13)

II. Sonata in D minor op. 60

1901/02

Fifty-two Easy Preludes on the most common protestant
chorales op. 67

1902

Monologe op. 63

Twelve Pieces op. 65

Fughette, Gigue, Intermezzo (op. 80 nos. 2, 4, 6)

Prelude and Fugue in D minor WoO IV/10

1902/03

Ten Pieces op. 69

1903

Five Easy Preludes and Fugues op. 56

Variations and Fugue on an Original Theme in F sharp minor op. 73

1904

Romanza in A minor WoO IV/11

Compositions op. 79b

Twelve Pieces op. 80 (nos. 1, 3, 5, 7–12)

Four Preludes and Fugues op. 85

Postlude in D minor WoO IV/12

1905

Chorale Prelude »O Haupt voll Blut und Wunden« WoO IV/13

1905/06

Suite in G minor op. 92

1906

Prelude and Fugue in G sharp minor WoO IV/15

1909

Chorale Prelude »Wie schön leucht't uns der Morgenstern«
WoO IV/16

1912

Prelude and Fugue in F sharp minor op. 82, vol. IV nos. 1 and 2,
version for organ

1913

Introduction, Passacaglia and Fugue in E minor op. 127

Nine Pieces op. 129

1914

Thirty Little Chorale Preludes on the most common chorales
op. 135a

1915

Altniederländisches Dankgebet WoO IV/17

1915/16

Organ Pieces op. 145

Fantasia and Fugue in D minor op. 135b

Introduction

The fifth volume in the series of organ works includes, in chronological order, the organ pieces Max Reger composed in autumn 1892 in Weiden and Wiesbaden, and those composed between January 1900 and April 1902 in Weiden and Munich.

Collections of character pieces

The works presented in Vols. I/5–7 are, except for the works without opus numbers, collections of character pieces, not composed as cycles, but nevertheless arranged systematically. They mainly combine Reger's compositions of medium difficulty, written both as a response to his large-scale works, but also with an eye to the market for printed music.

Collections of character pieces, such as Reger published in large numbers for piano in particular, are also found throughout his entire output of organ works (see *Chronology of the organ works*). The compilation of the early *Three Pieces* op. 7 (1892), composed during Reger's Wiesbaden period, came about rather by coincidence: the first piece, *Prelude and Fugue*, was written at the instigation of the London publisher Augener for the series *Cecilia*, but was initially put aside there; Reger composed two further movements (*Fantasia* and *Fugue*) of his own accord, and combined all three under the opus number 7. After his move to Weiden, the organ became central in Reger's compositional activities. Firstly, in the years 1898/99 he composed important organ works, establishing his name amongst concert organists with these (see RWA Vols. I/1 to I/3). Between 1900 and 1904 in particular, Reger increasingly composed works with which he also hoped to reach ambitious amateur musicians and students.¹ The *Six Trios* op. 47, intended as a counterpart to the *Fantasia and Fugue on B-A-C-H* op. 46, were conceived from the outset as a collection. The same applies to opp. 59, 63, 65, 69, 56, 80 and 85 which followed in quick succession. At the request of the publisher C. F. Peters, Reger retained the arrangement of twelve pieces in two volumes he had established with op. 59 with opp. 65 and 80 (for op. 65 Reger initially composed 15 pieces, with the three extra pieces forming the basis for op. 80). When, in spring 1913, Reger once again composed a large-scale organ work (*Introduction, Passacaglia and Fugue in E minor* op. 127) following a long pause, he told the publisher Bote & Bock that, in addition to this, he was writing "small easy"² organ pieces (op. 129). As with opp. 46 and 47, and with certain qualifications also opp. 60 and 63, Reger in a sense conceived two companion pieces at the same time: one is substantial, and the other more modest in its demands. With the *Organ Pieces* op. 145, the extent only became clear over time, as the publisher H. Oppenheimer requested more pieces each time some were published.

Publishing requirements played an important role on the whole in the creation of the collections of smaller pieces. For example, in 1901, the publisher C. F. Peters, who had possibly become aware of this aspect of Reger's output through the recently-published *Six Trios* op. 47, approached him with a specific request for organ pieces. With the composition of op. 63, Reger responded to a

request from the publisher F. E. C. Leuckart who, alongside the *II. Sonata in D minor* op. 60, wanted to have "shorter pieces à la op. 59"³ amongst their offerings. At the suggestion of Reger to C. F. Peters with regard to a further organ work (op. 65) this was accepted on the condition that it would be "entirely in the style of your op. 59"⁴. The *Organ Pieces* op. 129 in turn originated expressly in response to a contractual obligation.⁵

In all the organ collections between opp. 59 and 129, Reger formed smaller units of movements. And so, apart from opp. 56 and 85, there are twelve combinations alone of prelude or toccata with a fugue (or a fugetta in op. 80). In op. 63 the *Introduction* and *Passacaglia* followed on, attacca, a combination Reger had already chosen for WoO IV/6;⁶ the sequence of *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis* and *Benedictus* in op. 59 (nos. 7–9) became familiar as the *Little Organ Mass*. Movements from the canon of Catholic church music are found not only in this work (a *Te Deum* is also included), but also in opp. 63 and 80 (each contains an *Ave Maria*); in contrast to this, in op. 47 Reger chose alongside the obligatory *Fugue* (and with the exception of a unique *Siciliano*) exclusively types of movement which he had already used in his piano collections. In op. 145 in turn, based on the history of its composition and internal content, there are several connections⁷ which do not amount to a formal coherence.

For concert purposes, Reger's organ pieces, although indeed mainly published in complete collections with opus numbers, provide a wide-ranging repertoire of individual pieces, often included by performers between the main works on programs. In addition, for performances the previously-mentioned combinations of pieces are suitable as smaller, sometimes quite important groups of

¹ *Twelve Pieces* op. 59, *Monologe* op. 63, *Twelve Pieces* op. 65, *Ten Pieces* op. 69, *Twelve Pieces* op. 80; these are complemented by the *Five Easy Preludes and Fugues* op. 56 and *Four Preludes and Fugues* op. 85. (The *Suite in G minor* op. 92 of 1905/06 differs from the collections named simply by its smaller number of movements.) – See also RWA Vol. I/4, *Introduction, Chorale preludes for periodicals 1899–1901*.

² Reger's letter dated 6 May 1913 to Bote & Bock, in *Briefe an den Verlag Bote & Bock*, ed. Herta Müller and Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 [= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XXII], p. 318.

³ Reger's letter dated 4 and 12 December 1901 to Adalbert Lindner, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, shelf number: L 35.

⁴ Henri Hinrichsen's letter dated 4 January 1902 to Reger, excerpts in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, ed. Susanne Popp and Susanne Shighara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/ Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 13], p. 60.

⁵ Because of the acquisition of the publisher Lauterbach & Kuhn by Bote & Bock at the end of 1908, Reger was now required to provide the Berlin publisher with a volume of *Schlichte Weisen* or similar easy instrumental performance works each year (see *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Part 2, ed. Herta Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/ Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe, Vol. 14], p. 320). He also composed organ pieces in this fashion, which he called "gentle Henries" (letter dated 25 March 1914 to Karl Straube, in *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, ed. Susanne Popp, Bonn 1986 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/ Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 10], p. 234).

⁶ See RWA Vol. I/2.

⁷ So numbers 1, 2, and 7 (*Trauerode, Dankpsalm* and *Siegesfeier*) should be considered against the background of wartime conditions, whereas nos. 3–6 (*Weihnachten, Passion, Ostern* and *Pfingsten*) related to the church year.

pieces. Frequently the combination of *Kyrie eleison* and *Benedictus* (nos. 7 and 9) from the *Twelve Pieces* op. 59 and the *Introduction* and *Passacaglia* (nos. 5 and 6) from the *Monologe* op. 63 were found on programs, and as such belonged to the core repertoire of concert organists such as Karl Straube, Hermann Dettmer and Paul Gerhardt.⁸ A selection of organ pieces from different collections “in an informal sequence”⁹ was also frequently found in programs of the Reger period.

The composition and publication of the works

Opus 7

In summer 1892, through an introduction from his teacher Hugo Riemann, Reger met the London publisher George Augener, who was visiting Wiesbaden. Augener had Reger perform some of his own works for him, as a result of which he entered into a seven-year contract with the composer. For Augener’s regularly-published *Cecilia, A Collection of Organ Pieces in Diverse Styles*¹⁰ Reger wrote a large organ work during the 1892 holidays in Weiden: “For *Cäcilia* I have completed a Prelude and Fugue. I will send it to you shortly; the character is joyous – festive – that is, so that you will be able to use this number.”¹¹ However, this work (later no. 1 of op. 7) was probably not accepted for publication straight away (see below). After his return to Wiesbaden, Reger composed two further organ pieces, a *Fantasia* (on *Te deum laudamus*; later no. 2) and a *Fugue* (later no. 3). The *Fugue* was based on a theme (WoO IV/1) written out in December 1890 in a letter to his then teacher Adalbert Lindner, which could “be used splendidly for strettos”.¹²

Reger then combined these three pieces to make a separate collection. This must have been ready before the middle of October, for on 22 October Riemann offered the Leipzig music publisher C. F. Peters “3 organ works by an outstandingly gifted young composer”, basing this opinion on the tentative assessment of his English main publisher: “Herr Reger has a contract with Augener for several years, but the gentlemen have no heart for the organ pieces, finding them ‘too serious for England’.” His “special student” had been, as Riemann noted in the same letter, “brought up on Bach, Beethoven and Brahms”.¹³ However, a rejection came immediately from Leipzig; Riemann seems to have accepted this when he wrote: “[...] I too would not be able to discern Reger’s independent style from these pieces written in the true Bachian spirit”.¹⁴ William T. Best, the then editor of Augener’s *Cecilia*, also expressed similar thoughts;¹⁵ nevertheless, the publication of the complete op. 7 followed in 1893 with Augener. A practical edition of the *Prelude and Fugue* (no. 1) in the collection *Cecilia* was not published until 1903.

Reger himself stated, as a reason for the supposed “old-fashioned” style of his op. 7, that there had been “no progress made in organ style whatsoever since J. S. Bach”¹⁶, and that he had therefore “sought to follow on” from his revered role model of Bach in his organ pieces and had “avoided modern styles of writing for organ in them. In my other works, I am naturally on more modern ground”.¹⁷ In sending a review copy of his organ work (the first with its own opus number) to Otto Leßmann on 11 December 1893, Reger also stressed its strong rootedness in older traditions: “Don’t be surprised if I even want to play the respectable pigheaded fellow in the pieces, don a wig or even remember the little plait. (I don’t want to make the slightest claim for the originality of these

works – I simply wanted to write a couple of solid organ pieces for once!”¹⁸ Nevertheless, in later years he distanced himself from his youthful works and wrote to Theodor Kroyer, amongst others, about this: “Everything which is published with Augener is rubbish; I myself start counting from op 27.”¹⁹

As early as January 1894 the first English-language review of the *Three Pieces* op. 7 appeared in Augener’s periodical *The Monthly Musical Record*:²⁰ the anonymous reviewer noted that, in his constant striving to avoid clichés, Reger occasionally inclined towards harmonic and rhythmic excesses; the wealth of sequences in the pieces could be traced back to Baroque models. “To complain that Max Reger is not Bach’s equal would be absurd, yet by writing in the style of the old master he naturally challenges comparison. But his music, though it may have something of the letter, is also filled with the true spirit of Bach; while, so far as skill is concerned, praise may be bestowed without stint.”²¹ The first review in German-speaking realms was in Arthur Smolian’s critique of Reger’s early works, published at the end of October 1894 in the *Musikalisches Wochenblatt*, however, his commentary turned out to be rather brief: Reger’s *Three Pieces* would “certainly be welcomed by all accomplished organists as a valuable addition to their repertoire”.²² In 1899 an anonymous reviewer in the periodical *Urania* found that the “youthful works of the extremely promising composer in Weiden (in the Bavarian Upper Palatinate)” revealed “the starting point of the same, from the master of masters, Seb. Bach”.²³

Opus 47

The future op. 47 was first mentioned in a letter dated 15 January 1900 to Gustav Beckmann, to whom Reger had promised a dedication: “[...] at the moment I am occupied with easier organ trios

⁸ See DVD, Aufführungen von Orgelwerken.

⁹ Carl Robert Blum in *Die Musik* 13 Jg., No. 3 (1st November issue 1913), p. 185. In this, Blum reviewed an organ recital given by Alfred Sittard in Berlin, in which the program included a total of five pieces from opp. 80, 59 and 69.

¹⁰ First edited by William T. Best (d. 1897), and later by Edmund H. Turpin.

¹¹ Letter dated 12 September 1892 to George Augener, in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, ed. Susanne Popp, Wiesbaden et al 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XIII), p. 123.

¹² Reger’s letter dated 23–25 December 1890, in *Der junge Reger* (see note 11), p. 83.

¹³ Hugo Riemann’s letter dated 22 October 1892 to the publisher C. F. Peters, *ibid.*, p. 124. – In Riemann’s letter the work is still described as “Op 7 a – c”.

¹⁴ Letter dated 3 November 1892 to the publisher C. F. Peters, *ibid.*, p. 127.

¹⁵ In a letter dated 8 December 1892 to George Augener, Reger refers to “the remarks of H. Best, that the things would not be interesting enough (for present times)”, *ibid.*, p. 128f.

¹⁶ *Ibid.*, p. 260.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Letter, *ibid.*, p. 165.

¹⁹ Letter dated 22 March 1904, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4 Art.714.

²⁰ Anon., *Drei Orgelstücke (Organ Pieces)*. By Max Reger. Op. 7, review in *The Monthly Musical Record*, 1 January 1894, also in *Der junge Reger* (see note 11), p. 169f.

²¹ *Der junge Reger* (see note 11), p. 170.

²² Arthur Smolian, *Max Reger und seine Erstlingswerke*, in *Musikalisches Wochenblatt* 25 Jg. (1894), No. 43, p. 518 f., also in *Der junge Reger* (see note 11), p. 208.

²³ Anon., *Op. 7: 3 Orgelstücke*, in *Urania* 56 Jg. (1899), No. 12, p. 92. – Georg Göhler wrote similarly in a review in *Der Kunstwart* 13 Jg., No. 23 (1st September issue 1900) and detected in Reger’s opp. 7 and 16 “independence on the original master of all organ artistry”.

which are too 'small' for me to want to dedicate them to you".²⁴ A good two weeks later, "3 of a small collection (circa 20 printed pages!) of organ trios are already complete [...]; 1) Canon, 2) Gigue, 3) Fugue; these pieces are considerably easier; the pedal is of course always obligato; what does one have 'legs' for otherwise?"²⁵ Here, Reger was possibly describing the sequence of movements at the draft stage (the *Fugue* finally became no. 6 in the work, the sketch has not survived). On 5 February, Reger wrote the date of completion at the end of the engraver's copy. The Trios which Reger still listed as his op. 46b at this point, with a view to their companion piece the *Fantasia and Fugue on B-A-C-H* op. 46(a), were for him "very tame music"²⁶ and "more intended for teaching"²⁷.

On 26 April 1900 Reger submitted the *Six Trios*, together with other works, to the publisher Jos. Aibl for printing. The Trios were listed as op. 48 on the copyright agreement and the royalty statement²⁸, both of which Reger signed on 6 May; however, on the copyright agreement an exchange is marked with the *Lieder*, identified as op. 47 to that date. Following the publication of the *Six Trios* at the beginning of October, Reger recommended them to Karl Wolfrum, the music teacher at the Altdorf Teachers' Training Institute, amongst others: "I thought of the Trios mainly as teaching material. I would be very much obliged to you if you would be so kind as to use these Trios op. 47 at the Royal Teachers' Training Institute in the advanced courses for organ teaching."²⁹

The *Six Trios*, explicitly described by Reger as "the opposite of this Bach-Fantasia" (op. 46),³⁰ were to a certain extent treated by the critics as a novelty, and particularly because of the comparative ease with which they could be played in comparison with other works, were greeted with something approaching astonishment: "Finally something easy from Reger"; anyone who picks up Op. 47 after the Tower of Babel will breathe a sigh of relief", declared Friedrich L. Schnackenberg.³¹ Karl Straube went on to describe the collection: "These are six exemplary pieces of refinement and grace in which even humor, insofar as this is permissible on the organ, is given its due place. [...] The melodramatic Max Reger is not to be found here, we almost breathe the air of the Rococo period. Delicate, sweet, when this is required; this music is also droll".³² Such reviews corresponded very much with Reger's didactic aims. In the following years, appropriate recommendations were also to be found: for example, in 1906, Roderich von Mojsisovics recommended the use of Opus 47 "in composition teaching as a model of modern, simple performance pieces for the organ"³³ and Otto Burkert included the collection in his *Führer durch die Orgelliteratur* under exercises of medium difficulty "as an introduction to Reger's art"³⁴. Nevertheless Reger, who also promoted his own pieces, certainly had to put up with setbacks, as documented in a letter to Karl Wolfrum: "I readily believe that, amongst your pupils, there is almost nobody who can make use of my Trios. Also, the fact that you are bound by official regulations – as is indeed always the case in state institutions – & until the state introduces a 'living' composer into its institutions – that will take a very long time!"³⁵

WoO VIII/6

On 23 August 1900 Reger visited his friend Adalbert Lindner, and on this occasion, leafed through his volume of copies of organ works by contemporary composers. However, according to Lind-

ner's anecdote, he did not form a favorable opinion: "There's not much that's decent in it. I'll write you something else for it. But it will cost you a fine lemonade!"³⁶ By the time Lindner returned with the drink, Reger is said to have written out the seven-bar "Festive Prelude in C minor"³⁷. Reger himself did not give the work a title in the autograph manuscript³⁸; at the end of the page just the theme was written out for a possible fugue.

The *Prelude* was published for the first time in 1922 as a facsimile in Lindner's biography of Reger.³⁹ With a view to the anniversary year in 1943, Reger's 70th birthday, Lindner then suggested to the publisher Breitkopf & Härtel the publication of several works by Reger from his archive, including WoO VIII/6. On 24 February 1943 he was able to inform Fritz Stein: "In addition, the so-called Lemonade Prelude has been engraved and corrected in the original version for organ solo in C minor".⁴⁰ Punctually on 19 March, a printed version of the short work appeared for the first time in the *Allgemeine Musikzeitung* published by Breitkopf & Härtel.

WoO IV/8

In 1901, towards the end of his period in Weiden, Reger wrote numerous short organ works, especially chorale preludes, intended as music inserts for periodicals.⁴¹ Even the editors of anthologies turned to the young composer with requests for suitable works. After the *Introduction and Passacaglia in D minor* WoO IV/6 appeared in one such publication in 1900,⁴² Reger, as he reported to Josef Loritz, is said to have made "contributions to an organ album again"⁴³. Perhaps he was referring to the *Fugue in C minor* WoO

²⁴ Copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. As. 2. – In the same letter Reger mentions for the first time a work similarly laid aside, which only took shape in 1903 as *Schule des Triospiels* RWW Bach-B8: "Do you know what's missing! A School of Pedal Playing! (Organ of course). If you want to let me know the various techniques etc. etc., I would write pedal studies; we would already have a publisher! [...] Then the studies all in trio form etc; that would be tremendously useful!"

²⁵ Letter dated 2 February to Gustav Beckmann, copy, *ibid.*, shelf number: Ep. As. 3.

²⁶ Letter dated 27 February 1900 to Alexander W. Gottschalg, Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Br 034/13.

²⁷ Letter dated 5 March 1900 to Gustav Beckmann, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. As. 4.

²⁸ Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf numbers: D. Ms. 126 und 127.

²⁹ Letter dated 6 October 1900, excerpts published in *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, ed. Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, p. 82. See also the letters dated 18 October to Alexander Wilhelm Gottschalg ("The Trios op 47 are mainly intended for organ teaching; that is why they are so easy." Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number: Br 034/11) and 2 December to Ernst Rabich.

³⁰ See note 26.

³¹ Music review in *Neue Zeitschrift für Musik* 68 Jg., No. 4 (23 January 1901), p. 41.

³² Music review in *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 6 Jg., No. 6 (June 1901), p. 212.

³³ Music review in *Musikalisches Wochenblatt* 37 Jg. (1906), No. 46, p. 827.

³⁴ *Führer durch die Orgelliteratur*, ed. Bernhard Kothe and Theophil Forchhammer, F. E. C. Leuckart, Leipzig 1889; fully revised and considerably expanded by Otto Burkert, concert organist in Brno, Leipzig 1909.

³⁵ Letter dated 15 October 1900, excerpts published in *Hase-Koehler 1928* (see note 29), p. 82.

³⁶ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, p. 225.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ See also DVD, WoO VIII/6, *Bearbeitungen Adalbert Lindners*.

³⁹ *Lindner 1922* (see note 36), p. 226.

⁴⁰ Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

⁴¹ See RWA Vol. I/4.

⁴² See RWA Vol. I/2.

⁴³ Letter dated 24 January 1901, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 14.

IV/8,⁴⁴ although the relevant anthology was possibly already in print by this time.⁴⁵

The editor of the *21 Orgelstücke für kirchlichen Gebrauch*, in which WoO IV/8 was published, was Johann Adam Troppmann. He had worked as a teacher and choral director in nearby Tirschenreuth from 1865 to 1890; as a “zealous adherent and connoisseur of Cecilian church music”⁴⁶ he even published several collections of organ works in his retirement.

Opus 59

The composition of the *Twelve Pieces* for organ op. 59 was in response to a request from the Leipzig publisher C. F. Peters, which may have come to Reger via Karl Peiser.⁴⁷ (Peiser was managing director of the publisher Hug & Co. Leipzig and an adviser to Henri Hinrichsen, the new owner of C. F. Peters.⁴⁸) On 31 May 1901, probably soon after he had composed the pieces, Reger turned to Hinrichsen: “The Hug gentlemen will have told you that I am happy to write a series of organ pieces of medium difficulty for your highly esteemed publishing house; [...] none of the the pieces is difficult technically; & you will receive my manuscript, fully ready for printing, by the end of July, at the latest by the beginning of August of this year, that is still early enough for you to be able to include my pieces, which will bear the opus number 59, amongst the new publications for autumn of this year. As a title, I allow myself to suggest to you: *Twelve Pieces for the organ* [...] op 59. Vol. 1, Vol. 2.”⁴⁹ Not only the division into two books, but also the individual titles and the overall extent are now decided.⁵⁰

As Reger first had to complete a whole package of works for Aibl-Verlag, he postponed the writing out of op. 59. On 14 June 1901 he told Josef Loritz, referring to the forthcoming composition, that he had “promised Peters a hefty manuscript for 15 July”; the latter would pay “600 M for a work which I can most comfortably write in 14 days; à discretion!”⁵¹

Directly after completing the work for Aibl on 15 June, Reger began writing out his op. 59: As early as 17 June, he played the first piece, *Prelude*, for Adalbert Lindner on the piano and gave him the sketch, now no longer needed.⁵² The other pieces followed in order of their numbering, until the *Te deum* was completed on 1 July as no. 12.⁵³ According to a communication with a friend, Reger embarked on new tasks as early as 2 July.⁵⁴ Nevertheless he retained the engraver’s copies for the two volumes; Peters had stipulated the date of 17 July for the submission of the manuscript with a view to issuing it as part of the new autumn publications.⁵⁵ It is conceivable that small editorial revisions were still made during this period, but the manuscript does not bear signs of any major conceptual interventions.

Reger sent the two manuscript volumes punctually on 13 July “[...] if you have the work engraved straight away, it can comfortably be published by the beginning of September a. c. [annus currens = current year]! Allow me to now make a few remarks about it: none of the pieces is more than moderately difficult. N° 2, 4, 9, 11 are indeed ‘very easy’; in print, each volume should come out at about 26–28 pages; both manuscripts have been carefully checked and both thoroughly tried out in practice. I am calmly looking forward to all the reviews of this work”.⁵⁶

Hinrichsen sent the agreed royalty of 600 Marks and the copyright agreement immediately, and announced on 15 July: “In a few

weeks I will have the work sent to you for checking”.⁵⁷ Reger returned the set of proofs, which “caused more trouble than I had expected”,⁵⁸ to the publisher on 9 August. On 4 September 1901 he confirmed receipt of his author’s copies and expressed his thanks “for the beautiful presentation of the work”.⁵⁹

With this collection, Reger’s organ works, previously acclaimed or attacked as virtuoso music, really achieved widespread recognition for the first time.⁶⁰ Hermann Wilske detected for op. 59 a “shift in the public reaction from respect to a sensuous feeling of well-being”,⁶¹ which of course in turn had an effect on the reception of the previously-published large organ works, especially the chorale fantasias⁶². Heinrich Lang, for example, wrote in the *Allgemeine Musik-Zeitung*: “[...] if we compare these op. 59 pieces with the three from op. 52, a wonderful clarity can be detected

⁴⁴ No further organ works by Reger from this year for a publication of this kind are known.

⁴⁵ The anthology was already listed in *Hofmeister’s Musikalisch-literarischer Monatsbericht* of February 1901. – At the time of his writing to Loritz, Reger was possibly still involved in shortening the work, which had become necessary because of the much shorter extent of the other works (note in the first printed edition: “Original-Komposition. This master fugue, written in the spirit of Bach, was shortened by the composer at the suggestion of the editor of this collection.”)

⁴⁶ *Oberpfälzer Schulanzeiger* 25 Jg., Vol. 3 (1 February 1903), p. 34f. (Obituary) – An *Orgelalbum bayrischer Lehrerkomponisten* published in 1904 likewise contains works by Troppmann and Reger (*Postlude in D minor* WoO IV/12).

⁴⁷ See Erika Bucholtz, *Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters. Deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938*, Tübingen 2001 (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo-Baeck-Instituts Vol. 65), p. 113. – Reger had his first contact with C. F. Peters in 1898 and had offered the publisher, at that time still managed by Max Abraham, several piano pieces (including the *Waltzes* op. 22 and the *Fantasiestücke* op. 26) as well as the *Chorale Fantasia “Ein feste Burg ist unser Gott”* op. 27. “These compositions remained with us for eight days, were checked by Dr. Doerffel most conscientiously, who came to the conclusion that they should be declined. To the 78-year-old veteran Bach admirer, ‘accustomed to Romanticism’, the stormy sounds of the musician of the future understandably seemed to be ‘alarming’.” (Elsa von Zschinsky-Troxler, *Geschichte des Verlagshauses C. F. Peters von ihren Anfängen am 1. Dezember 1800 bis zum heutigen Tage* 1. April 1933, Leipzig 1933, typescript in C. F. Peters archive, Leipzig, p. 39).

⁴⁸ According to the copyright date, 18 madrigal arrangements by Reger (RWV Madrigale-B1 and B2) were published by Hug & Co. Leipzig the previous year. There were connections with Peters-Verlag both through Karl Peiser, and from Hinrichsen’s apprenticeship at Hug & Co. Zurich.

⁴⁹ Letter, in *Peters-Briefe* (see note 4), p. 46f.

⁵⁰ See Reger’s letter dated 2 June 1901 to Hinrichsen, *ibid.*, p. 49.

⁵¹ Letter, private collection.

⁵² Lindner reported: “In the short period from 17 June to 1 July 1901 they were written out, every day a fully completed piece which he played for me in the evening, and presented me with the sketches” (see *Kritischer Bericht, Opus 59, Entwürfe, Erläuterungen Lindners*). See note 53 for the precise dates of composition.

⁵³ Lindner’s dates give the dates by which each fair copy was written out in black ink. No. 1: 17 June (Monday), nos. 2 and 3: 18 June (Tuesday), no. 4: 19 June (Wednesday), no. 5: 20 June (Thursday), no. 8: 25 June (Tuesday), no. 9: 26 June (Wednesday), no. 12: 1 July (Monday). Since Reger wrote out the two volumes of the engraver’s copies consecutively, nos. 6–7 and 10–11, the sketches of which are undated, should be assigned to the intervening days.

⁵⁴ See letter to Wilhelm Sadony, private collection.

⁵⁵ See letter dated 11 June 1901 to Reger, in *Peters-Briefe* (see note 4), p. 50. – Even the enquiry via Karl Peiser may have been with a view to publication in September (see above, Regers letter dated 31 May, note 49).

⁵⁶ Covering letter, *ibid.*, p. 51.

⁵⁷ Letter to Reger, *ibid.*, p. 52.

⁵⁸ Letter, *ibid.*, p. 53.

⁵⁹ Letter to Hinrichsen, *ibid.*, p. 56.

⁶⁰ Ernst Isler saw in these pieces the “first fruits” of a “transparent organ style”, which “will bring the name of Reger to wider audiences”. (*Max Reger*, Zürich 1917 [= 105. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich], p. 34).

⁶¹ Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden et al 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Vol. XI), p. 127.

⁶² See RWA Vol. I/1.

compared with the whole style of the latter, yet despite this, the whole artistic contrivance functions with the same degree of perfection. These op. 59 organ pieces are true treasure troves of beauties for all first-rate organists and they will find enthusiastic audiences everywhere."⁶³ Theodor Kroyer, who again proved to be overwhelmed by the *Chorale Fantasias* op. 52 and the *Fantasia and Fugue on B-A-C-H* op. 46 performed by Karl Straube in a Reger recital in November 1901 in the Kaim-Saal Munich, likewise experienced in op. 59 the "conciliatory side of the composer. This is extremely finely-wrought poetry, more sensuous than great, but in no way of lesser value. Here, we are dealing with authentic, refined gold of the most individual character."⁶⁴

The popularity of the *Twelve Pieces* amongst critics and in concerts, which Reger once more introduced as an argument for their desired promotion to music institutes,⁶⁵ was also reflected in C. F. Peters' sales figures: with an initial print run of 500 copies, the organ pieces were nevertheless so successful that they were reprinted as early as 1903 (vol. 1) and 1905 (vol. 2). All in all, between 1901 and 1918, 2,800 copies of each volume were printed in a total of seven print runs, almost all of which were sold. In addition, the publisher issued Reger's own harmonium arrangement of the *Benedictus* (no. 9) in 1908 (1,050 copies) and in 1910 a separate organ edition (700 copies), of which just a few remainder copies were left in 1918.⁶⁶ Furthermore, in 1912 Karl Straube published the *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis* and *Benedictus* in a practical selected edition.⁶⁷ The *Benedictus*, either combined with the *Kyrie* or played in concerts as an individual crowd pleaser, constitutes "undoubtedly the most frequently performed of Reger's freely-composed organ works during his lifetime"⁶⁸.

Opus 63

Through an introduction from the organist and reviewer Alexander Wilhelm Gottschalg, in August 1901 Reger came in contact with Constantin Sander, the owner of the publisher F. E. C. Leuckart in Leipzig. Sander firstly asked Reger for "an organ work",⁶⁹ but soon after, seemed to be interested in a more long-term collaboration. Thus Reger wrote to Adalbert Lindner in mid-October: "Leuckhardt would like to have a number of things – I can help him."⁷⁰ After moving to Munich at the beginning of September and immediately throwing himself into musical life there, Reger firstly wrote the *II. Sonata in D minor* op. 60 in November/December for Leuckart, and in addition, announced to Lindner at the beginning of December "shorter pieces à la op 59"⁷¹.

The compositional process itself is not documented, and only on 22 April 1902, as the completion of writing out a fair copy of the work was imminent, was a collection mentioned for the first time: "op 63 'Monologe'⁷² 12 Pieces for Organ (56 pages) go to the publisher Leuckart in 8 days."⁷³ Reger submitted the manuscript on 29 April.⁷⁴

On 11 June 1902 Reger informed Hermann Dettmer that he was just working on the printers' proofs of the first volume, which was dedicated to him: "[...] now I'm searching for mistakes in the engraving".⁷⁵ A week later he was able to inform his future wife Elsa von Bercken: "Thank God I have dealt with all my proofs – but it won't last long – then even more will arrive! O my darling, it's a terrible task! It's completely soul-destroying; 8 hours in succession

– you feel totally exhausted! And despite this, I am sure that some misprints will remain!"⁷⁶

To Reger's evident surprise, as the correction process for the work was not yet complete, on 23 June he received a second set of proofs from the publisher.⁷⁷ On 30 June, after working on these, he again confided in his fiancée Elsa: "Why I had to go through the proofs again – because there were so many mistakes in the first proofs – and then a second set had to be made! I myself have already dealt with these & returned them!"⁷⁸ From these second proofs, a double-sided high quality proof copy was also made, possibly for an organist friend,⁷⁹ from which the sheets of the third volume have survived.

⁶³ Music review in the *Allgemeine Musik-Zeitung* 28 Jg. (1901), No. 49, p. 800.

⁶⁴ Review dated 11 November 1901, in the *Allgemeine Zeitung*, No. 319, Abendblatt, *Feuilleton*, p. 1.

⁶⁵ "I can arrange the introduction of the 12 organ pieces at the Imperial and Royal Conservatoires in Vienna & Budapest as soon as they are published; [...] It will also be easy to enable the introduction of the 12 pieces at the Royal Conservatoire in Leipzig! It might also be really useful if you could perhaps use a few of the reviews as advertisements!" (Reger's letter dated 2 June 1901 to Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* [see note 4], p. 50) Walter Fischer, one of his most assiduous interpreters, wrote in the same vein as Reger in 1910: "The beginner is above all recommended to use Peters op. 59 as an introduction to playing Reger. This opus by Reger contains the greatest number of easily approachable pieces." (*Über die Wiedergabe der Orgel-Kompositionen Max Regers*, lecture for the General Meeting of Westphalian Organists in Dortmund in May 1910, Cologne 1910, p. 5)

⁶⁶ Between 1901 and 1918, 2,584 copies of volume 1 and 2,688 copies of volume 2 were sold; 1,039 copies of the harmonium arrangement and 683 copies of the separate edition of no. 9 were also sold (see *Wilske 1995* [see note 61], p. 372). Three print runs of the *Four Preludes and Fugues* op. 85, totalling 950 copies were issued, of which 800 were sold (*ibid.*, p. 373).

⁶⁷ Straube presented the pieces for practical use, and provided them with many of his own tempo, registration, articulation, and dynamic markings. In the process, he sometimes fundamentally altered the original performance instructions. According to its title page, the edition appeared "in agreement with the composer" (see DVD, *Opus 59, Praktische Ausgabe*).

⁶⁸ *Wilske 1995* (see note 61), p. 127.

⁶⁹ Letter dated 17 August 1901 to Alexander W. Gottschalg, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf number: N. Mus. ep. 2578.

⁷⁰ Letter dated 12 to 25 October 1901, Stadtmuseum Weiden, Max-Regersammlung, shelf number: L 34.

⁷¹ See note 3.

⁷² The unusual title *Monologe* for a collection of *Twelve Pieces for Organ* is also found with Josef Rheinberger's op. 162 of 1890. However, there is no explicit reference to Rheinberger, whom Reger met shortly before the latter's death on 25 November 1901 in Munich and to whom he had dedicated his *Fantasia and Fugue on B-A-C-H* op. 46.

⁷³ Postcard dated 22 April 1902 to Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

⁷⁴ See *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen, 1899–1912*, fol. 9, Meininger Museen, Abteilung Musikgeschichte mit Max-Regers-Archiv, Inventory number XI-4 3314.

⁷⁵ Postcard, private collection; copy in the Max-Regers-Institut, Karlsruhe.

⁷⁶ Letter dated 18 June, Max-Regers-Institut, shelf number: Ep. Ms. 1728. – This communication may firstly relate to op. 63. The proofs of other larger works which were to be published between August and October 1902 were only returned to the publishers by Reger later: *Six Burlesques* for piano op. 58 (Bartholf Senff) on 14 July, *Twelve Pieces* for organ op. 65 (C. F. Peters) on 18 (Vol. 1) and 31 July (Vol. 2), *Twelve Songs* op. 66 (Lauterbach & Kuhn) on 24 September (see *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, ed. Susanne Popp in collaboration with Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter, and Stefanie Steiner, on behalf of the Max-Regers-Institut, Munich 2010).

⁷⁷ "And just imagine, the corrections which I sent back last week after looking through them, will come back again today – now I have to do the work once more – it is the worst work which there is!" (Letter dated 23 June 1902 to Elsa von Bercken, Max-Regers-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1732).

⁷⁸ Letter, Max-Regers-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1738.

⁷⁹ The comparatively few differences between the surviving high quality proof copy and the first printed edition are an indication that this was produced from the second proofs (see *Kritischer Bericht, Opus 63, Evaluation of the sources*). The sets of proofs themselves are missing.

In mid-August the *Monologe* were announced as a new publication⁸⁰ and on 10 September Reger had to confess to Walter Fischer that he had no more author's copies.⁸¹ Yet the sales figures do not seem to have satisfied the publisher. Reger reported to Karl Straube about this on 8 December: "Sander (Leuckart), who has been described to me by others as a real 'skinflint', wrote one of those cards of complaint to me again today, saying that the demand for op. 60 & 63 is constantly on the decline!"⁸² The publishing relationship came to a standstill as a result, and was only revived for a short period in 1907/08 with the *Two Sacred Songs* op. 105.

Reger's suggestion of again publishing "shorter pieces à la op 59" with the *Monologe*,⁸³ was gratefully seized upon by the publisher F. E. C. Leuckart as part of their marketing strategy. The publisher's brochure of September 1902 contained the following information about this new collection: "These twelve pieces, each of which reveals a self-contained atmospheric picture of intense strength, present no great demands on the player's technique. For a first introduction to Reger's powerful art, his *Monologe* are therefore more suitable than almost any of his other works, and for that reason are especially welcome and recommendable."⁸⁴ With this, expectations were naturally raised which Opus 63, in all its parts, could not fulfil, as it contains a few distinctly virtuoso pieces. Reger himself admitted at this time: "I never release anything until I myself have tried it out in practice"⁸⁵. On the other hand, he confessed that he had "lost any sense of complexity or degree of difficulty"⁸⁶. At any rate, the composer countered the complaints of Constantin Sander, the owner of the publishing house, in both fighting spirit ("[...] these are only things [...], so that the likes of us feel really small and never dare to ask for anything decent in the way of royalties!"⁸⁷), and with trust in the future ("It would indeed be a grievous blow if I returned to the old, well-trodden path! Then I would be a one-day wonder. But I want to become more than this"⁸⁸).

One pair of works in particular, in the same key, became established in the concert repertoire, the *Introduction* and *Passacaglia* in F minor from the second volume (nos. 5 and 6); they also received significant interpretations. When they were performed in 1905 in a recital given by the former Straube pupil Fritz Stein, Hans Deinhart wrote in the *Neue Zeitschrift für Musik*: "Herr Stein introduced Reger's difficult F minor *Passacaglia* in Heidelberg, a piece whose force shakes, whose out and out tragedy makes for fear and trembling: it is a song of resignation." Furthermore, he even described the work as a "tone poem".⁸⁹ Two years later, in his study on Reger and Straube, the philologist Gustav Robert-Tornow enthused about the topos of the sublime, and with reference to the *Passacaglia* reasoned: "It is as if a person has met his fate and his fate has met him. [...] In general, the thought – perhaps utopian? – probably crosses the mind that this organ piece is waiting for a second version; a version for organ and orchestra."⁹⁰

Acknowledgements

The source and archival material presented on the DVD comes largely from the holdings of the Max-Reger-Institut. Several other institutions and private individuals have generously contributed to completing the descriptions in the encyclopaedic section, and the individual picture credits contain information on these.

Special thanks are due to Universal Edition in Vienna, who made available digitized copies from their archive (and held in the Austrian National Library in Vienna on permanent loan) of the engraver's copy of op. 47, the Music Department of the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, for digitized copies of the engraver's copy of op. 59, Vol. 1 and the first printed edition of the *Fugue in C minor* WoO IV/8, and the Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv) for a digitized copy of the engraver's copy of op. 59, Vol. 2. Thanks are also due to the Stadtmuseum Weiden (Max-Reger-Sammlung), in particular the city archivist Petra Vorsatz, for allowing the digitization and publication of the autograph sketches of op. 59 and the autograph of the *Prelude in C minor* WoO VIII/6, to the Landesbibliothekszentrum Rheinland-Pfalz/Pfälzische Landesbibliothek Speyer, in particular Dr. Elisabeth Diederichs, with regard to the first printed edition of op. 63 and to the Music Department of the British Library, London, in particular Dr. Sandra Tuppen, for further information on the engraver's copy of op. 7.

For many suggestions and advice from organists, on their behalf we wish to thank Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert and Jean-Baptiste Dupont.

In addition, thanks are due to the Academy of Sciences and Literature in Mainz (especially Dr. Gabriele Buschmeier), Carus-Verlag Stuttgart (especially their editor Julia Rosemeyer), the staff of the Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn Nikolaos Beer, M. A, Benjamin Wolff Bohl, M. A. (Edirom) and Daniel Röwenstrunk, Dipl. Wirt.-Inf. (Edirom), PD Dr. Christoph Flamm, the Hochschule für Musik Karlsruhe, the student assistants Armin Eichenmüller, Daniel Fütterer and Frank Zalkow, and the student trainee Soo Jung Lee at the Reger-Werkausgabe.

In addition, special thanks are due to the Internationale Max-Reger-Gesellschaft e. V., which contributed to the printing of this volume.

Karlsruhe, November 2013

The editors

Translation: Elizabeth Robinson

⁸⁰ See the publisher's advertisement in *Signale für die Musikalische Welt* 60 Jg., No. 37 (13 August 1902), p. 720.

⁸¹ Letter, last listed: Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, catalog 177, 1973.

⁸² Letter, in *Straube-Briefe* (see note 5), p. 38.

⁸³ See note 3.

⁸⁴ Publisher's brochure, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: D. Ms. 234.

⁸⁵ Letter dated 2 June 1901 to Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* (see note 4), p. 49.

⁸⁶ Letter dated 2 February 1900 to Gustav Beckmann, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. As. 3.

⁸⁷ See note 82.

⁸⁸ Letter dated 17 July 1902 to Constantin Sander, in *Hase-Koehler 1928* (see note 29), p. 94.

⁸⁹ Review in the *Neue Zeitschrift für Musik* 72 Jg., No. 38 (13 September 1905), *Korrespondenzen*, p. 715. – *Musica sacra*, the specialist periodical for Catholic church music, also contained a discussion of the inscrutability of this composition – but with reservations based on Catholic confession. The anonymous reviewer responded to the question "What about the ugly, is it allowed, is it justified?", already raised polemically several times in Reger's large-scale organ works by stating: "'It is allowed if it is justified'. Applied to Reger's *Monologe*, and with regard to the King of instruments, which is destined to portray the beautiful, the sublime, the sacred, the shocking, the moving, but not the ugly in the church, the conflict of a human being struggling in vain for redemption and peace both publicly and subjectively, we maintain that this opus 63 is not justified in the church." (14 Jg. [1902], No. 10, p. 11)

⁹⁰ *Max Reger und Karl Straube*, Göttingen 1907, p. 8f.

Drei Stücke op. 7

Samuel de Lange gewidmet

Drei Stücke

für Orgel

Opus 7 (1892)

Nr. 1 Präludium und Fuge

Moderato

Manuale

II. Man *p* 8', 4'

crescendo

Pedal

4

16', 8', 4'

7

16', 8'

I. Man

trium

trium

13

16 II. Man *f*

(I. Man) *f*

18

+ 2'

+ 2'

22

Musical notation for measures 22-23. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs.

24

Musical notation for measures 24-25. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

26

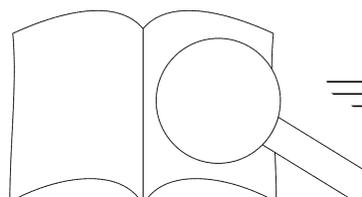
Musical notation for measures 26-27. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music includes dynamic markings like *tr* and *tr*. The notation is dense with many beamed notes.

I. Man

cre.

ff

+ 32'



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

32

Full Organ

Full Pedal

35

allarg

38

(Full Organ)

trmm

4

Adagio

Allegro brillante

[I. Man]

8', 4'

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some slurs and accents. The middle and bottom staves are bass clefs and contain mostly rests, indicating a piano accompaniment that is mostly silent in these measures.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the first system, marked with a measure rest '4' and an asterisk. It features more complex rhythmic patterns with slurs and accents. The middle and bottom staves remain mostly empty.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line, marked with a measure rest '6'. The notation includes various rhythmic values and slurs. The middle and bottom staves are mostly empty.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line, marked with a measure rest 'I. Man'. The notation includes various rhythmic values and slurs. The middle and bottom staves are mostly empty.

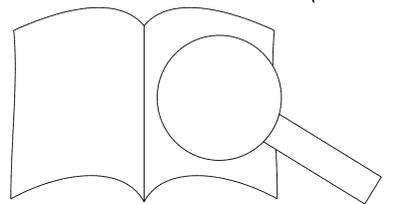
* Takt 4: Zur Notation der Takte 4, 13, 27 und 73 siehe Kritischer Bericht, II. Orthografische Besonderheiten. / Concerning the notation in mm. 4, 13, 27, and 73, see the Critical Report, II. Orthografische Besonderheiten.

12

16', 8'

14

17



23

26

(27)

+ 2'

33

36

ritardando

39

a tempo

II. Man *p* 8', 4'
brillante

I. Man *f*

4

43

I. Man

p

(II. Man)

45

+ 2'

an

47

51

Full Organ

ff

53

II. Man

6

(I. Man)

p

ff

55

II. Man

(I. Man)

p

59

I. Man *f*

6

6

Detailed description: This system contains measures 59 and 60. Measure 59 features a complex piano texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 60 continues this texture, with a sixteenth-note chordal figure in the right hand and a sixteenth-note bass line in the left hand. A first ending bracket labeled 'I. Man *f*' spans measures 59 and 60. A '6' is written above the right hand staff in measure 60, and another '6' is written below the left hand staff in measure 60.

61

Detailed description: This system contains measures 61 and 62. Measure 61 shows a continuation of the sixteenth-note patterns in both hands. Measure 62 features a more active right hand with sixteenth-note chords and a left hand with a steady eighth-note accompaniment.

63

Detailed description: This system contains measures 63 and 64. Measure 63 has a right hand with sixteenth-note chords and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. Measure 64 continues with similar textures, featuring sixteenth-note runs in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Detailed description: This system contains measures 65 and 66. Measure 65 features a right hand with sixteenth-note chords and a left hand with a steady eighth-note accompaniment. Measure 66 continues with similar textures, featuring sixteenth-note runs in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

67

Musical notation for measures 67-68. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and two bass clef staves below it. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some slurs.

69

Musical notation for measures 69-70. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and two bass clef staves below it. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some rests.

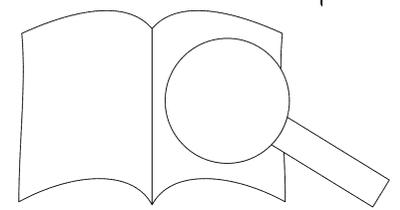
71

Musical notation for measures 71-72. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and two bass clef staves below it. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some rests.

73

Musical notation for measures 73-74. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, and two bass clef staves below it. The music continues with similar rhythmic complexity and includes some rests.

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



75

Musical notation for measures 75-76. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clefs.

77

Musical notation for measures 77-79. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clefs.

80

Musical notation for measures 80-82. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clefs.

Musical notation for measures 83-85. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clefs.

86

Musical notation for measures 86-88. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. Measure 86 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 87 includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 88 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained note in the lower bass staff.

89

Musical notation for measures 89-91. The system consists of three staves. Measure 89 shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 90 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 91 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained note in the lower bass staff.

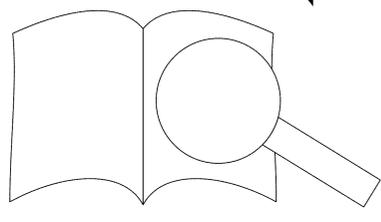
92

Musical notation for measures 92-94. The system consists of three staves. Measure 92 shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 93 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 94 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained note in the lower bass staff.

95

Musical notation for measures 95-97. The system consists of three staves. Measure 95 shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Measure 96 continues the melodic and rhythmic patterns. Measure 97 concludes the system with a final chord in the treble staff and a sustained note in the lower bass staff.

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



Nr. 2 Fantasie über 

Adagio

8', 4'

I. Man *f*



16', 8'

5



9

(I. Man) 8'

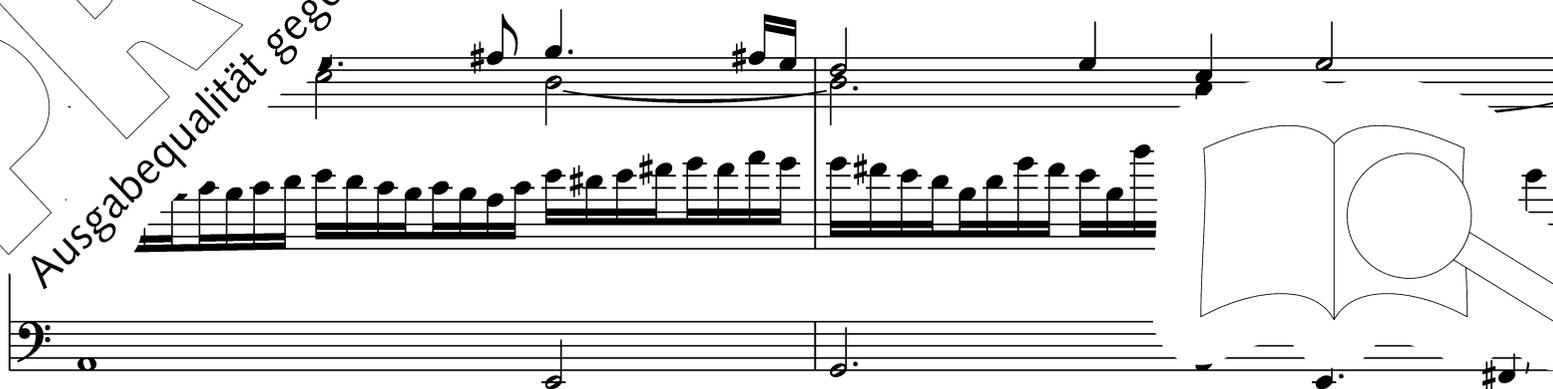
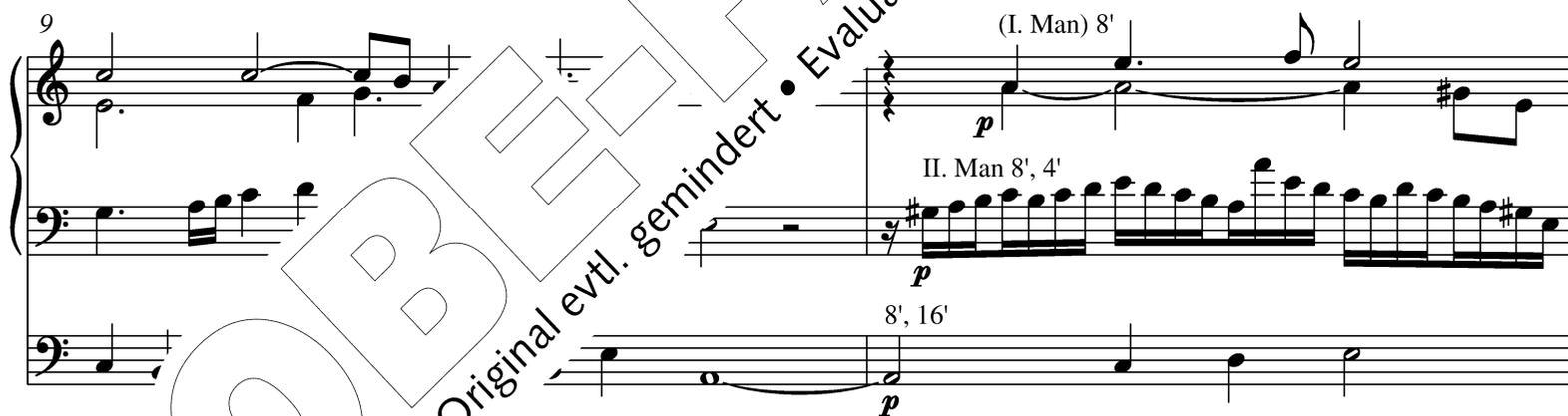
p

II. Man 8', 4'

p

8', 16'

p



14

16

18

2

II. Man

I. Man

22

(I. Man)

f 8', 4'

II. Man

24

26

I. Man

II.

p

34 (II. Man)

I. Man

mf

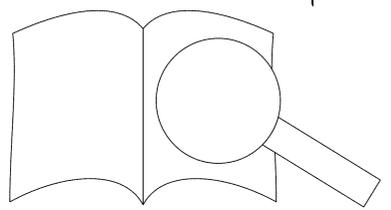
37

I. Man *f* 8', 4'

40

4

ff



a tempo

47

II. Man

Musical score for measures 47-48. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The treble clef part is marked *p* and contains a melodic line with eighth notes and some accidentals. The bass clef part contains a supporting line with chords and single notes. The separate bass line at the bottom has a similar melodic character.

49

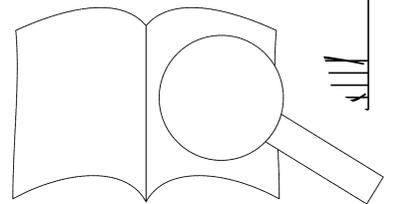
Musical score for measures 49-50. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The treble clef part continues the melodic line with eighth notes and some accidentals. The bass clef part contains a supporting line with chords and single notes. The separate bass line at the bottom has a similar melodic character.

51

Musical score for measures 51-52. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The treble clef part continues the melodic line with eighth notes and some accidentals. The bass clef part contains a supporting line with chords and single notes. The separate bass line at the bottom has a similar melodic character.

Musical score for measures 53-54. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. The treble clef part continues the melodic line with eighth notes and some accidentals. The bass clef part contains a supporting line with chords and single notes. The separate bass line at the bottom has a similar melodic character.

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



55

Musical score for measures 55-56. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 55 features a complex melodic line in the upper right voice with many sixteenth notes and a bass line with eighth notes. Measure 56 continues the melodic development with a prominent bass line.

57

Musical score for measures 57-58. Measure 57 shows a dense melodic texture in the upper right voice. Measure 58 includes a five-fingered scale-like passage in the upper right voice, marked with a '5' above the staff. The bass line provides harmonic support with eighth notes.

59

Musical score for measures 59-60. Measure 59 features a melodic line in the upper right voice with a mix of eighth and sixteenth notes. Measure 60 continues the melodic flow with a similar rhythmic pattern.

60

Musical score for measures 60-61. Measure 60 shows a melodic line in the upper right voice with a mix of eighth and sixteenth notes. Measure 61 continues the melodic flow with a similar rhythmic pattern. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner of the system.

63

65

ritardando

ff (I. Man)

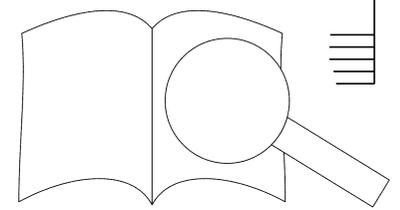
I. Man

* -4-

pp

68

* Takt 67: Zur Notation der Takte 67, 70 und 77 siehe Kritischer Bericht, II. Orthografische Besonderheiten. / Concerning the notation in mm. 67, 70, and 77, see the Critical Report, II. Orthografische Besonderheiten.



74 (II. Man)

I. Man

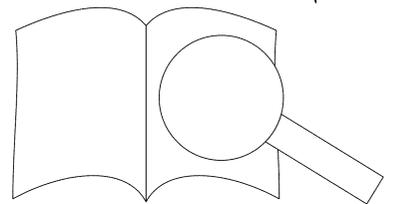
I. Man 3

77

4

sempre f

80



86

II. Man *p*

89

I. Man *f*

II. Man *p*

92

I. Man

I. Man *f*

99

Musical score for measures 99-101. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom system consists of a single bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

102

Musical score for measures 102-104. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom system consists of a single bass clef staff. The music includes a triplet of eighth notes in the bass clef staff at the end of measure 104.

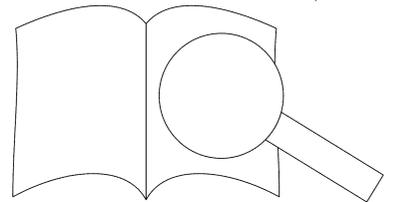
105

Musical score for measures 105-107. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom system consists of a single bass clef staff. The music includes a triplet of eighth notes in the bass clef staff at the end of measure 107.

1.

ritardando

Full Organ



Nr. 3 Fuge

[I. Man] 8', 4'

* Takt 10: Zur Notation der Takte 10, 19, 73, 84 und 86 siehe Kritischer Bericht, II. Orthografische Besonderheiten. / Concerning the notation in mm. 10, 19, 73, 84 and 86, see the Critical Report, II. Orthografische Besonderheiten.

14

Musical score for measures 14-16. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 14 features a complex melodic line in the treble with many accidentals and a steady bass accompaniment. Measures 15 and 16 continue the melodic development with some rests in the bass line.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of three staves. Measure 17 shows a melodic phrase in the treble with a triplet of eighth notes. Measure 18 features a more active bass line with eighth notes. The grand staff continues with a melodic line in the treble.

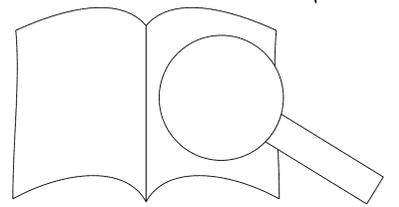
19

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves. Measure 19 contains a triplet of eighth notes in the treble. Measure 20 shows a melodic line in the treble and a bass line with eighth notes. The grand staff continues with a melodic line in the treble.

2

Musical score for measures 21-23. The system consists of three staves. Measure 21 has a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes. Measure 22 continues the melodic line. Measure 23 shows a melodic line in the treble and a bass line with eighth notes. The grand staff continues with a melodic line in the treble.

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



24

27

30

36

Musical score for measures 36-38. Treble clef, bass clef. Measure 36 has a triplet in the bass line. Measure 38 has a triplet in the treble line.

39

Musical score for measures 39-40. Treble clef, bass clef. Measure 40 has a fermata over the final note.

41

Musical score for measures 41-42. Treble clef, bass clef. Measure 42 has a fermata over the final note.

4

Musical score for measures 43-44. Treble clef, bass clef. Measure 44 has a fermata over the final note. Includes a magnifying glass icon.

47

Musical score for measures 47-48. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. Measure 47 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 48 continues the melodic line in the treble and has a triplet of eighth notes in the bass staff.

49

ri - - - tar - - -

Musical score for measures 49-51. The system consists of three staves. Measure 49 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 50 continues the melodic line in the treble. Measure 51 shows the end of the phrase with a fermata in the treble staff.

52 II. Man

p

Musical score for measures 52-54. The system consists of three staves. Measure 52 is marked with a piano (*p*) dynamic. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has accompaniment. Measure 53 continues the melodic line. Measure 54 shows the end of the phrase with a fermata in the treble staff.

Musical score for measures 55-57. The system consists of three staves. Measure 55 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 56 continues the melodic line. Measure 57 shows the end of the phrase with a fermata in the treble staff.

58

crescendo

This system contains measures 58 and 59. It features a grand staff with a treble and bass clef. The right hand has a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a steady bass line. A *crescendo* marking is placed above the right hand in measure 59.

60

f

This system contains measures 60 and 61. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active bass line. A forte (*f*) dynamic marking is present at the beginning of measure 60.

62

This system contains measures 62 and 63. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with a bass line.

64

This system contains measures 64 and 65. The right hand has a melodic line with many accidentals, and the left hand has a bass line. A magnifying glass icon is located in the bottom right corner of this system.

67

I. Man

I. Man *f*

crescendo

69

allargando

71

ff

5

* Takt 72: Zur Notation dieses und des folgenden Taktes in der Stichvorlage und im Erstdruck siehe Kritischer Bericht. / Concerning the notation of this and the following measure in the engraver's copy and the first edition, see the Critical Report.

(73) *ritardando*

3

74

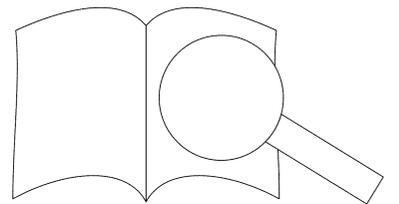
II. Man p

3

75

76 *allargando*

5



(77) *ff*

80

82

3

86

88

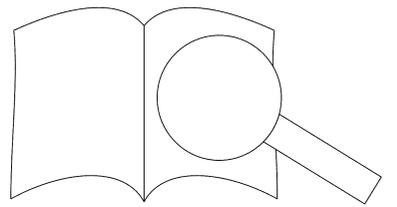
91 *Adagissimo*

Full Organ

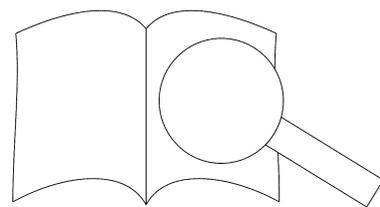
5

ritardando

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 



Herrn G.G. Bagster hochachtungsvollst zugeeignet

Sechs Trios

für Orgel
Opus 47 (1900)

Nr. 1 Canon

Andante

II. Man 8', 4'

Manuale

I. Man 8'

Pedal

8', 16'

pp

sempre ben legato

pp

pp

4

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

meno pp

meno pp

sempre ben legato

10 *ritardando*

scen - do **f**

13 *a tempo*
(8', 4')

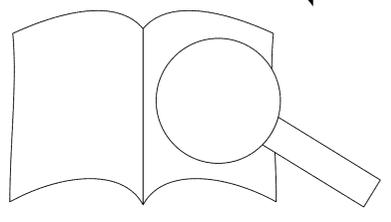
pp (8')

17 *trmm* *trmm* *trmm*

tm *più pp* *più pp*

ritardando

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



Nr. 2 Gigue

Vivacissimo

II. Man 8', 4'

I. Man 8'

29/52

pp *sempre poco a poco cre*

pp *poco marcato*

33/56

scen *do* *f* *più f*

38/61

ff *tr*

4

Nr. 3 Canzonetta

Andantino

8' *
p
sempre ben legato
8', 4' *
p
8', 16'
p

5
meno p
di - nu
meno p
meno p
meno p

9
meno p
p
più p

13
sempre poco a poco cre
scen
trium

* Takt 1: Sowohl in der Stichvorlage als auch im Erstdruck fehlen die Manualangaben. / Specifications for the manual are missing in both the engraver's copy and the first edition.

17

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

21

pp *sempre poco a poco di*

25

nu - - - en - *cre - - - scen -*

29

- do *mp* *meno p*

33

più p

36

meno p

39

pp *più pp*

ri - - tar - - dan - - do

pp

* Takt 44: In der Stichvorlage ist c^2 notiert. / The engraver's copy has c^2 .

Nr. 4 Scherzo

Vivacissimo

I. Man 8'

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the top staff is marked *mf*. The second measure of the middle staff is marked *mf*. The second measure of the bottom staff is marked *mf*. The third measure of the top staff is marked *f*. The second measure of the middle staff is marked *mf*. The second measure of the bottom staff is marked *f*. The tempo is *Vivacissimo*. The first measure of the top staff is marked *I. Man 8'*. The second measure of the middle staff is marked *II. Man 8', 4'*. The first measure of the bottom staff is marked *8', 16'*.

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the top staff is marked *mf*. The first measure of the middle staff is marked *mf*. The first measure of the bottom staff is marked *mf*. The tempo is *Vivacissimo*. The first measure of the top staff is marked *8*.

The third system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the top staff is marked *p*. The first measure of the middle staff is marked *p*. The first measure of the bottom staff is marked *p*. The tempo is *Vivacissimo*. The first measure of the top staff is marked *15*. The first measure of the middle staff is marked *(8', 4')*. The first measure of the bottom staff is marked *p*.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the top staff is marked *p*. The first measure of the middle staff is marked *p*. The first measure of the bottom staff is marked *p*. The tempo is *Vivacissimo*. The first measure of the top staff is marked *15*. The first measure of the middle staff is marked *(8', 4')*. The first measure of the bottom staff is marked *p*.

31

(8', 4')

p

p poco a poco cre - -

37

scen - - - do

42

f

poco a poco cre -

46

scen - - - do *f*

p

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

54

60

poco a poco di

nu -

65

en -

to

71

Un poco meno mosso

77

(8')

Musical score for measures 77-84. The score is written for piano and includes a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked 'Un poco meno mosso'. The dynamic is *pp* (pianissimo). The first system has a rehearsal mark (8'). The second system has a rehearsal mark (8', 4'). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

85

Musical score for measures 85-92. The score continues from the previous system. The dynamics remain *pp*. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

93

Musical score for measures 93-100. The dynamic is marked *meno pp* (meno pianissimo). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

più pp

Musical score for measures 101-108. The dynamic is marked *più pp* (più pianissimo). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A large watermark 'PROBE PART FÜR' is overlaid on the score.

108

Musical score for measures 108-115. The score is written for piano in G major. It features a treble and bass clef system. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 109.

116

Musical score for measures 116-124. The score continues in G major. It features a treble and bass clef system. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in measure 117.

125

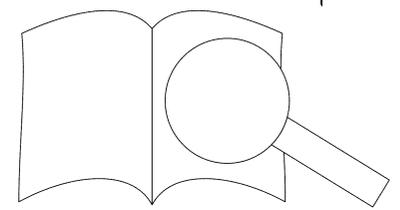
Tempo primo

Musical score for measures 125-134. The score is written for piano in G major. It features a treble and bass clef system. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 125, and a marking of *più f* (pianissimo) is present in measure 134.

1.

Musical score for measures 135-144. The score is written for piano in G major. It features a treble and bass clef system. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 135.

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



139

più ff *meno ff*

145

sempre poco a poco cre *n*

152

più ff *sempre ff al fine*

Meno mosso

pp

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

Nr. 5 Siciliano

Andantino

I. Man 8'

p sempre ben legato

II. Man 8', 4'

8', 16'

più p

This system contains the first three staves of the piece. The top staff is the vocal line, the middle is the right piano hand, and the bottom is the left piano hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The first measure of the vocal line is marked *p* sempre ben legato. The second measure of the piano accompaniment is marked II. Man 8', 4'. The third measure of the piano accompaniment is marked 8', 16'. The final measure of the system is marked *più p*.

4

meno p

cre - - - scen - - - do

This system contains the next three staves. The vocal line begins with the word 'cre' in the first measure, followed by 'scen' in the second measure, and 'do' in the third measure. The piano accompaniment is marked *meno p* in the first measure.

8

più

un poco meno pp

This system contains the next three staves. The vocal line is marked *più* in the first measure. The piano accompaniment is marked *un poco meno pp* in the first measure.

1.

poco a poco cre - - - scen

This system contains the final three staves. The vocal line begins with the word 'poco a poco cre' in the first measure, followed by 'scen' in the second measure. The piano accompaniment is marked 1. in the first measure.

16 *quasi f* *tremolando* *p*

20 *poco ritardando* *a tempo* *più p* *pp* *pp*

24 *poco a poc* *scen* *do*

ri - tar - dan - do

Nr. 6 Fuge

Vivace

I. Man 8'

II. Man 8', 4'

The first system of the fugue consists of two measures. The first measure is mostly rests, with a few notes in the right hand. The second measure features a melodic line in the right hand starting with a forte (*f*) dynamic. The left hand has rests in both measures.

The second system contains measures 3 and 4. Measure 3 has rests in both hands. Measure 4 begins with a melodic line in the right hand marked *sempre f*. The left hand has rests in both measures.

The third system contains measures 5 and 6. Measure 5 has rests in both hands. Measure 6 features a melodic line in the right hand. The left hand has rests in both measures.

The fourth system contains measures 7 and 8. Measure 7 features a melodic line in the right hand marked *poco meno f*. Measure 8 features a melodic line in the right hand marked *f*. The left hand has rests in both measures.

11

trium

più f *meno f* *più f*

This system contains measures 11, 12, and 13. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass) with a complex accompaniment, and a separate bass staff. The key signature has two flats. Measure 11 starts with a fermata. Measure 12 includes a 'trium' marking. Dynamic markings include *più f* and *meno f*.

14

meno f *più f*

This system contains measures 14, 15, and 16. It features three staves. Measure 14 has a *meno f* marking. Measure 15 has a *più f* marking. The accompaniment in the grand staff is very active with sixteenth notes.

17

più f

This system contains measures 17, 18, and 19. It features three staves. Measure 17 has a *più f* marking. The melodic line in the treble staff is highly rhythmic.

f *più f*

This system contains measures 20, 21, and 22. It features three staves. Measure 20 has a *f* marking. Measure 21 has a *più f* marking. The bass staff has a fermata at the end of the system.

23

p *poco a poco cre*

p *meno*

This system contains measures 23, 24, and 25. It features three staves: a vocal line in the upper treble clef and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The music is in a minor key. Dynamics include piano (*p*) and a gradual increase in volume (*poco a poco cre*). The piano part has a complex rhythmic texture with many sixteenth notes.

26

f *mf* *f* *scen*

mf *f*

This system contains measures 26, 27, and 28. It features three staves. The vocal line has dynamics of *f* and *mf*. The piano accompaniment has dynamics of *mf* and *f*. The word *scen* is written above the vocal line in measure 27. The piano part continues with its intricate sixteenth-note patterns.

29

do *ff*

ff

This system contains measures 29, 30, and 31. It features three staves. The vocal line has dynamics of *ff* and the word *do* is written below it. The piano accompaniment has a dynamic of *ff*. The piano part continues with its intricate sixteenth-note patterns.

più ff *p*

This system contains measures 32, 33, and 34. It features three staves. The piano accompaniment has dynamics of *più ff* and *p*. The piano part continues with its intricate sixteenth-note patterns.

35

38

40

41

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

45

48

sempre ff

ff

50

più ff

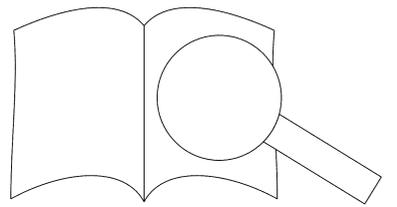
più ff

52

ri - - tar - - dan - - do

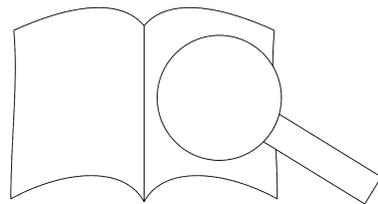
pp

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



Präludium c-moll WoO VIII/6

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



Präludium c-moll

für Orgel

WoO VIII/6 (1900)

Pesante, ma con moto

Manuale

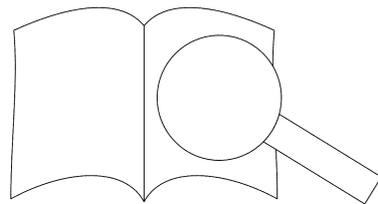
Org Pl

Pedal

* Takt 5: Autograph (und auch Erstdruck) Triller ohne Nachschlag. / *Autograph (and first edition) have no termination for the trill.*

Fuge c-moll WoO IV/8

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



Fuge c-moll

für Orgel

WoO IV/8 (1901)

Bewegt

I. Man

Manuale

* *mf* *sempre ben legato*

Pedal

8

I. Man *poco a poco cre - - - do*

14

**

2

II. Man

mf

II. Man

* Takt 1, Anmerkung des Herausgebers: »Diese im Bach'schen Geiste geschriebene Meister-Fuge wurde auf Vorschlag vom Herrn Komponisten gekürzt.« / Remark by the editor: "This masterful fugue, written in the spirit of Bach, was shortened by the editor of this collection."

** Takt 16/17: Zu der Oktavparallele zwischen II. System und Pedal siehe Kritischer Bericht. / Concerning the parallel octaves between system II and the pedal, see the Critical Report.

26 (II. Man)

I. Man

mf

31

35

4

sempre poco a poco

45

scen - - - - - do

fff

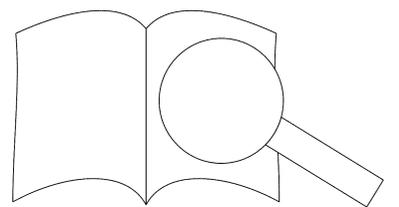
49

53

sempre fff

Volles Werk

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



Zwölf Stücke

für Orgel
Opus 59 (1901)

Heft 1 (Nr. 1-6) Nr. 1 Präludium

Con moto (♩ = 72)

Manuale

I. Man *ff* *sempre ben legato*
16', 8', 4', evtl. 2'

Pedal

16', 8', 4'

ff

4

sempre ff

truuuu

poco rit. (*kurz!*)

a tempo

*sempre I. Man e *ff* ben legato e poco*

8

a poco cre

sempre poco a poco cre

10

scen

Org Pl

scen - - - - *do*

12

a tempo

II. Man mf 8', 4'

Man)

sempre

scen

mf

empre [cre - - - - *scen*

14

do ff

I. Man

sempre cre

marcato

do ff 1

16 *brillante*

do *fff*

III. Man *sempre fff*

II. Man

I. Man *sempre fff*

+ 32'

18

e cre - - - - - scen

fff e cre - - - - - do

II. Man

Org Pl

20

pp *ppp*

pp

poco ri - tar - dan - do

sempre ben legato

sempre ppp

ppp *sempre ppp*

a tempo

26

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

8', 16'

f

tr



29

più f

più f



31

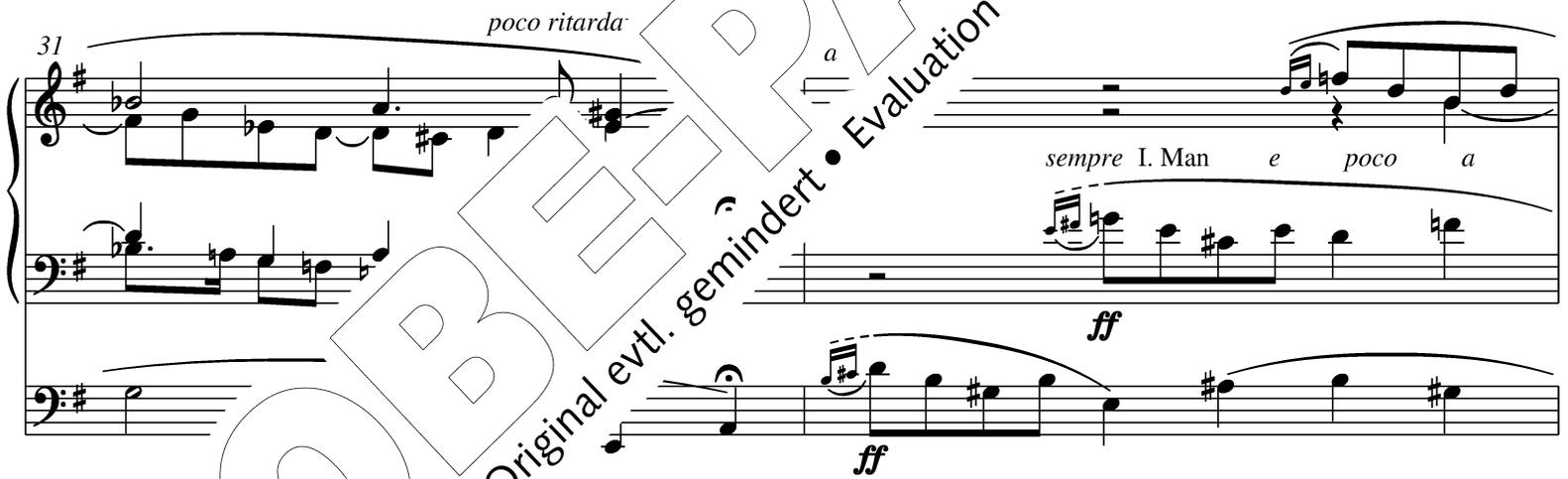
poco ritarda

a

sempre I. Man e poco a

ff

ff



3

sempre cre



poco ri - tar - dan - do

35

scen - - - - - do

Org Pl

scen

37

a tempo

II. Man *mf* 8', 4' e sempre poco a re

mf

marcato

39

scen - - - - - do

ff

scen - - - - - do

II. Man I. Man

ff

ff marcato e sempre

43

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

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

assai marcato

45

sempre **fff** *e cre -*

47

a poco cre - - - do

do

49

ri - tar - dan - do

trm

Pl

Nr. 2 Pastorale

Allegretto (quasi Andante con moto) (♩ = 120)

I. Man 8' *espressivo*

poco ritardando

a tempo

a tempo e poco agitato

14

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

17

sempre poco a poco strin - - gen - - do poco
p sempre molto cre - - scen - - do

20

tar - - - do a tempo
poco di - - - nu - - - en -

23

do a tempo poco ritar -
pp (8') *espressivo*
pp (8', 4')
(8', 16')
pp

dan - do a tempo

26

meno *pp*

29

pp

32

un poco cre - - - do

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

35

- scen - do *quasi f* *pp* *ppp*

I. Man II. Man

Nr. 3 Intermezzo

Vivace (♩. = 60)

(I. Man)

I. Man *f* 8', 4'

II. Man 8', 4'

8', 16'

f

meno f ma sempre poco a poco

sempre poco a poco cre - - - - -

4

scen - - - - - do

+ 16'

scen - - - - -

fff

7

II. Man *p*

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

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

sempre ben legato

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

10

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

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

13 *a tempo*

mf (I. Man) e cre - - - - - scen - - - - -

mf e cre - - - - - scen - - - - -

15

do *ff* 4) „ en - do

do *ff*

18

f *mf* (II. M.) .emp. e

f *mf* sempre cre - - - - -

(II. Man)

scen - - - - - do *ff*

I. Man

scen - - - - - do

* Takt 16: Im Erstdruck steht *e* statt *eis*; siehe Kritischer Bericht. / In the first edition appears *e* instead of *e sharp*; see the Critical Report.

sempre ri - - - tar - - - dan - - - do Un poco meno mosso

24 *espressivo*

p *più p*

II. Man

27 *molto espressivo* *sempre ri - tar - dan - do* Ter

f *ppp*

30 *L'istesso tempo*

pp *f*

II. Man 8' *espressivo*

4 *meno pp*

molto espressivo *poco ritardando* (kurz!)

pp *m*

Tempo I (Vivace)

45

I. Man 8', 4' 16'

ff

meno ff ma sempre poco a

47

sempre strin

poco cre

sempre cre

49

do

do

fff *ben legato*

sempre poco a

cre

51

poco

tar dan do

scen do

Org Pl

* Takt 49: *ossia* ; siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.

Nr. 4 Canon

Andante espressivo, ma con moto

I. Man 8'

II. Man 8', 4'

8', 16'

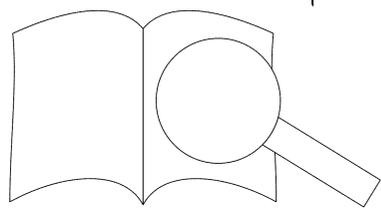
p *molto*

5

p *meno p* *e* *sempre* *cre* - - - *scen* - - -

9

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



13 ritardando a tempo (8') *

p sempre cre - - - - - scen - - - - - do *f* [*p*]

p (8', 4')

17

poco a poco cre - - - - -

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

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

* Takt 16: In Stichvorlage und Erstdruck wohl irrtümlich: »sempre 4«. / In the engraver's copy and the first edition probably erroneously: "sempre 4".

Nr. 5 Toccata

Vivacissimo

Musical score for measures 1-3. The piece is in 3/4 time and D major. The first system features two staves for the piano. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The second system continues the pattern, with the right hand playing a triplet of eighth notes. The dynamic is *più ff*. The third system shows the right hand playing a triplet of eighth notes, with the dynamic *ff*.

Musical score for measures 4-6. The first system (measures 4-5) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The second system (measure 6) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The third system (measures 7-8) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *più ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

Musical score for measures 9-11. The first system (measures 9-10) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The second system (measure 11) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The third system (measures 12-13) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *più ff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

Musical score for measures 14-16. The first system (measures 14-15) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *cre*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The second system (measure 16) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *fff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The third system (measures 17-18) features two staves. The right hand (I. Man) plays a series of eighth notes, while the left hand (II. Man) plays a similar pattern. The dynamic is *fff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

10

scen - - - do

Org Pl

sempre cre - - - scen

12

(I. Man)

meno ff *ma poco*

(13)

scen - - - do

fff

ma sempre *poco a poco* cre - -

Org Pl

(16)

ff

This system contains measures 16 and 17. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 16 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 17 continues the melodic line in the treble and has a bass staff with a few notes. A dynamic marking of *ff* is present at the end of measure 17.

18 *brillante*

scen

This system contains measures 18 and 19. Measure 18 is marked *brillante* and *scen*. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 18 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 19 continues the melodic line in the treble and has a bass staff with a few notes.

20 *Un pc*

do

This system contains measures 20 and 21. Measure 20 is marked *Un pc* and *do*. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 20 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 21 continues the melodic line in the treble and has a bass staff with a few notes.

2

pp *ppp*

This system contains measures 22 and 23. Measure 22 is marked *pp* and *ppp*. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 22 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Measure 23 continues the melodic line in the treble and has a bass staff with a few notes.

25 *ritardando* **Vivacissimo** (kurz!) 3

(II. Man) *ppp* *ff* e cre - - - - - scen - - - - - do

(II. Man) 3

27 I. Man *ff* e sempre poco a poco cre - - - - -

(28) scen - - - - - do

prestissimo assai

(Org Pl)

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

(31)

33

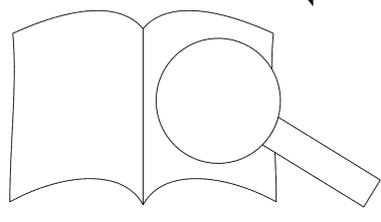
a tempo

II. Man

35

37

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



Nr. 6 Fuge

Con moto (♩ = 56)

II. Man *ppp* 8' *sempre pp*
8', 16' *ppp* *sempre ben legato*

8 (II. Man) *ben legato* *meno ppp*

13 *sempre ben legato ed un poco* *sempre poco* *gen - - - - do* (♩ = 60)
scen - - - - do *pp un poco marcato*

sempre poco a poco cre - - - - scen *sempre ben le*

22 (♩ = 64)

meno pp
+ 4' (II. Man)

sempre ben legato e poco a poco

27 *poco strin - - - - - gen*

cre - - - - - scen

a. I. Man e

32 *poco a po - - - - - scen*

rin

33 (♩ = 72)

do mf

poco

mf un poco marcato

41 (♩ = 74)

cre - - - scen - - - do

f 8', 4', 16', 2' (II. Man)

46

sempre ben legato

poco cre -

51 (♩ = 76) (II. Man)

scen - - - do

più f

I. Man

poco a poco cre - - -

sempre ben legato

f marcato

59

(II. Man)

63

(♩ = 78)

68

7

(♩ = 80)

77

fff

+ 32'

fff *assai marcato*

81

sempre ben legato

semr

do

85

e cre

assai strin

8

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

Adagio

do

Org Pl

(Org Pl)

Heft 2 (Nr. 7-12)
Nr. 7 Kyrie eleison

Grave (ma non troppo)

II. Man 8'

II. Man 8' *dolcissimo*

III. Man 8', 4'

III. Man - 4'

ppp

8', 16'

ppp

6

sempre ben legato

9

Più andante

(III. Man)
meno pp sempre poco

II. Man 8', 16'

pp

1

II. Man

mp e cre - - - - - scen - - - - - do

(II. Man) 8', 16', 4' *gen* *agitato*

15 *f* *I. Man 8', 16', 4'* *sempre cre* *I. Man ff*

marcato *ben marcato* *ff*

17 *scen* *pre ben legato*

sempre poco a poco *tar*

19 *poco a poco* *mi nu en do p*

do a tempo

di mi nu en do pp

* Takt 18: Möglicherweise mit $f\sharp^2$; siehe Kritischer Bericht. / Possibly with $f\sharp^2$; see the Critical Report.

Grave (a tempo)

24

ppp (III. Man)

molto

ppp

ppp

26

molto

ppp

28

Più andante

(III. Man)

pp sempre

II. M^r

m

en - - - do

ff

I. Man
sempre
cre -

I. Man

f ben marcato

3

sc

do

tar - - - dan - - - do

33

mi - nu - en - do *p*

35 **Grave (a tempo)** (III. Man)

III. Man *pp* *agitato* sempre poco a poco di - en -

38 *assai* (III. Man)

III. Man *pp* do a poco rit - tar - dan - do

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

III. Man *pp* nur 16'

Nr. 8 Gloria in excelsis

Con moto, festivo (♩ = 72)

poco rit. (kurz!)

a tempo

I. Man **ff** *sempre ben legato e crescendo* **fff** *meno ff e sempre cr*

5 *scen* *do ff e* *ben marcato* **ff**

8 *cre* *do* *Org Pl* *meno ff e* *ritardando* *a tempo*

se *n legato e cre*

15

scen - - - do

fff II. Man *pp* *pp*

22

Più mosso (♩ = 80)

I. Man *mf* *e ben legato* sempre cre - - - do

28

f *f*

35

poco a poco cre

36

do *ff*

ff

40

più ff e ser

3

43

fff e

2

3

3

4

scen

poco ritardando

49 Un poco meno mosso (♩ = 76)

II. Man *p* un poco cre - - - scen - - - do *mf*

55

59 poco ri - tar - dan - do
mi - nu - en

poco a poco cre - - -

mf marcato

I. Man e sempre ben legato

ben legato

66

- scen

69

do **ff** e semp

to

legato

72

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

75

scen

78 *sempre poco a*

do Org Pl

81 *poco ri - - - tar - - - dan* *quasi Adr*

ri - - - tar - - - dan *quasi Adr*

sempre Org Pl al fine

Adagio (♩ = 64)

III. Man *ppp* 8''

8', 16'

II. Man 8'' *molcissimo* *ess.*

ppp

sempre un poco strin - - - - gen - - - - do

9 (8')

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

12 *molto ritardando* *a tempo*

f *p* III. Man *pp* 8'

pp

mo
ressivo
(III. Man)

16 *molto espress:* *molto stringendo*

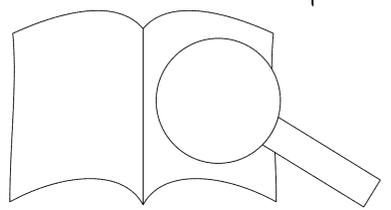
molto

20 *poco ritardando* *a tempo* *sempre ri-tar-dan -*

p III. Man *pp* *poco*

PROBEKOPPIERUNG

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



Più vivace (♩ = 130)

(40)

- do **ff** sempre cre

44

scen - - - do Org Pl sempre

mi -

48

tar - - - dan - - - , = 64)

espressivo

espressivo III. Man 8' **pp**

52

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

ppp

8', 16'

ppp

Nr. 10 Capriccio

Prestissimo assai (♩. = 70)

I. Man *f* II. Man *f* I. Man *ff* II. Man *f*

ff

p *pp* I. Man *mf*

p *pp* *mf*

fff II. Man *f*

fff *f*

co ri - - tar - - dan - - do

a tempo

pp *f* e sem

I. Man 8', II. Man 8', 1^{ca}

[*p*] [*pp*] *f*

15

I. Man

18

II. Man

I. Man
più f *scen*

marcato

21

(I. Man)

II. Man

do

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

ff

24

scen

non rit.

fff

Adagio

Tempo I (Prestissimo assai)

27

Musical score for measures 27-29. The piece is in G major (two sharps). Measure 27 starts with a piano introduction marked *subito ppp*. Measure 28 features a first ending marked *I. Man f*. Measure 29 features a second ending marked *I. Man ff*. The score includes staves for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef).

30

Musical score for measures 30-33. Measure 30 is marked *II. Man f*. Measure 31 is marked *II. Man p*. Measure 32 is marked *pp*. Measure 33 is marked *f*. The score includes staves for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef).

34

Musical score for measures 34-36. Measure 34 is marked *mf*. Measure 35 is marked *f*. Measure 36 is marked *ff*. The score includes staves for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef).

sempre

cre

scen

non rit.

fff

L'istesso tempo

(41) *sempre legatissimo*

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

pp nur 8' sempre *pp*

49

molto *pp*

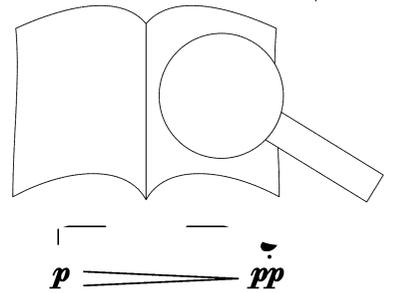
57 *poco ritardando* *a ter*

pp I

II. Man *f* I. Man *ff*

62

II. Man I. Man *ff* II. Man *p* II. Man



65

I. Man *f*

p *più f* (I. Man)

f

68

ff

fff e sempre cre -

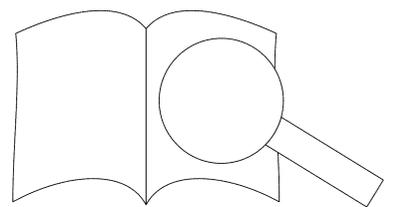
71

f

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

non rit.

do Org Pl



Nr. 11 Melodia

Andante (un poco con moto) (♩ = 66-72)

I. Man 8'

espressivo

II. Man 8', 4'

pp

sempre ben legato

6

molto

poco a

9

poco cre - - - do

f sempre di - - - mi -

trm

1

poco ritardando

a tempo

en - - - do

p (8', 4')

(8')

16

pp (8', 4') *sempre cre - -*

20

(8') *mf* *scen - - - do e sempre poco a poc'*

23

ff *do dan - do a tempo* *p* (8', 4')

molto

31

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

34

f sempre di - - - - - mi - - - - - nu - - - - - do

37

a tempo (8') *p* *pp* (8', 4') *ressivo*

41

p sempre diminuendo e ri - - - - - II. Man tar - - - - - dan

pp *ppp*

Nr. 12 Te Deum

Con moto (♩ = 70)

I. Man *f*

sempre ben legato

sempre ben legato

f marcato

4

6

al - - lar - - gan -

scen

a

più f e sempre poco a poco cre

marcato

scen

10

do *ff* (I. Man)

12

riu

14

sempre cre

non rit.

sempre a tempo

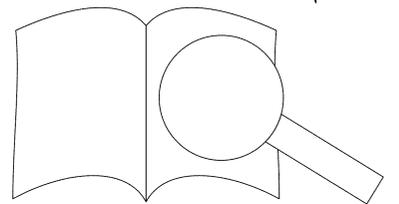
do

Org Pl

II. Man
mf 8', 4'

1.

sempre poco a poco cre



18

scen

20

sempre ben legato

f

22

ritardando *a tempo*

do ff *meno f (II. Man)* *sempre*

ri - tar - dan - do *a tempo* ($\text{♩} = 70$)

mi - nu - en - do ppp

mp *pp* *mf*

27

I. Man *mf* e sempre poco a poco cre

30

32

34

sempre cre

36 *gen* - - - - - *do*

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

ben marcato

38 ($\text{♩} = 86$) *poco*

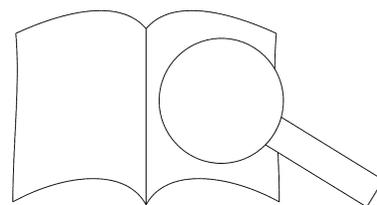
ff *cre* - - - - - *scen* - - - - - *fff* *e cre* - - - - -

40 *a po* - - - - - *dan* - - - - - *do* *Adagio*

- - - - - *do* *Org Pl al fine*

Monologe
Zwölf Stücke op. 63

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



poco ritardando

7

do *fff* II. Man *mf* un poco crescendo

do *fff*

This system contains measures 7 and 8. The vocal line starts with a whole note 'do' followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. Dynamics include *fff* and *mf*. Performance markings include *tr* and *trmm*.

9

a tempo I. Man *f* II. Man (I. Man) *trmm*

f

This system contains measures 9 and 10. The tempo is marked *a tempo*. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment has a steady bass line. Dynamics include *p*, *f*, and *trmm*.

11

a *poco* *cre* - - - -

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

This system contains measures 11 and 12. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment has a steady bass line. Dynamics include *a*, *poco*, and *cre*.

en - - - - *do* *ff*

scen - - - - *do* *ff*

This system contains measures 13 and 14. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment has a steady bass line. Dynamics include *en*, *do*, and *ff*. There are triplet markings (3) in the vocal line.

14 *(sempre vivace)*

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

più ff e sempre ben legato

4

ben marcato

più ff

(15)

co - - - - - cre -

17

scen -

3

più fff e

(sempre vivace)

20

[*tr*] *sempre* *poco* *a* *poco* *cre*

tr *3*

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

sempre *strin - - gen - - do poco rit. (kr*

(21)

scen *mos*

scen *do*

ppp 8', 4'

24

mc

ppp

poco ritardando *a tempo*

25

p *<* *>*

* Takt 21: Siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.

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

II. Man 8'

pp *ppp*

pp (nur äußerst zart hervortretend) (II. Man) *ppp*

35 *poco ritardando* *a tempo* (III. Man) *sempre*

molto *ppp* *meno pp*

her.

38 *quasi f* *pp* *ppp*

III. Man *ppp*

pp *ppp*

♩ moto ♩ = 96) (*quasi vivace assai*)

f *più f*

43

sempre poco a poco cre

sempre poco a poco cre

44

scen

scen

do ff e

do ff e

45

(molto agitato)

sempre cre

scen do

sem scen do

sem scen do

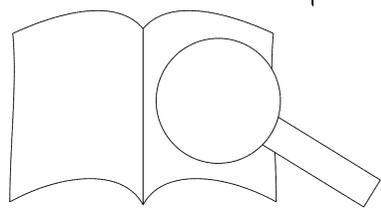
4.

3

fff

fff

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



47

3

sempre *fff*

e

poco

2

2

(48)

[*a poco*]

cre

fff

e

sempr

2

50

(sempre vivace)

scen

scer

51

poco ritardando

do

Org Pl

do

(attacca la Fuga)

Nr. 2 Fuge

Con moto (♩. = 72)

mf
II. Man 8', 4' *sempre un poco cre -*

II. Man - - - - - scen - - - - -

(3)

- - - - - do *f*

(6)

(II. Man)
più f

10 *poco rit. a tempo*

sempre f *sempre poco a poco cre*

marcato *semp*

12

scen *do*

scen *do*

(13)

più f e sempre cre

più f

(II. Man)

sc *do*

ff *I. Man*

marcato

scen *do* *ff*

17

sempre ff I. Man

marcato

19

21

più ff

poco ritardando *a tempo* II. Man

II. M.
meno

24

(II. Man)

f

I. Man

cre - - - - scen - - - - do

(25)

27

sempre I. Man

cre - - - - do

ff

sempre *cre - - - -*

sempre *cre - - - -*

(quasi poco ritardando)

30

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

scen - - - - - d

Detailed description: This system contains measures 30 and 31. The vocal line (treble clef) has lyrics 'scen' and 'do' with a fortissimo (fff) dynamic marking. The piano accompaniment (bass clef) features a steady eighth-note pattern. A 'scen' marking is also present below the piano part.

(31)

a tempo

II. Man (8', 4')

p poco meno **p** sempre

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The tempo is marked 'a tempo'. The piano part includes a section for the second manual (II. Man) with an 8' and 4' stop. Dynamics range from piano (p) to poco meno piano (poco meno p) and finally sempre piano (sempre p).

33

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

Detailed description: This system contains measures 32 and 33. The vocal line has lyrics 'un poco cre' and 'scen do'. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns.

sempre cre - - - - -

C III

mf poco marcato e sempre cre - - - - - scen - - - - -

Detailed description: This system contains measures 33 and 34. The piano part includes a section for the third manual (C III) with a mezzo-forte (mf) dynamic. The tempo is marked 'poco marcato e sempre'. The vocal line has lyrics 'sempre cre' and 'scen'. A magnifying glass icon is present on the right side of the page.

36

do **f** e sempre poco a poco cre

+ C II

do **f** e sempre poco a poco cre

(37)

scen

scen

39

do *p* e

(b)

do **ff** + C III

+ C I

ff marcato

42

(43) (II. Man)

sempre ff e sempre cre
I. Man

sempre ff e sempre cre

45

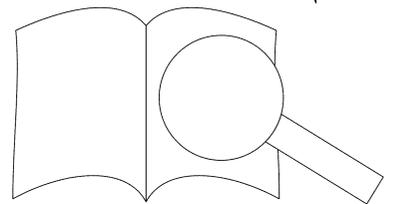
scen

do più ff I. Man

scen do più ff

(4)

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



48

(I. Man)

+ C II
fff

assr

(49)

51

assai marcato

sempre fff



54

sempre fff e poco a poco cre

sempre fff e poco a pr

(sempre vivace)

55

scen

scen

poco sempre strin do

57

scen

scen

..osso ritardando Adagio

Org Pl

(Org Pl)

Org Pl

(Org Pl)

do

Nr. 3 Canzone

Andante con moto
con espressione

II. Man 8'
pp

III. Man 8', 4'

molto

pp

me.

14.

pp

molto

poco ri - tar - dan - do

Più mosso

16

II. Man
mf



19

f 8', 4'

f



tar - dan - do

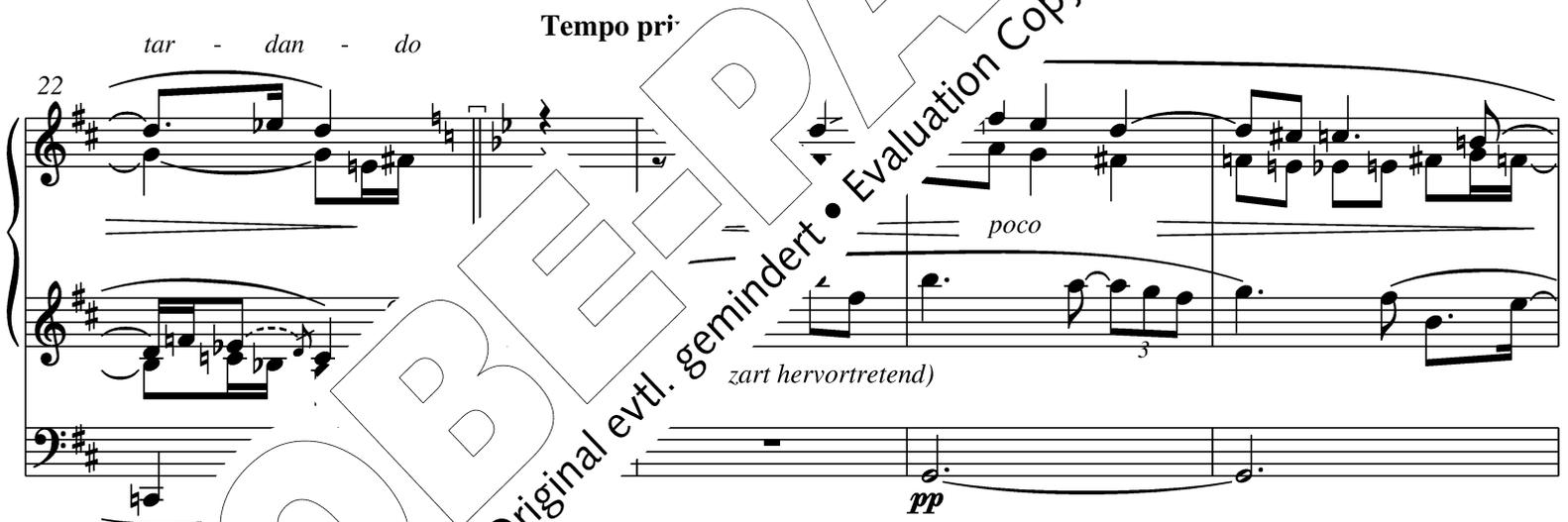
Tempo pri

22

poco

zart hervortretend)

pp



2

molto



poco strin - - gen - -

29

meno pp

e cre - - - scen - - - do

32

do ritardando a tempo

quasi f

pp

III. Man

sempre ppp
(III. Man 8', 4')

ppp

36

zart hervortretend

mp

agitato

mp

ff

mp

44

f *p* *trillo* 3

48

pp *mf*

51

un poco ri - tar - dan - do

p *pp* dan (8', 4')

55

poco ri - tar - dan - do

ppp

Nr. 4 Capriccio

Allegro vivace assai

III. Man *f* 8', 4'

II. Man *f* 8', 4'

I. Man *più f e cre*

f e cre - - - - - *do*

III. Man

do *ff* *re* *scen* *do*

re *scen* *do*

I. Mar

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

13

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

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

16

III. Man *sempre f*

II. Man *pù f*

f e cre - - - - -

19

III. Man **ff**

II **ff** e cre - - - - -

do **ff**

sempre ff e cre - - - - -

22

do **fff**

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

sempre fff

25

II. Man *p* e sempre poco a poco cre - - - - -

p e sempre poco a poco cre - - - - -

28

scen - - - - -

scen - - - - -

p

30

II. Man *mp*

ff

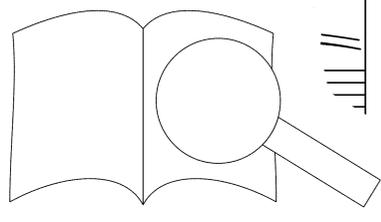
III. Man *pp*

ff *p*

f e sempre cre - - - - -

scen - - - - -

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



35

do

I. Man *ff* e sempre cre

do *ff* e sempre cre

38

scen

do

scen *ff*

dan - do

40

tr

4

pp *poco* *pp* *poco*

pp

51

ppp *poco* *quasi f*

57

poco ri - tar - dan - do

poco a

f e sempre *poco a*

62

poco cre - - - - -

poco

III. Man - scen

scen

I. Man

do *ff* e cre -

68 *(sempre)*
scen - - - do
 I. Man
più ff
fff
scen - - - do più ff

71 *vivace assai)*
mf *e* *sempre* *cre*
 III. Man II. Man III. Man I. Man
sempre poco a poco cre - scen

74
do II. Man *f e sempr*
scen
scen

77
 I. Man
do ff
 3

80 *(sempre vivace assai)*

I. Man *più ff* *e* *sempre* *poco* *a* *poco*

+ C I, II, III

più ff *e* *sempre* *poco* *a* *poco*

82

cre -

cre -

85

+ C III *scen* + C II

o ri - tar - dan - do *quasi Adagio*

do Org Pl

do Org Pl

do

* Takt 88: Phrasierungsbogen im Erstdruck unvollständig. Beginn möglicherweise in Takt 82, Zählzeit 2. / *Phrasing slur not complete in the first edition. It probably begins in m. 82, beat 2.*

Nr. 5 Introduction

Andante con moto

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first system includes the instruction "I. Man" and a dynamic marking of *f*. The second system includes the instruction "+ C II, III" and a dynamic marking of *f*. The third system includes the instruction "poco cre" and a dynamic marking of *f*. The score features various musical notations, including treble and bass clefs, a 3/4 time signature, and a key signature of three flats. Performance instructions include "poco a" and "e sempre poco a". The score is marked with "3" indicating triplet figures. A large watermark "PROBEPAPIER" is overlaid diagonally across the page, along with the text "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

9

scen - - - - - do

11

do **ff**

+ CI

13

più **ff** e cre - - - scen - - - do **fff**

scen - - - do **fff**

mf (I. Man) - - - - - **sempre**

- CI

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

18

21

scen

23

2

ri - tar - dan - do

a tempo

do **fff**

II. Man **pp**

do **fff**

29

ppp

- C I, II, III

ppp

32

molto

poco ritenuto

a tempo

ppp

cre

35

scen

3

do

più f

e

do

più f e cre

39

scen - - - do

ff

+ C III

scen - - - do

ff

+ CI

41

sempre cre - - - :en

sempre cre

scen - - -

44

do più *ff* e

sempre cre

47

do

Org Pi

Or:

scen - - - do

(attacca la Passacaglia)

Nr. 6 Passacaglia

Andante con moto (♩ = 78)

III. Man *r*

8', 16'

ppp

16

un poco

sempre poco

sempre poco a poco cre - - - -

26

scen

scen

31

do p + 4' e sempre poco a poco c

do p e semp

+ C III

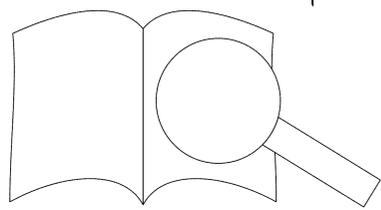
34

37

scen

scen

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



40

II. Man

do

mf

(III. Man)

do

mf

43

46

II. Man *f*

+ C II

f

52

Musical score for measures 52-54. Treble and bass staves with piano accompaniment.

55

I. Man 8', 4'

ff

(II. Man) 8', 4'

Musical score for measures 55-57. Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes dynamic marking *ff* and tempo markings *I. Man 8', 4''* and *(II. Man) 8', 4''*.

58

a poco di

poco a poco di

Musical score for measures 58-60. Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes tempo marking *a poco di*.

61

nu - - - - en - - - - do

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

Musical score for measures 61-63. Treble and bass staves with piano accompaniment. Includes lyrics *nu - - - - en - - - - do* and *mi - - - - nu - - - - en - - - - do*.

III. Man 8', 16', 4'

64

pp e sempre poco a poco cre - - -
(II. Man) 8' (nur äußerst zart hervortretend)

- C II, III

pp e sempre poco a poco cre - - -

67

scen - - - - -

scen - - - - -

70

do (II. Man) 8', 4'

f

3

+ C II, III

do *f*

tr

tr

75

Musical score for measures 75-76. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment.

77

Musical score for measures 77-78. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with a slur. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment.

79

(I. Man)

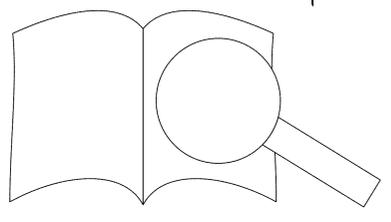
Musical score for measures 79-80. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment. The instruction *più f* appears in the top staff at measure 80 and in the bottom staff at the end of the system.

81

(II. Man)

Musical score for measures 81-82. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a simple harmonic accompaniment.

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



84

Musical score for measures 84-86. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music features complex rhythmic patterns with many rests and slurs.

87

Musical score for measures 87-90. The system consists of three staves. Measure 89 includes the instruction "I. Man *ff*". Measure 90 features a triplet of eighth notes in the right hand. The music continues with complex rhythmic patterns.

89

Musical score for measures 89-92. The system consists of three staves. Measures 89-90 show a melodic line in the right hand with a slur. Measures 91-92 feature a dense texture with many notes in both hands.

Musical score for measures 93-96. The system consists of three staves. Measures 93-94 show a melodic line in the right hand with a slur. Measures 95-96 feature a dense texture with many notes in both hands. A large watermark is visible across the page.

93

Musical score for measures 93-94. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many sixteenth notes and slurs.

95

II. M

Musical score for measures 95-96. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. Measure 95 ends with a fermata. Measure 96 begins with a new section marked "II. M". The music continues with sixteenth notes and slurs.

97

Musical score for measures 97-98. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The music features chords and sixteenth notes.

1

Musical score for measures 99-100. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. The music features chords and sixteenth notes. A first ending bracket is present in the treble clef.

103

I. Man *più ff*

+ CI

più ff

106

109

112

fff

fff

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

115

118

un poco di - - mi - - nu - - en

un poco di - - mi - - do

p

121

III. Man *p*

12'

I. Man *f*

pp

129

(I. Man)

I. Man

+ CI

f

132

135

più f

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

139

141

143

ff (I. Man)

+ C III

145

* Takt 139: Möglicherweise c^2 ; siehe Kritischer Bericht. / Possibly c^2 ; see the Critical Report.

147

Musical score for measures 147-148. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a melodic line in the bass clef staves.

149

Musical score for measures 149-150. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with similar rhythmic complexity and melodic development.

151

Musical score for measures 151-152. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features a change in texture with more chords and a melodic line in the bass clef staves. A dynamic marking *più ff* is present.

più ff

Musical score for measures 153-154. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines.

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

155

Musical score for measures 155-157. The score is written for piano in three staves: two for the right hand and one for the left hand. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features complex chordal textures in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

158

Musical score for measures 158-160. The score continues in the same three-staff format. Measure 160 includes a dynamic marking of *fff* (fortississimo) and a fingering instruction '+ C III'.

160

Musical score for measures 160-162. The score continues in the same three-staff format, showing further development of the musical themes.

1

Musical score for measures 162-164. The score continues in the same three-staff format. A large watermark 'PROBE' is overlaid on the page, along with the text 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

164

Musical score for measures 164-165. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and various articulations.

166

Musical score for measures 166-168. The system consists of three staves. Measure 167 includes the dynamic marking *più fff*. The bottom staff has the lyrics *e sempre cre -* under it.

169

Musical score for measures 169-171. The system consists of three staves. Measure 170 includes the dynamic marking *scen.*. The bottom staff has the lyrics *scen* under it.

sempre ritardando *Adagio*

Musical score for measures 172-174. The system consists of three staves. Measure 173 includes the dynamic marking *do*. The bottom staff has the lyrics *do* under it. A large watermark 'PROBE' is overlaid on the page.

Nr. 7 Ave Maria!

Andante sostenuto (ma con moto)

III. Man [8', 4'] *ppp* II. Man 8' *pp*

ppp

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in the key of A major (two sharps) and 6/8 time. The tempo is 'Andante sostenuto (ma con moto)'. The first staff has a dynamic marking of *ppp* and a fingering instruction 'III. Man [8', 4']'. The second staff has a dynamic marking of *pp* and a fingering instruction 'II. Man 8''. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

5 *espressivo*

This system contains the third and fourth staves of the musical score. The top staff has a dynamic marking of *espressivo* and a fingering instruction '5'. The music continues with the melodic and bass lines, showing some chromatic movement in the right hand.

8 *pp* *meno pp*

This system contains the fifth and sixth staves of the musical score. The top staff has dynamic markings of *pp* and *meno pp*. The music continues with the melodic and bass lines, showing some chromatic movement in the right hand.

1 *molto*

This system contains the seventh and eighth staves of the musical score. The top staff has a dynamic marking of *molto* and a fingering instruction '1'. The music continues with the melodic and bass lines, showing some chromatic movement in the right hand.

14

f *mf*

17

p *f*

20

Poco più mosso e sempre agitato

p *pp* *meno p*

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

f *poco*

scen - - - do *f* *poco* " - -
scen - - - do *f* *poco a poco di* -

26

mi - nu - en - do *p* *mf* *ff*

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

poco ritardando **Tempo primo (Andante con moto)**
II. Man (8')

29

pp

(III. Man 8', 4')

pp

32

p

quasi f *p*

35

sempre espressivo

molto

pp

38

musical notation for measures 38-40, including piano and bass staves with dynamic markings *meno pp* and *f*.

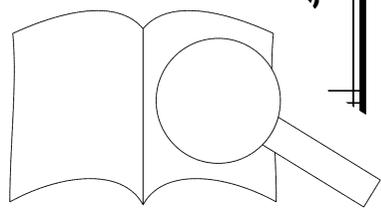
41

musical notation for measures 41-43, including piano and bass staves with dynamic markings *pp* and *pp*, and tempo markings *poco ritardando* and *a tempo*. Includes the instruction "III. Man più pp".

44

musical notation for measures 44-50, including piano and bass staves with dynamic markings *quasi [f]* and *ppp*. Includes lyrics: *mpre di mi*, *quasi [f] sempre di mi*, *sempre poco ri - - - tar - - - dan - - - do*, *en*, *nu en do*.

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



Nr. 8 Fantasie

Vivace (♩ = 92)

II. Man *mf* 8', 4'

sempre mf

mf

4

7

mf e cre - - - - -

mf [e] cre - - - - -

5

scen - - - - -

scen - - - - - do

11

f (II. Man)
I. Man*

f

13

sempre f e cre - - - - - II. Man

15

do

ff

* Takt 11: Im Erstdruck wohl irrtümlich II. Man; siehe Kritischer Bericht. / In the first edition probably erroneously II. Man; see the Critical Report.

19

21

poco rit.

sempre ff

tremolo

a tempo (Vivace ♩ = 92)

I. Man
p ma sempre *por*
I. Man

sempre ff

24

26

mf e cre

28

scen

scen

This block contains the first system of music, measures 28 and 29. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The word 'scen' is written below the first and second staves.

30

f

This block contains the second system of music, measures 30 and 31. It features a grand staff with three staves. The music continues with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking 'f' is placed below the second staff.

32

This block contains the third system of music, measures 32 and 33. It features a grand staff with three staves. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Quasi un poco meno mosso (ma vivace)

do

fff

II. Man

p e cre

do

do

fff

This block contains the fourth system of music, measures 34 and 35. It features a grand staff with three staves. The music includes a fermata over a measure. Dynamic markings include 'do', 'fff', 'II. Man', 'p', 'e', 'cre', and 'do'. The word 'do' appears at the end of the first and third staves. The dynamic 'fff' appears at the end of the second staff.

(35)

f *fff* I. Man *più fff*

37

poco a poco ritardando (quasi)

fff di - - - mi - - - nu do

38 **Tempo primo** (Vivace ♩ = 92)

(I. Man) *p* e poco a

41

p ser scen

gen

do

43

Musical score for measures 43-44. It consists of three staves: a treble clef staff with a vocal line, and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The music is in a minor key with a key signature of one flat. The tempo is not explicitly stated for this section.

Più vivace (♩ = 108)

45

Musical score for measures 45-46. It consists of three staves: a treble clef staff with a vocal line, and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The tempo is marked "Più vivace" with a quarter note equal to 108 beats per minute. The music is in a minor key with a key signature of one flat. Dynamics include *f* (forte) and *cre* (crescendo). The lyrics "e sempre poco a poco" are written under the vocal line.

f e sempre

cre

47

Musical score for measures 47-48. It consists of three staves: a treble clef staff with a vocal line, and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The music is in a minor key with a key signature of one flat. The tempo is "Più vivace". The lyrics "scen" are written under the vocal line. A large watermark "PROBE" is overlaid on the score.

scen

49

scen ff

scen ff

51

53

sempre ritardando quasi Adagio

do Org Pl

fff do

Nr. 9 Toccata

Vivace assai

II. Man *ff*

2

I. M.

4

II. Man *mf*

an)

sempre ff

7 9

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

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

9

fff

fff

sempre fff

11

e *scen* *do*

12

p *più fff*

f II. Man

15

più f *ff*

f

This system contains measures 15 and 16. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 15 has a dynamic marking of *più f*. Measure 16 has a dynamic marking of *ff*. The bass line starts with a dynamic marking of *f*.

17

p (II. Man) *poco a poco cre*

poco a poco cre

This system contains measures 17 and 18. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 17 has a dynamic marking of *p* and the instruction "(II. Man)". The lyrics "poco a poco cre" are written below the notes. Measure 18 continues the lyrics "poco a poco cre".

(19)

scen *do* *I. Man f*

sc *do* *f*

This system contains measures 19 and 20. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 19 has a dynamic marking of *f* and the instruction "I. Man". The lyrics "scen" and "do" are written below the notes. Measure 20 continues the lyrics "sc" and "do".

This system contains measures 21 and 22. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

22

scen - - - - do **ff** (I. Man) e sempre cre - - -

23

24

scen

scen

25

do **fff** II. Man *mp* sempre cre

do **fff** *p*

(26)

scen

mp *mf*

This system contains measures 26 and 27. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are bass clefs. Measure 26 features a complex piano accompaniment with many beamed sixteenth notes. Measure 27 continues this accompaniment. A vocal line is indicated by a dashed line with the word 'scen' written below it. Dynamic markings *mp* and *mf* are present.

28

do

f

This system contains measures 28 and 29. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are bass clefs. Measure 28 features a complex piano accompaniment. Measure 29 continues this accompaniment. A vocal line is indicated by a dashed line with the word 'do' written below it. A dynamic marking *f* is present.

I. Man

29

ff

Man

This system contains measures 29 and 30. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are bass clefs. Measure 29 features a complex piano accompaniment. Measure 30 continues this accompaniment. A vocal line is indicated by a dashed line with the word 'Man' written below it. Dynamic markings *ff* and *f* are present.

(I. Man)

II. Man

più ff *più ff*

This system contains measures 30 and 31. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are bass clefs. Measure 30 features a complex piano accompaniment. Measure 31 continues this accompaniment. A vocal line is indicated by a dashed line with the words '(I. Man)' and 'II. Man' written below it. Dynamic markings *più ff* and *ff* are present.

(31)

I. Man

fff

fff

34

(35)

sempre

mpre fff

12

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

37

Org Pl

Org Pl

Nr. 10 Fuge

Allegro con moto (♩ = 96-108)

II. Man *pp* 8', 4'

6 *sempre pp*

10

do * *p*

+ C II

p

* Takt 14: Ende des Phrasierungsbogens unklar. / End of the phrasing slur uncertain.

18

meno p (II. Man)

meno p

21

mf

a

sempre poco a

24

poco cre

poco

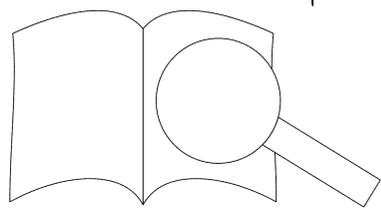
26

do f

scen do f

+ C III

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



28

sempre II. Man e cre

31

scen

33

+ CI
più f

35

a poco cre (II. Man)

37

scen do

This system contains measures 37 and 38. It features a vocal line in the upper staff with lyrics 'scen' and 'do' under the notes. Below it are two piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#).

(II. Man)

39

ff

(I. Man)

This system contains measures 39 and 40. It features two vocal lines: '(II. Man)' in the upper staff and '(I. Man)' in the middle staff. The piano accompaniment is in the lower staff. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present. The key signature has one sharp (F#).

41

This system contains measures 41 and 42. It features two vocal lines and piano accompaniment. A trill is indicated in the upper staff of measure 42. The key signature has one sharp (F#).

43

tr

I. Man *pù ff*

pù ff

This system contains measures 43 and 44. It features two vocal lines and piano accompaniment. A trill (*tr*) is marked in the upper staff of measure 43. The first vocal line in measure 44 is marked 'I. Man *pù ff*'. The piano accompaniment in measure 44 is marked '*pù ff*'. The key signature has one sharp (F#).

45

Musical score for measures 45-46. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in G major and 4/4 time. Measure 45 features a melodic line in the upper treble staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 46 continues the melodic and rhythmic patterns.

47

Musical score for measures 47-48. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues from the previous system. Measure 47 shows a continuation of the melodic and rhythmic motifs. Measure 48 concludes the system with a final chord.

49

sempre cre - - - - - scen

Musical score for measures 49-50. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues from the previous system. Measure 49 features a melodic line in the upper treble staff with the lyrics "sempre cre" and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 50 continues the melodic and rhythmic patterns with the lyrics "scen".

Musical score for measures 51-52. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues from the previous system. Measure 51 features a melodic line in the upper treble staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 52 concludes the system with a final chord.

un poco ritardando

53

a tempo

Musical score for measures 53-55. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff begins with a *fff* dynamic marking and a *(sempre fff)* instruction. The lyrics "III. Man *pp* ma sempre poco a poco cre - - -" are written below the Treble staff. The lower Bass staff also begins with a *fff* dynamic marking.

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff continues the melodic line with various dynamics.

59

Musical score for measures 59-60. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff continues the melodic line.

61

Musical score for measures 61-62. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff has a *scen mp* dynamic marking. The lower Bass staff has a *+ C III* marking and a *mp* dynamic marking. The lyrics "e cre - - -" are written below the lower Bass staff.

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

63

do

scen

This system contains measures 63, 64, and 65. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations. A vocal line is indicated by the syllable 'do' at the end of measure 65. The word 'scen' is written below the first staff.

66

f

sempre f e sempre poco a

I. Man

This system contains measures 66 and 67. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations. A vocal line is indicated by the syllables 'sempre f e sempre poco a' at the end of measure 67. The word 'I. Man' is written below the first staff. A dynamic marking of *f* is present at the beginning of measure 66.

68

+ Cl, II

bc

This system contains measures 68, 69, and 70. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations. A vocal line is indicated by the syllables 'bc' at the end of measure 70. The word '+ Cl, II' is written below the first staff.

This system contains measures 71, 72, and 73. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations. A large graphic of an open book is overlaid on the right side of the system.

72

Musical score for measures 72-73. The system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, and two bass clef staves. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

74

Musical score for measures 74-75. The system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, and two bass clef staves. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

76

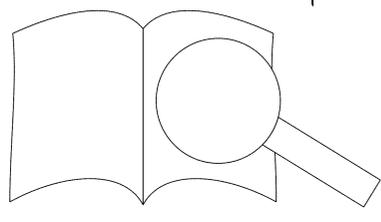
scen

Musical score for measures 76-77. The system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, and two bass clef staves. The word "scen" is written below the first staff. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

78

Musical score for measures 78-79. The system consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, and two bass clef staves. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

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



80

do] *fff*

+ C I, II, III

fff

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *fff*. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *fff* is also present in the bottom staff.

83

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

85

sempre fff

sempre fff

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *sempre fff*. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *sempre fff* is also present in the bottom staff.

87

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

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

89

91

+ C II

93

sempre

sai marcato

tar - - - dan - - - do

Org Pl

Org Pl

Nr. 11 Canon

Andante con moto

II. Man 8'

o cre - -
un poco cre - -

do
scen - - - do

do

13

tr
p *più p* *molto*

Musical score for measures 13-15, piano part. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. Dynamics include *p*, *più p*, and *molto*. A trill is indicated in measure 13.

p *più p* *molto*

Musical score for measures 13-15, vocal part. The score is written for a single staff. It features a melodic line with lyrics. Dynamics include *p*, *più p*, and *molto*.

16

p *e* *cre*

Musical score for measures 16-17, piano part. The score is written for two staves. It features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. Dynamics include *p*. The lyrics "e cre" are present.

18

scen *do* *f*

Musical score for measures 18-19, piano part. The score is written for two staves. It features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. Dynamics include *f*. The lyrics "scen" and "do" are present.

2'

poco ritenuto

Musical score for measures 20-22, piano part. The score is written for two staves. It features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. Dynamics include *poco ritenuto*. A first ending bracket is shown above the first staff.

24

a tempo

p sempre un poco cre - - - - -

p sempre un poco cre - - - - -

26

scen - - - - - do

scen - - - - - do

29

quasi f *p*

qu *p*

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

34

p

p

This system contains measures 34, 35, and 36. It features a grand staff with a treble clef and two bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 34 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass clefs provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

37

f

f

tr

This system contains measures 37, 38, and 39. The dynamics are marked *f* (forte) at the beginning of measure 37 and again at the start of measure 38. A trill (*tr*) is indicated above the final note of measure 39. The musical notation continues with eighth-note patterns and slurs across all staves.

40

p

p

This system contains measures 40 and 41. The dynamics are marked *p* (piano) at the beginning of measure 40 and again at the start of measure 41. The musical notation shows a continuation of the eighth-note patterns and slurs.

42

poco

pp *poco* *ppp*

sempre ri - - tar - - dan - - do

This system contains measures 42, 43, and 44. The dynamics are marked *poco* at the start of measure 42, *pp* (pianissimo) at the start of measure 43, *poco* at the start of measure 44, and *ppp* (pianississimo) at the end of measure 44. The lyrics "sempre ri - - tar - - dan - - do" are written above the treble clef staff. The musical notation includes eighth-note patterns and slurs. A large watermark "PROBE" is overlaid on the page.

Nr. 12 Scherzo

Vivace

Musical notation for measures 1-6. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *pp*. Fingerings are indicated for the right hand. A watermark 'PROBE' is visible across the page.

Musical notation for measures 7-13. The score continues with the same piano accompaniment. Dynamics include *ppp* and *f*. A first ending bracket labeled 'I. Man 8', 4'' spans measures 10-13. A watermark 'PROBE' is visible across the page.

Musical notation for measures 14-20. The score continues with the same piano accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*. A second ending bracket labeled 'II. Man 8'' spans measures 17-20. A watermark 'PROBE' is visible across the page.

Musical notation for measures 21-27. The score continues with the same piano accompaniment. Dynamics include *ppp*. A watermark 'PROBE' is visible across the page.

26

I. Man *f*

più f

f

32

poco rit. *a tempo*

p

II. Man *pp* ma sempre cre - - - -

p

38

scen

scen

(I. Man)

ff

ff

4

sempre ff

sempre ff

III. Man 8', 4'

50

p *pp* e sempre cre

II. Man 8'

p

56

(III. Man)

scen do

mf *f*

(II. Man)

mf

62

pp III. Man *ppp*

pp *ppp*

p *p più f* *ff*

f *p più f* *ff*

sempre di

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

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

74

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

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

Tempo primo (Vivace)

80

III. Man **ppp**

pp

a tempo

88

quasi **f**

II. Man 8' **pp** e sempre cre - - - -
(III. Man) 8', 4'

quasi **f**

ce

do

p

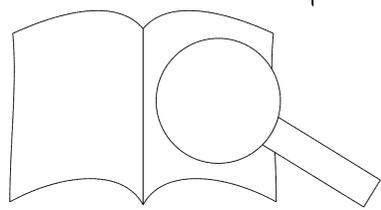
e

cre

scen

do

f



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

100 *non rit.*

[pp] II. Man ppp sempre

107

cre - - - scen - - - dc

cre - - - scen - - -

113 *poco ritardando* *a tempr*

sempre *ri -*

125 tar - - - dan - - - do

Tempo primo (Vivace)

III. Man *ppp*

pp

131

meno ppp

ppp

137

I. Man *f*

più

ff

più f

ff

1

a dim.

II. Man *pp* e sempre cre - - -

non dim.

p e cre - - -

148

do
scen - - - do *f*

I. Man
f

154

(I. Man)
ff

159

sem

II. Man

p

(III. Man)

169

ff

(II. Man)

III. Man

f

174

ppp

poco

ppp

180

I. Man f

ff e sempre di

[più f] ff e sempre di

1°

ritardando

Adagio

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

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

ppp

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

Bei allen Werken dieses Bands 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.

Im *Lesartenverzeichnis* folgt auf gegebenenfalls kommentierte oder erläuterte Einzelstellen 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 mit Siglen verwiesen:

- E** Entwurf
- SV** Stichvorlage
- KA** Korrekturabzug
- exA** exemplarmäßiger Abzug
- ED** Erstdruck

Die Gründe für Abweichungen der Erstdrucke von den Stichvorlagen lassen sich nicht immer zweifelsfrei klären. Bei Werken, deren Korrekturabzüge verloren sind, bleibt z. B. bei einigen Lesarten, die in der Stichvorlage wie im Erstdruck gleich plausibel scheinen, unklar, ob die Änderungen in der Leitquelle auf Korrekturen Regers oder etwa auf Fehler des Stechers zurückzuführen sind. Solche im Notentext durch Fußnoten kenntlich gemachte, erläuterungsbedürftige Stellen sind am Beginn der Lesarten zu jedem einzelnen Werk ausgeführt.

Tonnamen sind kursiv gesetzt, die jeweilige Oktave ist durch Groß- bzw. Kleinschreibung sowie eine hoch- oder tiefgestellte Zahl kenntlich gemacht. Zusammenklänge werden mit einem Schrägstrich dargestellt (*c/c'*), Tonfolgen mit einem Bindestrich (*c-h*), Überbindungen mit einem Gleichheitszeichen (*c=c*). Mit Ausnahme der Akzidenzien erscheinen alle Notationszeichen in verbalisierter Form (Achtel, Crescendo-Gabel usw.). Notenwerte kleiner als Sechzehntel werden aus Platzgründen abgekürzt: 32stel, 64stel. Taktarten sind als Bruchzahl dargestellt ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ usw.). Im Notentext zu wiederholende Abschnitte sind dort zweifach gezählt (in Voltenklammern wird entsprechend einfach weitergezählt), im *Lesartenverzeichnis* sind die betreffenden Takte der Übersichtlichkeit halber nur mit ihrer ersten Zahl ausgewiesen.

Drei Stücke op. 7

Komponiert in Weiden und Wiesbaden, September/Oktobre 1892.

I. QUELLEN

Brief an Adalbert Lindner, 23./25. Dezember 1890

Besitzer: Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, Signatur: L 8.
Auszug: »Von meinen Kompositionen. [...] Einige Lieder u eine Tripelfuge – die sämtlich nächstens aufgeführt werden (Thema der Tripelfuge für Orgel



Veröffentlichung: das Thema läßt sich zu Engführungen famos gebrauchen!«
Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u. a. 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XIII), S. 82–84.

Bemerkung: Das hier angegebene Thema für die verschollene Tripelfuge WoO IV/1 wurde dann in Opus 7 Nr. 3 verwendet.

Stichvorlage (SV)

Besitzer: The British Library, London, Signatur: Add. Ms. 54384 (zusammen mit der geplanten Stichvorlage der Stimmen von Opus 6 sowie der Stichvorlage von Kuhlau-B1), fol. 10–21.
Einband: Roter Halbleineneinband.

Format: Hochformat.
Notenpapier: Titelblatt 12-systemiges Notenpapier (Klavierpapier), sonst 16-systemiges Notenpapier, jeweils ohne Herstellermerk (beide ca. 35,4 x 26,4 cm).

Umfang: Separates Manuskript pro Nummer. 12 Blätter (ursprünglich wohl Doppelblätter bzw. Doppelblatthälften).

Inhalt: Titelblatt, 9 Seiten Notentext, 1 leere Seite (nach der *Fuge* in C-dur), 12 Seiten Notentext; alles unpaginiert.

Schreibmittel: Reger: schwarze und (wenig) rote Tinte; Verlag und Stechelei: Blei- und lila Stift; Bibliothek: Bleistift (Folierung).

Titel: Titel auf fol. 1r mit schwarzer Tinte, ab »NB« mit roter Tinte: *Präludium und Fuge (Cdur) | Fantasie über [Noten] | Fuge (Dmoll) | für Orgel | Herrn Sam de Lange gewidmet* | [rechts:] *M. Reger op. 7. | NB opus Zahl nach | Angabe Herrn Augeners | stechen,;* – zusätzlich jeweils Kopftitel.

Schlussvermerk: *Präludium* rechts neben der Schlusssakkolade signiert: »Reger«; – undatiert.

Satzfolge: *Präludium* in C-dur (fol. 11r–12r), *Fuge* in C-dur (fol. 12r–15r), *Fantasie* (fol. 16r–18v), *Fuge* in d-moll (fol. 19r–21v).

Bemerkungen: Das Manuskript enthält wenige Rasuren und kleinere Korrekturen Regers. Folio 11v Eintrag Regers mit roter Tinte: »Immer auf 2 Manualen, die etwa gleich kräftig registriert sind.« Ob Reger sein Manuskript der Nr. 1 *Präludium und Fuge* nach der Ablehnung durch den Verlag wieder zurückerhielt und dieses dann gemeinsam mit den Nrn. 2 und 3 erneut versandte (zunächst durch Hugo Riemann an C. F. Peters, dann wieder an Augener; siehe *Einleitung*, S. XII) oder ob eine Abschrift existierte, ist nicht bekannt.

Erstdruck (ED)

Verlag: Augener & Co, London, Dezember 1893, Verlagsnummer: 5825, Plattennummer: 9974.

Format: Querformat (4°).
Inhalt: Umschlagtitel, Verlagswerbung als Innentitel, Notentext S. 1–32.

Sammeltitel: *Augener's Edition. | Compositionen | von | MAX REGER. [...] 5825. 3 Orgelstücke ... (Herrn S. de Lange gewidmet) ... Op. 7 [...]*

¹ Als Hauptquellen gelten Entwürfe, das autographe Notenmanuskript, Korrekturabzüge sowie der Erstdruck, unabhängig davon, ob sie für eine Zeitschriftenbeilage oder für einen Sammelband erstellt wurden. Als weitere Quellen kommen etwa Fassungen für andere Besetzungen in Betracht.

2. Lesartenverzeichnis

Nr. 1

Präludium

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1 ¹			SV <i>Maestoso</i> statt <i>Moderato</i>
1 ¹ –5 ⁴		I/II	ED ohne Pausen zwischen den Akkordbrechungen, für ND ergänzt
6 ¹		II	ED Ganztaktpause, für ND Viertel <i>c</i> ergänzt
7 ³		Pedal	ED ohne Vorzeichen zum Pralltriller, für ND mit \sharp für <i>Fis</i>
13 ¹		II	ED übergebundenes <i>d</i> ¹ , ND Sechzehntel <i>c</i> ¹
13 ¹⁻²		II	ED (und auch ND) unterbrochener Achtelbalken; RWA folgt SV
14 ⁴ –15 ¹		II	SV und ED (sowie ND) ohne Haltebogen <i>c</i> ¹ = <i>c</i> ¹
19 ¹			SV ohne Taktangabe (Seitenwechsel)
21 ¹		I/II	ND fälschlich <i>Sw.</i> (= 2. Man) aufgrund der Angabe »2. « in ED
26 ¹		I	SV ohne Manualangabe
37 ¹		I	ED irrtümlich ohne Fortsetzung der Haltebögen <i>c</i> ¹ = <i>c</i> ¹ und <i>f</i> ¹ = <i>f</i> ¹ aus T. 36 (Zeilenwechsel)
38 ¹⁻⁴		I	Unterstimme: ND punktierte halbe Note <i>c</i> ¹ und Viertel <i>d</i> ¹ statt ganzer Note <i>c</i> ¹
39 ¹⁻⁴		I	Oberstimme: ND punktierte halbe Note <i>c</i> ² und Viertel <i>d</i> ² statt ganzer Note <i>c</i> ²
40 ³		II	3. Sechzehntel: ND <i>h</i> statt <i>a</i>
40 ⁴		II	4. Sechzehntel: SV und ED ohne \sharp vor <i>h</i> (siehe auch T. 41; ND <i>h</i> infolge T. 40 ³)
41 ⁴		I	letzte Sechzehntel: SV und ED (sowie ND) ohne \sharp vor <i>h</i> ² (siehe auch T. 40 ⁴)

Fuge

1 ¹		I/II	SV und ED ohne Manualangabe; in RWA im Anschluss an das <i>Präludium</i> ergänzt (vgl. auch ND)
8 ¹⁻³		I	Oberstimme: ED irrtümlich ohne Staccato-Punkte; RWA folgt SV
9 ³		I	Oberstimme: ED (sowie ND) irrtümlich ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
10 ⁴		II	SV und ED (sowie ND) 1. Sechzehntel separat notiert
12 ¹⁺³		I	Unterstimme: SV und ED ohne Staccato-Punkte (vgl. jedoch T. 11, Zählzeit 3)
12 ³		I	Oberstimme, 2. Achtel: SV und ED ohne Staccato-Punkt (vgl. jedoch T. 11, Zählzeit 3, 2. Achtel)
13 ⁴		I	Oberstimme, übergebundene Achtel: SV irrtümlich mit Staccato-Punkt
22 ⁴		II	1. Sechzehntel: SV ohne \sharp vor <i>fis</i>
26 ⁴		I	1. Schlaghälfte: ED mit vertauschten Stimmen (<i>g</i> ² als Achtel, <i>c</i> ² als 1. Sechzehntel); RWA folgt SV
32 ¹		I	ED ohne Registrieranweisung; RWA folgt SV
33 ¹⁻³		I	Unterstimme: SV Achtel <i>g</i> ¹ - <i>d</i> ¹ <i>fis</i> ¹ - <i>d</i> ¹ <i>g</i> ¹ - <i>d</i> ¹ statt angebundener punktierte Halber <i>d</i> ¹
34 ¹		II	ED <i>e</i> statt <i>g</i> ; RWA folgt SV
35 ¹⁻²		I/II	SV und ED ohne Stimmführungslinie
38 ²		II	1. Achtel: SV <i>G</i> statt <i>d</i>
38 ³		II	ED Achtelnote <i>cis</i> ; dagegen in ND als 3. Sechzehntel einer Triole notiert
39 ¹⁻²		I/II	ED ohne Fußstanzahlen (»8' 4' «) und <i>a tempo</i> ; RWA folgt SV
39 ²⁻⁴		I	SV mit Sextolen-6 und -Bogen, in ED (und auch ND) fehlt die Zahl, der Bogen wurde irrtümlich als Phrasierungsbogen übernommen; RWA folgt SV
39 ⁴		I	SV unterbrochener Sechzehntelbalken
40 ¹		I	SV ohne \sharp vor <i>fis</i> ¹
40 ³		II	SV ohne \sharp vor <i>fis</i>
41 ²		I/II	SV und ED ohne Angabe <i>p</i> (vgl. hingegen ND , dort auf der 2. Hälfte der Zählzeit <i>cresc.</i>)
41 ³		I	letzte Sextolensechzehntel: SV und ED (sowie ND) ohne \sharp vor <i>c</i> ¹
42 ¹⁻²		I	SV und ED durchgehende Sechzehntelbalkung
43 ¹		I	SV und ED durchgehende Sechzehntelbalkung
45 ³		II	3. Sextolensechzehntel: SV und ED (sowie ND) ohne \sharp vor <i>c</i> ²
49 ⁴		II	SV ohne \sharp vor <i>fis</i>
51 ²		I/II	ED »Full Organ« bereits ab Zählzeit 1, SV zwischen Zählzeit 1 und 2
52 ³		II	SV ohne <i>fis</i> im Akkord
53 ⁴		I	SV ohne \sharp vor <i>d</i> ¹ , in ED nachträglich eingefügt
55 ²		I	ED ohne <i>p</i> ; RWA folgt SV
56 ³		I	SV ohne \sharp vor <i>g</i> ¹ , in ED nachträglich eingefügt
61 ³		Pedal	SV und ED (sowie ND) ohne \sharp vor <i>fis</i>
68 ³		Pedal	SV und ED (sowie ND) ohne \sharp vor <i>c</i> ¹
69 ⁴		II	SV und ED keine Viertelpause (ebenso in ND , dort Zuweisung der Unterstimme des I. Systems zur linken Hand)
71 ¹ –72 ⁴		II	SV und ED (sowie ND) Viertelpausen statt je 1 Ganztaktpause

71 ²⁻³		I	Unterstimme: ED ohne Staccato-Punkte; RWA folgt SV
72 ¹		I	Unterstimme: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
75 ²⁻³		I	Oberstimme: ED ohne Staccato-Punkte zu Achtel <i>a</i> und Viertel <i>h</i> ; in SV Staccato-Punkte unterhalb der Noten schwach erkennbar; RWA folgt SV
79 ²		II	1. Achtel: SV 1. Achtelnote <i>G</i> statt <i>c</i>
85 ¹		Pedal	ED Achtel getrennt notiert; RWA folgt SV
96 ³		Pedal	ED 1. Sechzehntel <i>a</i> ; dagegen in ND als
98 ¹		I	SV und ED ohne Fermate (vgl. hingegen ND)

Nr. 2 Fantasie über [Te Deum]

20 ¹		Pedal	beide Quellen halbe Note <i>f</i> irrtümlich punktiert
23 ¹		I	2. Schlaghälfte: ED ohne \sharp ; RWA folgt SV
23 ³		II	4. Sechzehntel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>e</i>
24 ³		II	4. Sechzehntel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>d</i>
26 ²		I/II	SV ohne Manualangabe
41 ³		II	ED »2. « statt »+ 2' «; RWA folgt SV
44 ¹⁻²		I	Unterstimme: SV Haltebogen <i>e</i> ¹ = <i>e</i> ¹
49 ³		II	Unterstimme, Sechzehntel: SV <i>g</i> statt <i>gis</i> (\sharp fehlt)
54 ¹		I	6. Sechzehntel: SV ohne \sharp vor <i>cis</i> ¹
54 ¹		I	7. Sechzehntel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>fis</i> ¹

In **SV** ab T. 55 (= Beginn von fol. 17v) keine Einträge mit roter Tinte mehr, die Vortragsanweisungen sind für den Rest der Nr. 2 sowie die folgende Nr. 3 nur noch mit schwarzer Tinte notiert.

57 ²		I	6. Sechzehntel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>fis</i>
58 ³		I	letzte Sechzehntel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>h</i>
59 ³ –60 ¹		I	ED ohne Haltebogen <i>d</i> ¹ = <i>d</i> ¹ ; RWA folgt SV
61 ²		I	2. Sechzehntel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>a</i> ¹
63 ¹⁻²		I	letzte Sechzehntel, bis 2: SV ohne Haltebogen <i>f</i> ¹ = <i>f</i> ¹ (1. Note ursprünglich <i>e</i> ¹ , korrigiert)
65 ¹⁻²		I	beide Quellen (zweistimmig notiert) 2 ganze Pausen statt 4 halbe Pausen
65 ³		II	Zählzeit 3: SV irrtümlich Sechzehntel- statt Achtelbalken
74 ¹⁻²		I	Unterstimme: ED lediglich halbe Note <i>gis</i> ¹ , Zählzeit 2 unklar, in SV <i>gis</i> ¹ ursprünglich als halbe Note notiert, Hals jedoch durchgestrichen; RWA folgt SV
74 ³		II/I	ED Stimmführungslinie erst ab 2. Schlaghälfte; RWA folgt SV
92 ¹		II	Viertel: SV <i>gis</i> nicht als Unterstimme gehalst
97 ¹⁻³		I	Oberstimme: ED ohne Ganztaktpause; RWA folgt SV (dort punktierte ganze Pause)
101 ²⁻³		I	Unterstimme: ED ohne Stimmverteilungshaken für Halbe <i>c</i> ¹ mit linker Hand; RWA folgt SV
104 ³		I	Unterstimme: SV möglicherweise mit zusätzlicher Viertel <i>h</i> zu Beginn der Zählzeit (nicht eindeutig lesbar)
105 ³		I	Mittelstimme: SV <i>e</i> ¹ zu Beginn der Zählzeit als Viertel, nicht als Halbe notiert (nicht eindeutig lesbar)

Nr. 3 Fuge

1 ¹		I/II	beide Quellen ohne Manualangabe
13 ⁴ –14 ¹		II	Oberstimme: ED ohne Haltebogen <i>d</i> ¹ = <i>d</i> ¹ ; RWA folgt SV
19 ⁴⁻⁵		I	Unterstimme: ED ohne Haltebogen <i>f</i> ¹ = <i>f</i> ¹ ; RWA folgt SV
24 ⁴		I	Oberstimme, 2. Viertel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>e</i> ²
43 ¹		I	Oberstimme, 2. Viertel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>h</i> ¹
43 ³⁻⁴		II/Pedal	ED im II. System Viertel <i>a</i> und 2 Achtel <i>h-c</i> ¹ , wobei die Halbe <i>A</i> im Pedal auf Zählzeit 4 unter der 2. Achtel <i>c</i> ¹ des II. Systems gestochen ist, die in SV als 1. Viertel von Zählzeit 4 notiert ist; möglicherweise handelt es sich hier um einen Stecherfehler; RWA folgt SV
48 ¹⁻²		II	Oberstimme: ED Viertel <i>g</i> ¹ (Stecherfehler?); RWA folgt SV
48 ²⁻³		II	Oberstimme: beide Quellen ohne Haltebogen <i>a</i> ¹ = <i>a</i> ¹
48 ³⁻⁴		I	Unterstimme: SV vermutlich ganze Note <i>d</i> ² (Hals wohl rasiert) auf Zählzeit 3, daher ohne <i>g</i> ¹ in Zählzeit 4
48 ³ –49 ¹		II	Unterstimme: SV zweimal ohne Haltebogen <i>d</i> ¹ = <i>d</i> ¹
56 ³		I	Unterstimme: beide Quellen ohne \sharp vor <i>g</i> ¹ bzw. <i>f</i> ¹
58 ⁴		I	Unterstimme, 1. Achtel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>g</i> ¹
67 ²⁻³		II	Oberstimme: ED ohne Haltebogen <i>e=e</i> ; RWA folgt SV
67 ³		I	ED und SV Manualwechsel zwischen 1. und 2. Achtel
69 ⁴		Pedal	SV ohne \sharp vor <i>G</i> , in ED nachträglich ergänzt
71 ³		I	Unterstimme, Viertel: SV ohne <i>b</i> ¹
76 ²		II	beide Quellen ohne Haltebogen <i>g=g</i>
76 ⁵⁻⁶		I	Unterstimme: SV 1 Viertelpause zu wenig
82 ⁴		II	2. Achtel: beide Quellen ohne \sharp vor <i>f</i>
84 ¹		II	Oberstimme: ED ohne halbe Pause; RWA folgt SV
84 ⁶		I	ED ohne Triller und Trillerschlange; RWA folgt SV
92 ⁴ –93 ¹		II	Unterstimme: ED ohne, SV mit Beginn eines Haltebogens <i>a=a</i> , der nach Zeilenwechsel nicht fortgesetzt wird; RWA folgt SV
94 ¹⁻²		II	Oberstimme: beide Quellen ohne Haltebogen <i>cis</i> ¹ = <i>cis</i> ¹

Sechs Trios op. 47

Komponiert in Weiden, Mitte Januar/Februar 1900.

I. QUELLEN

Stichvorlage (SV)

Besitzer: Universal Edition, Wien; als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.385.
Format: Hochformat.
Notenpapier: Notentext: 12-systemiges Notenpapier: B. & S. No. 112 für Gesang und Klavier; Titel- und Schlussblatt: 20-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (beide Papiersorten ca. 34,9 x 27,6 cm).
Umfang: 6 ineinandergelegte Doppelblätter.
Inhalt: Titelblatt, 19 Seiten Notentext (paginiert), 3 leere Seiten.
Schreibmittel: Reger: schwarze und rote Tinte; Verlag und Stecherei: Blei- und Blaustift; UE-Archiv und Bibliothek: Bleistift, schwarzer Kugelschreiber, schwarzer und lila Stempel.
Titel: Titel mit schwarzer Tinte, Unterstreichungen rot (doppelt rot-schwarz, schwarz-rot oder rot-rot): *Sechs Trios* | für | die | Orgel. | [links:] 1.) Canon. | 2.) Gigue. | 3.) Canzonetta. | 4.) Scherzo. | 5.) Siciliano. | 6.) Fuge. | [rechts:] Max Reger op 46 b. | 5. II. 1900.; – Widmung über dem Titel mit schwarzer Tinte (rot unterstrichen): *Herrn G. G. Bagster hochachtungsvollst zugeeignet.*; – Verlagsangabe und Rechtsvorbehalt von Reger mit schwarzer Tinte.
Schlussvermerk: Auf S. 19 mit schwarzer Tinte: *Fine.*; darunter Datierung mit roter Tinte: *Weiden, Allee 22, | 5. II 1900.*
Satzfolge: Nr. 1 Canon (S. 1–2), Nr. 2 Gigue (S. 3–4), Nr. 3 Canzonetta (S. 5–7), Nr. 4 Scherzo (S. 8–12), Nr. 5 Siciliano (S. 13–14), Nr. 6 Fuge (S. 15–19).
Bemerkungen: Das Manuskript enthält nur wenige Rasuren. Der Verlag ergänzte auf der Titelseite Verlagsnummer sowie Preis und änderte die Opuszahl zunächst auf »48«, dann auf »47«. Stecherei-Nummer auf dem Titelblatt: 48041.

Erstdruck (ED)

Verlag: Jos. Aibl Verlag, München, Oktober 1900; Verlags- und Plattennummer 2978.
Format: Hochformat (4°).
Titel: *Herrn G. G. BAGSTER | hochachtungsvollst zugeeignet. | SECHS TRIOS | für | ORGEL | componirt | von | MAX REGER. | OP. 47. | [zwei Spalten; links:] N° 1. CANON. | N° 2. GIQUE. [sic] | N° 3. CANZONETTA. | [rechts:] N° 4. SCHERZO. | N° 5. SICILIANO. | N° 6. FUGE. | [halb links:] Verl. N° 2978. [halb rechts:] M 3,60. | [mittig:] Eigentum des Verlegers. Eingetragen in das Vereinsarchiv. | MÜNCHEN, | JOS. AIBL VERLAG. | Copyright 1900 by Jos. Aibl Verlag. | Ausführungsrecht vorbehalten. | Oscar Brandstetter, Leipzig.*
Auflagen: Übernahme durch die Universal Edition, Wien 1904, Verlagsnummer 1223, Plattennummer zunächst wie Aibl, Folgeauflagen mit Plattennummer U. E. 1223. Copyright 1928 erneuert. Mitvertrieb durch Breitkopf & Härtel.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche autographe Quelle wurde die Stichvorlage herangezogen.

(Entwurf)
 ↓
 Stichvorlage
 ↓
 (Korrekturabzug)
 ↓
 Erstdruck

Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTENVERZEICHNIS

Nr. 1 Canon

Takt ^{Zählzeit}	System	Anmerkung
7 ³	I	Triller: beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
12 ²	I/II	ED Crescendo nur bis zur 3. Sechzehntel; RWA folgt SV
16 ¹⁺²	I/II	beide Quellen Triller jeweils ohne ♯ für die Nebennote
16 ³	II	1. Sechzehntel: beide Quellen <i>ais</i> ¹ statt <i>a</i> ¹ (♯ wohl vergessen)
18 ¹	I	ED Triller ohne ♯ für die Nebennote; RWA folgt SV

Nr. 2 Gigue

11 ¹	I	ED Phrasierungsbogen bereits ab der 1., gehaltenen Sechzehntel; RWA folgt SV
31 ⁴	Pedal	beide Quellen <i>poco marcato</i> bereits ab Zählzeit 2
37 ⁴⁻⁶	I	SV ohne Staccato-Punkte

Nr. 3 Canzonetta

1 ¹	I/II	beide Quellen ohne Manualangaben
2 ¹⁻²	II	Unterstimme: SV ohne Haltebogen <i>e</i> ¹ = <i>e</i> ¹
2 ²⁻³	II	Unterstimme: ED ohne Haltebogen <i>c</i> ¹ = <i>c</i> ¹ ; RWA folgt SV
9 ²	I	2. Sechzehntel: SV <i>d</i> ² statt <i>h</i> ¹
10 ³	I/II	In SV reicht die Crescendo-Gabel etwa bis zur Mitte der Zählzeit
16 ²	II	1. Achtel: ED wohl irrtümlich <i>f</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹ (♯ fehlt); RWA folgt SV
17 ³	I/II	In SV beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in der 2. Schlaghälfte von Zählzeit 2
21 ¹	I/II	In SV beginnt die Decrescendo-Gabel erst etwa mit der 2. Schlaghälfte
26 ³	I/II	In ED endet das Diminuendo mit Beginn der Zählzeit; RWA folgt SV
29 ¹	Pedal	1. Achtel: ED wohl irrtümlich <i>D</i> statt <i>F</i> ; RWA folgt SV
36 ¹	Pedal	1. Achtel: ED wohl irrtümlich <i>d</i> statt <i>e</i> ; RWA folgt SV
44 ³	I	SV <i>c</i> ² statt <i>cis</i> ²

Nr. 4 Scherzo

4 ¹⁻⁶	II	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
18 ¹⁻²⁰	I	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
24 ¹	I/II	In SV beginnt die Decrescendo-Gabel bereits im Vortakt
28 ³	I	Oberstimme: SV <i>fis</i> ¹ statt <i>f</i> (vgl. T. 53)
31 ¹	Pedal	SV ohne <i>p</i>
31 ¹⁻³⁴	II	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
41 ³	I/II	In ED endet das Crescendo bereits bei Zählzeit 1; RWA folgt SV
42 ²	Pedal	beide Quellen ohne Dynamikangabe
53 ³	I	Oberstimme: SV <i>fis</i> ¹ statt <i>f</i> (vgl. T. 28)
65 ¹	I	beide Quellen ohne Fortsetzung des Phrasierungsbogens aus T. 64
73 ²	Pedal	ED <i>H</i> statt <i>G</i> ; RWA folgt SV
80 ¹	I	In SV ist der Phrasierungsbogen weiter gezogen und möglicherweise bis Zählzeit 3 gemeint
94 ²	I	In SV beginnt der Phrasierungsbogen möglicherweise bereits mit der 1. Achtel
97 ²⁻⁹⁹	II	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
102 ²⁻¹⁰³	I	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
120 ³⁻¹²²	II	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
129 ³⁻¹³⁰	II	beide Quellen ohne Haltebogen <i>e</i> = <i>e</i>
145 ¹⁻¹⁴⁶	II	ED (nach Zeilenwechsel) ohne Fortsetzung des in T. 143 begonnenen Phrasierungsbogens; RWA folgt SV
		SV <i>sempre ff</i>

Nr. 5 Siciliano

0 ⁶	I/II	beide Quellen <i>sempre ben legato</i> erst in T. 1
16 ⁴⁻⁶	I	Triller: beide Quellen ohne Phrasierungsbogen

Nr. 6 Fuge

13 ⁴	I/II	ED <i>meno f</i> bereits ab der 1. Sechzehntel; RWA folgt SV
13 ⁴⁻¹⁴	Pedal	In ED gilt der Phrasierungsbogen nur für die beiden Sechzehntel in T. 13; RWA folgt SV (vgl. z. B. auch T. 4 und T. 17)
15 ⁴⁻¹⁶	I	In ED ist ein erster Phrasierungsbogen bis zur 1. Sechzehntel von T. 16 gezogen, wo zugleich der nächste beginnt, in SV ist die Phrasierung aufgrund des Zeilenwechsels nicht eindeutig
17 ¹	II	ED ohne Tenuto-Strich; RWA folgt SV
17 ²	I/II	In ED steht <i>più f</i> 1 Sechzehntel früher; RWA folgt SV
23 ⁴	I	1. Achtel: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
23 ⁴	II	In ED beginnt die Decrescendo-Gabel 1 Sechzehntel früher; RWA folgt SV
24 ¹	I/II	In beiden Quellen steht <i>p</i> weitgehend 1 Sechzehntel früher
28 ³⁻⁴	II	ED (wohl irrtümlich) ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
31 ⁴⁻³²	II	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
40 ¹	II	SV mit dem Rhythmus 1 Achtel + 2 Sechzehntel statt 2 Sechzehntel + 1 Achtel
45 ²⁻⁴⁶	II	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV (dort ist der Bogen jedoch nach Zeilenwechsel nicht fortgesetzt)
50 ³	II	beide Quellen <i>più ff</i> bereits ab Beginn der Zählzeit
50 ⁴⁻⁵¹	Pedal	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV (dort ist der Bogen jedoch nach halbtaktigem Zeilenumbruch nicht fortgesetzt)

52 ¹	I	In ED ist der Phrasierungsbogen aus T. 51 (nach Zeilenwechsel) nicht fortgesetzt; RWA folgt SV
52 ¹ –53 ⁴	Pedal	SV ohne Decrescendo-Gabel
52 ² –53 ¹	I	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV

Präludium c-moll WoO VIII/6

Komponiert in Weiden, 23. August 1900.

I. QUELLEN

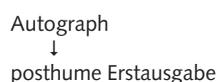
Autograph (A)

Besitzer:	Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, Signatur: A 15.
Format:	Hochformat.
Notenpapier:	14-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 34,2 x 27,2 cm).
Umfang:	1 Blatt.
Inhalt:	Notentext auf fol. 1r (unpaginiert).
Schreibmittel:	Reger: schwarze Tinte; fremde Hand: Bleistift.
Schlussvermerk:	Auf fol. 1, rechts neben der letzten Akkolade; datiert: 23. 8. 1900.
Bemerkungen:	Unterhalb der letzten Akkolade notierte Reger ein Fugenthema zunächst mit den Vorzeichen von c-moll, rasierte jedoch das dritte \flat . Das Manuskript ist nicht mit einem Titel, sondern lediglich mit einer Tempoangabe versehen. Auf fol. 1v findet sich der Beginn der Abschrift eines nicht identifizierbaren Orgelstücks eines fremden Autors. Auf einer Schutzmappe, in der das Autograph aufbewahrt wurde, gibt Adalbert Lindner eine Erläuterung zur Entstehung des Stücks (siehe DVD, Quellenbeschreibung). 1922 wurde das <i>Präludium</i> als Faksimile in Lindners Reger-Graphie ⁸ veröffentlicht.

posthume Erstausgabe

Zeitschrift:	<i>Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart</i> 70. Jg., Nr. 6.
Erscheinungsdatum:	19. März 1943.
Verlag:	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Format:	Querformat (4°).
Inhalt:	Notentext S. [43].
Kopftitel:	<i>Präludium in c moll</i> für Orgel [rechts:] Max Reger, komp 1900 Veröffentlicht (aus Adalbert Lindners Reger-Archiv) 1943
Stich und Druck:	Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Bemerkung:	Auf S. 42 findet sich eine Anmerkung Hermann Heyers zu dieser Erstausgabe (siehe DVD, Quellenbeschreibung).

Der Edition liegt als Leitquelle das Autograph zugrunde. Von sekundärer Bedeutung blieben bei editorischen Entscheidungen sowohl die von Adalbert Lindner verantwortete posthume Erstausgabe als auch die von Lindner erstellten Bearbeitungen.



II. LESARTENVERZEICHNIS

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
1 ¹		I/II	posthume Erstausgabe ohne Manualangaben
2 ⁴ –3 ¹		II	In der posthumen Erstausgabe ist der Phrasierungsbogen unterbrochen
3 ¹			A ohne Angabe der Taktart $\frac{3}{4}$ (siehe hingegen posthume Erstausgabe)
3 ³		II	Oberstimme: posthume Erstausgabe ohne Haltebogen $d=d$
3 ³		II	2. Schlaghälfte: A (und auch posthume Erstausgabe) ohne Haltebögen $As/as=As/as$
3 ³		I/II	2. Schlaghälfte, 1. Sechzehntel: In A sind Ober- und Unterstimme jeweils auf einen durchgehenden Hals notiert
3 ³		Pedal	2. Sechzehntel: A (und auch posthume Erstausgabe) ohne \flat vor <i>B</i>
3 ³		Pedal	2. Schlaghälfte, Triller: A (und auch posthume Erstausgabe) ohne Bogen, posthume Erstausgabe ohne \flat für die Nebennote
4 ¹			A ohne Angabe der Taktart C (vgl. T. 3; siehe hingegen posthume Erstausgabe)
4 ¹ –2		I/II	posthume Erstausgabe Phrasierungsbögen
6 ²		II	posthume Erstausgabe (wohl irrtümlich) ohne Unterstimme

6 ³	II	2. Schlaghälfte: posthume Erstausgabe ohne Haltebogen $d=d$
6 ³	I/II/Pedal	posthume Erstausgabe Zäsur
6 ³	Pedal	A fälschlich 32stel- statt Sechzehntelpause
6 ⁴	II	2. Sechzehntel: A (und auch posthume Erstausgabe) cis^1 statt c^1 (\flat fehlt)
6 ⁴	I/II	posthume Erstausgabe ohne Haltebögen $g^1/g^2=g^1/g^2$
7 ² –3	I	A (und auch posthume Erstausgabe) ohne Haltebogen $c^2=c^2$

Fuge c-moll WoO IV/8

Komponiert in Weiden, eventuell Januar 1901 oder früher.

I. QUELLEN

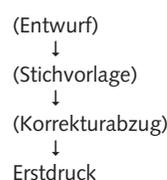
Stichvorlage

Die Stichvorlage verblieb nach der Drucklegung vermutlich im Besitz des Verlags von Fritz Gleichauf, Regensburg. Das Manuskript ist verschollen.

Erstdruck (ED)

Sammlung:	<i>21 Orgelstücke für kirchlichen Gebrauch</i> , VI. Heft, hrsg. von Johann Adam Troppmann.
Erscheinungsdatum:	ca. Februar 1901.
Verlag:	Verlag von Fritz Gleichauf (Feuchtinger & Gleichauf), Regensburg.
Format:	Querformat (kl. 4°).
Inhalt:	Außentitel mit Farblithografie, Inhaltsverzeichnis, Notentext der <i>Fuge</i> S. 19–22 (Nr. 20).
Kopftitel:	[links:] <i>Fuge</i> [rechts:] <i>Max Reger</i> .
Stich und Druck:	C. G. Röder, Leipzig.
Bemerkungen:	Anmerkung des Herausgebers auf S. 19: »Original-Komposition. Diese im Bach'schen Geiste geschriebene Meister-Fuge wurde auf Vorschlag des Herausgebers dieser Sammlung vom Herrn Komponisten gekürzt.« Nachdruck in den <i>Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft</i> , Nr. 9 (2004), S. 26–29.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde.



Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 16, Zählzeit 4 bis Takt 17, Zählzeit 1: Aufgrund der ungewöhnlichen Oktavparallele zwischen II. System und Pedal ersetzt Wolfgang Stockmeier in seiner Wiederveröffentlichung (Wolfenbüttel 2004) in T. 17 *B* durch *d*. Da die Stichvorlage nicht erhalten ist, lässt sich nicht sagen, ob diese Parallele auf Reger zurückzuführen ist, eventuell durch die vom Herausgeber gewünschte Kürzung zustande kam oder ob dem Stecher ein Fehler unterlief, der nicht korrigiert wurde.

2. Lesartenverzeichnis

Takt	Zählzeit	System	Anmerkung
40 ⁴		II	Triller: ED möglicherweise irrtümlich <i>eis</i> statt <i>e</i> als 1. Note des Nachschlags

⁸ Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, J. Engelhorn's Nachf., Stuttgart 1922, S. 226.

Zwölf Stücke op. 59

Komponiert in Weiden, Juni bis Juli 1901.

I. QUELLEN

Entwurf (E)

Besitzer: Stadtmuseum Weiden (Max-Reger-Sammlung), Signatur: C 5 (mit Entwurf zu Opus 61a Nr. 1 und Fragment einer Violoncellostimme zu Opus 54 Nr. 2).
Format: jeweils Hochformat.
Schreibmittel: Reger: Bleistift, schwarze Tinte; Adalbert Lindner: Bleistift, schwarze Tinte.
Bemerkungen: Die Nummern sind durch Reger einzeln nachträglich signiert (außer Nr. 1); Nr. 11 auf der ersten, leeren Seite mit Titel. Den Manuskripten liegt eine Notiz Adalbert Lindners zur Entstehung des Werks bei: »Diese Mappe enthält sämtliche Skizzen zu Max Regers inzwischen so berühmt gewordenem Opus 59: [...] Es ist das letzte Orgelwerk, das er in Weiden komponierte. In der kurzen Zeit vom 17. Juni bis 1. Juli 1901 wurde es niedergeschrieben, jeden Tag ein fertig abgeschlossenes Stück, das er mir abends vorspielte u. die Skizzen davon zum Geschenk machte.« Acht Nummern sind durch Lindner entsprechend datiert.

Nr. 1

Notenpapier: fol. 1: 14-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 35,1 x 27,6 cm, beschnitten); fol. 2: 10-systemiges Notenpapier B. & S. Nr. 10 (ca. 35,1 x 21 cm, beschnitten).
Umfang: 2 Blätter. 4 Seiten Notentext.
Entwurf zu Nr. 1 auf fol. 1 und fol. 2v, Entwurf zu Opus 61a auf fol. 2v.
Datierung: »Komponiert am 17. Juni 1901.« (Lindner)

Nr. 2

Notenpapier: 14-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 35,1 x 25,8–27,6 cm, beschnitten).
Umfang: 1 Blatt. 2 Seiten Notentext.
Datierung: »Komponiert am 18. / VI. 1901.« (Lindner)

Nr. 3

Notenpapier: 14-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 35,1 x 26–27,2 cm, beschnitten).
Umfang: 1 Blatt. 2 Seiten Notentext.
Datierung: »Komponiert am 18. / VI. 1901« (Lindner)

Nr. 4

Notenpapier: 10-systemiges Notenpapier: B. & S. Nr. 10 (ca. 27,4 x 27,6 cm, beschnitten).
Umfang: 1 Blatt. 2 Seiten Notentext.
Datierung: »Komponiert am 19. / VI. 1901« (Lindner)

Nr. 5

Notenpapier: 20-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 35,4 x 26,7 cm, beschnitten).
Umfang: 1 Blatt. 2 Seiten Notentext.
Datierung: »Komponiert am 20. / VI. 1901« (Lindner)

Nr. 6

Notenpapier: fol. 1: 14-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 35,3 x 26,5 cm, beschnitten); fol. 2: 8-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 35,3 x 26,5 cm, beschnitten).
Umfang: 2 Blätter. 4 Seiten Notentext.

Nr. 7

Notenpapier: 12-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 35 x 27,7 cm, beschnitten).
Umfang: 1 Blatt. 2 Seiten Notentext.

Nr. 8

Notenpapier: 14-systemiges Notenpapier: B. & S. Nr. 14 (ca. 35 x 27,7 cm, beschnitten).
Umfang: 1 Blatt. 2 Seiten Notentext.
Datierung: »Comp. am 25. / VI. 1901.« (Lindner)

Nr. 9

Notenpapier: 14-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 35,1 x 27,5 cm, beschnitten).
Umfang: 1 Blatt, 2 Seiten Notentext.
Datierung: »Geschrieben am 26. VI. 1901« (Lindner)

Nr. 10

Notenpapier: 20-systemiges Notenpapier: B. & S. Nr. 20 (ca. 35 x 27,6 cm, beschnitten).
Umfang: 1 Blatt. 2 Seiten Notentext.

Nr. 11

Notenpapier: 9-systemiges Notenpapier: B. C. No. 23 (ca. 26,9 x 34 cm, beschnitten).
Umfang: 2 Blätter. »Titelseite«, 3 Seiten Notentext

Nr. 12

Notenpapier: 14-systemiges Notenpapier: B. & S. Nr. 14 (ca. 35 x 27,6 cm, beschnitten).
Umfang: 2 Blätter. 4 Seiten Notentext.
Entwurf zu Nr. 12 auf fol. 1 und fol. 2v; Cellostimme (Fragment) zu Opus 54 Nr. 2 auf fol. 2r
Datierung: »Vollendet 1. / VII. 1901. In 14 Tagen geschrieben« (Lindner)

Stichvorlage (SV)

Heft 1 (Nr. 1–6)

Besitzer: Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Mus. ms. 9679.
Format: Hochformat.
Notenpapier: 12-systemiges Notenpapier: B. & S. No. 112 für Gesang und Klavier (ca. 35 x 27,6 cm).
Umfang: 14 Blätter: wohl ehemals 7 ineinandergelegte Doppelblätter.
Inhalt: Titelblatt, verso Inhaltsverzeichnis von fremder Hand, 24 Seiten Notentext (paginiert), 2 leere Seiten.
Schreibmittel: Reger: schwarze und rote Tinte; Verlag (vermutlich Paul Ollendorff) und Stecherei und Bibliothek: Blei- und Blaustift, schwarze Tinte (Inhaltsübersicht), lila Stempel.
Titelblatt: fol. 1r, mit schwarzer Tinte (Unterstreichungen rot bzw. rot-schwarz): *Zwölf Stücke | für die | Orgel.* | [rechts:] *Max Reger, Op 59. | Heft I.* | [links, zwei Spalten:] 1.) *Präludium* 4.) *Canon.* 12.) *Pastorale* 5.) *Toccata* 13.) *Intermezzo.* 6.) *Fuge.*
Bemerkungen: Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen: »I. Man. (Gt. [= great organ])«, »II. Man. (Sw. [= swell organ])« bzw. »III. Man. (Ch. [= choir organ])«. Stecherei-Nummer auf dem Titelblatt: 28662.

Heft 2 (Nr. 7–12)

Besitzer: Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, Signatur: N. Mus. ms. 668.
Format: Hochformat.
Notenpapier: Notentext: 12-systemiges Notenpapier: B. & S. Nr. 112 für Gesang und Klavier (ca. 35 x 27,5 cm).
Umfang: 7 ineinandergelegte Doppelblätter; Fadenheftung (grau-beiger Leineneinband).
Inhalt: Titelblatt, verso Inhaltsverzeichnis von fremder Hand, 24 Seiten Notentext (paginiert), 2 leere Seiten.
Schreibmittel: Reger: schwarze und rote Tinte; Verlag (vermutlich Paul Ollendorff) und Stecherei: Blei- und Blaustift, schwarze Tinte; Bibliothek: blauer Stempel, Bleistift.
Titelblatt: fol. 1r, mit schwarzer Tinte (Unterstreichungen rot bzw. rot-schwarz): *Zwölf Stücke | für die | Orgel.* | [rechts:] *Max Reger, Op 59. | Heft II.* | [zentriert, zwei Spalten:] 7.) *Kyrie eleison* 10.) *Capriccio* 18.) *Gloria in excelsis Deo.* 11.) *Melodia.* 19.) *Benedictus, qui venit in nomine Domini.* 12.) *Te Deum laudamus.*
Bemerkungen: Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen: »I. Man. (Gt. [= great organ])«, »II. Man. (Sw. [= swell organ])« bzw. »III. Man. (Ch. [= choir organ])«. Die Kopftitel wurden von fremder Hand mit Bleistift um folgende Anteile gekürzt: Nr. 8 »*Deo*«; Nr. 9: »*qui venit in nomine Domini*«; Nr. 12: »*laudamus*«. Stecherei-Nummer auf dem Titelblatt: 28662.

Erstdruck (ED)

Verlag: C. F. Peters, Leipzig, September 1901, Plattenummern 8757 und 8758, Verlagsnummern 3008a/b.
Format: Querformat (4°).
Inhalt: 2 Hefte (Nr. 1–6, 7–12). Jeweils Umschlag (hinten verso Verlagswerbung), Titelblatt, Inhaltsangabe, Notentext S. 4–30 (Heft 1) bzw. S. 4–31 (Heft 2), 2 bzw. 1 leere Seite.
Titel: *Zwölf Stücke | für die Orgel | von | MAX REGER.* | *Opus 59.* | *Aufführungsrecht vorbehalten.* | *Eigenthum des Verlegers.* | 8757. [8758.] | LEIPZIG | C. F. PETERS.
Stich und Druck: C. G. Röder, Leipzig.
Copyrightvermerke: jeweils auf S. 4: C. F. Peters, Leipzig, 1901.

Bemerkung: Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen: »M. I. *Gt.* [= great organ]«, »M. II. *Sw.* [= swell organ]« bzw. »M. III. *Ch.* [= choir organ]«.

Auflagen: Folgeauflagen ab 1903 (sieben Auflagen bis 1918); spätere Auflagen mit verändertem Umschlag; Copyright 1929 erneuert. 1910 Einzelausgabe der Nr. 9 (drei Auflagen bis 1918).

Fassung der Nr. 9 für Harmonium, Erstdruck

Verlag: C. F. Peters, Leipzig, September 1908, Plattennummer 9337, Verlagsnummer 3215.

Format: Hochformat (4°).

Inhalt: Umschlag (hinten verso Verlagswerbung), Titelblatt, Notentext S. 3–6, 2 leere Seiten.

Copyrightvermerk: auf S. 3: C. F. Peters, Leipzig, 1908.

praktische Ausgabe der Nrn. 7–9 von Karl Straube

Verlag: C.F. Peters, Leipzig, 1912, Plattennummer 9683.

Format: Querformat (4°)

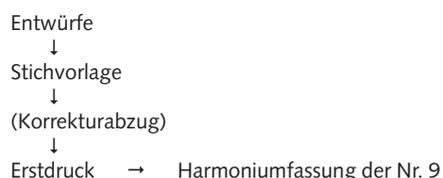
Inhalt: Umschlag, Innentitelblatt, Notentext S. 3–17, 1 leere Seite.

Innentitel: analog zu **ED**; darunter Vermerk: *Hieraus: Kyrie eleison, Gloria in excelsis und Benedictus I im Einverständnis mit dem Komponisten herausgegeben von KARL STRAUBE.*

Copyrightvermerk: auf S. 3: C. F. Peters, Leipzig, 1901.

Bemerkung: Straube änderte die Vortragsanweisungen grundlegend und stellte den Sätzen Registriervorschläge voran.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche Quellen wurde die Stichvorlage herangezogen. Die vorhandenen Entwürfe spielten für die Edition eine untergeordnete Rolle, ebenso die Harmoniumfassung der Nr. 9. Weitgehend unberücksichtigt musste die praktische Ausgabe von Karl Straube bleiben.⁸



Die in Klammern gesetzte Quelle ist verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Nr. 3 Intermezzo

Takt 16, Zählzeit 1, II. System: Im Erstdruck steht *e* statt *eis*, also *cis*-moll statt *Cis*-dur. Es ist unklar, ob Reger die Änderung im Erstdruck übersehen oder absichtlich vollzogen hat. Für Dur spricht zum einen die Wiederholung des Kadenzmodells der Takte 16–17 in den Takten 18–19 mit Wechsel des Tongeschlechtes, zum anderen der Dur-Zielklang nach der analogen Achtelkaskade in Takt 50. Der betreffende Abschnitt des *Intermezzos* hat damit als musikalische Grundidee die Dur-Auflichtung des Hauptthemas.

Takt 49, I. System: In beiden Quellen steht in der Oberstimme auf Zählzeit 1 eine Viertel *e*³ als Haupttext, die Achtel *e*³-*g*³ sind als separate Figur in Kleinstich angegeben. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren in Deutschland oft auch große Instrumente in den Manualen lediglich bis *f*³ ausgebaut; erst um bzw. nach 1900 ist eine sukzessive Erweiterung des Ambitus allgemein festzustellen (vgl. auf der DVD *Orgeln*). Reger rechnete deshalb mit einer Begrenzung auf *f*³.

Nr. 5 Toccata

Takt 29, I. und II. System, Zählzeit 1: Im Erstdruck stehen die Warnakzidenzen vor *c*¹ und *c* nicht in Klammern, in der Stichvorlage ebenso das Warnakzidens vor *c*. Durch die Schreibweise mit Klammern im I. System der Stichvorlage wird jedoch deutlich, dass es sich bei *c* um ein Warnakzidens handelt und folglich weder bei der Note, noch beim Versetzungszeichen ein Schreibfehler vorliegt – auch *h* und *H* (oder *cis*¹ und *cis*) wären ansonsten plausibel.

Nr. 7 Kyrie eleison

Takt 18: In Stichvorlage und Erstdruck ist auf der 2. Schlaghälfte von Zählzeit 1 *fis*² im I. System ausgespart, jedoch findet sich in beiden Quellen ein Haltebogen zum nachfolgenden *fis*² auf Zählzeit 2. Reger schrieb im Manuskript zunächst die Akkorde und fügte die Haltebögen nachträglich in einem separaten Arbeitsschritt ein. Es ist nicht zu klären, ob das Auslassen der Note oder das Setzen des folgenden Haltebogens das eigentlich Versehen darstellt; immerhin wäre bei einem intendierten

*fis*² auf der zweiten Viertel von Zählzeit 1 auch ein Haltebogen von der ersten zur zweiten Viertel zu erwarten gewesen (vgl. T. 17).

2. Lesartenverzeichnis

Nr. 1 Präludium

Takt ^{Zählzeit}	System	Anmerkung
2 ¹	I	In SV und ED reicht der Phrasierungsbogen des Trillers nur bis zum 1. Sechzehntel des Nachschlags; in RWA angeglichen an T. 27
6 ³	I	1. Viertel: SV fälschlich mit Punkt über <i>gis</i> ¹
6 ³	I	2. Viertel: Phrasierungsbogen endet in SV kurz nach dem Nachschlag, in ED auf dem Nachschlag (vgl. hingegen Pedal und T. 31)
7 ¹	Pedal	In SV und ED beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 1. Achtel (vgl. I und II sowie T. 32)
9 ¹	Pedal	In SV und ED Warnakzidens <i>z</i> nicht in Klammer, aber im Kleinstich (bzw. in SV dazu Anmerkung Reger für den Stecher: » Klein das <i>z</i> hier zu <i>e</i> «)
12 ¹⁻²	I	Unterstimme: SV fälschlich nur eine halbe Pause
12 ³⁻¹⁴	Pedal	ED ohne <i>crescendo</i> -Anweisung und abschließendes <i>ff</i> ; in SV steht in T. 12 zwar <i>sempre</i> (wie I/II), jedoch ist die Dynamikangabe in T. 13 nach Zeilenwechsel nicht weitergeführt
13 ¹	II	3. und 4. Achtel: SV ohne Staccato-Punkte
13 ²	I	Unterstimme, 1. Achtel: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV
13 ²	I	Oberstimme: SV und ED Phrasierungsbogen nur bis <i>cis</i> ² , vgl. dagegen T. 12
14 ³⁻¹⁵	II	ED ohne Haltebogen <i>d</i> ¹ = <i>d</i> ¹ ; RWA folgt SV
15 ³	II	2. Achtel: SV und ED ohne Staccato-Punkt (vgl. I)
16 ²⁻³	I	Unterstimme: ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
18 ¹	II	SV Bassschlüssel fehlt (kein Zeilenwechsel)
21 ²	II	SV und ED mit unterbrochenem Achtelbalken (vgl. hingegen T. 23)
24 ³	I/II/Pedal	In ED <i>sempre ppp</i> aus Platzgründen erst auf der 2. Schlaghälfte, SV in I/II ebenso, im Pedal aber eher auf dem Schlag; RWA folgt SV (Pedal)
32 ¹⁻²	II/Pedal	In SV und ED beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 1. Achtel (vgl. I sowie T. 7)
35 ³	II	2. Viertel: ED irrtümlich <i>z</i> statt <i>z</i> vor <i>a</i> ¹ ; RWA folgt SV
38 ¹	I	Oberstimme: ED Phrasierungsbogen bis <i>e</i> ¹ (Achtel <i>g</i> ¹ gleichwohl staccato), SV unpräzise
38 ²	I	Oberstimme: SV und ED Viertelpause fehlt
38 ³	I	2. Schlaghälfte: ED <i>cis</i> ² lediglich als Unterstimmenachtel; RWA folgt SV
38 ³	II	2. Schlaghälfte: SV <i>cis</i> ¹ auch als Oberstimmenviertel (zunächst Viertel vorgesehen, Halsung mit Unterstimme offenbar nachgetragen)
38 ³	Pedal	2. Schlaghälfte: ED ohne Phrasierungsbogen zu T. 39 ¹ , SV Phrasierungsbogen in T. 38, jedoch nach Zeilenwechsel nicht fortgeführt
39 ¹	II	1. Viertel: ED <i>d</i> ¹ lediglich als Oberstimmenachtel; RWA folgt SV
39 ¹	I	2. Viertel: ED <i>cis</i> ² lediglich als Unterstimmenachtel; RWA folgt SV
39 ²	Pedal	letzte Achtel: SV ohne <i>z</i> vor <i>Fis</i>
46 ³⁻⁴⁷	II	In ED endet der Phrasierungsbogen auf der letzten Achtel, T. 47 nach Zeilenwechsel ohne Bogen; RWA folgt SV
47 ¹	II	1. Viertel: SV <i>g</i> zusätzlich als Oberstimmenviertel (möglicherweise nachträglich getrennt)
48 ³	I	2. Achtel: SV und ED <i>z</i> fehlt vor <i>d</i> ¹
48 ³	II	2. Schlaghälfte, 2. Sechzehntel: SV versehentlich <i>gis</i> ¹ statt <i>eis</i>

Nr. 2 Pastorale

1 ¹	Pedal	keine Fußtonangabe in SV und ED , vgl. hingegen T. 24
4 ³		SV und ED <i>a tempo</i> am Taktanfang statt am Phrasenbeginn; RWA angeglichen an T. 26
36 ²		ED <i>poco a poco sempre rit.</i> schon ab Taktbeginn; RWA folgt SV

⁸ Zwar hatte Reger die Korrekturen der Ausgabe Henri Hinrichsen (vgl. Postkarte vom 10. Juli 1912, in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 13], S. 485) persönlich übergeben und vermutlich also auch eingesehen. Die Vortragsanweisungen sind gegenüber dem Original jedoch so grundlegend geändert, dass auf dessen Autorintention von hier aus nicht zu schließen ist; der Notentext hingegen war offenbar nicht systematisch revidiert worden.

Nr. 3 Intermezzo

8 ⁶⁻⁹ ¹	II	SV Haltebogen $g=g$ fehlt
9 ²⁺⁶	I	SV und ED einstimmige Schreibweise
10 ⁴	II	SV c^1 wohl auch nach oben gehalst
16 ¹	II	ED e statt eis (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
21 ⁶⁻²² ¹	I	Oberstimme: In ED irrtümlich Haltebogen $f^2=fis^2$
25 ⁵⁻⁶	Pedal	In ED beginnt die Gabel bereits auf Zählzeit 4; RWA folgt SV (vgl. I)
26 ³⁻⁴	I	Unterstimme: SV \sharp fehlt vor fis^1
27 ³	Pedal	In SV und ED beginnt die Gabel erst auf Zählzeit 4, aber vgl. I
28 ⁶	I/II	In ED stehen Gabelende und ppp bereits Zählzeit 4, RWA folgt SV (vgl. auch Pedal)
30 ¹	I/II	SV ppp statt pp , vgl. Pedal
44 ¹	I	ED vermutlich irrtümlich mit Tenuto-Strich (Fortführung der Dehnungsstriche des Ritardando)
44 ¹	I/II	SV ppp statt p
45 ¹	II	SV und ED ohne Viertelpause (vgl. Zählzeit 4 und T. 46)
49 ⁴	I	Oberstimme: SV und ED Viertel e^3 als Haupttext, Achtel e^3-g^3 als separate Figur in Kleinstich (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)

Nr. 4 Canon

15 ¹⁻³	II	In SV bricht der Phrasierungsbogen mit Seitenwechsel Ende T. 14 ab; in ED endet dementsprechend der Bogen in T. 14
16 ³	I	SV und ED wohl irrtümlich »sempre 4'«, außerdem ohne p (vgl. hingegen T. 1)

Nr. 5 Toccata

3 ²	I	In SV fehlt der Phrasierungsbogen zum Nachschlag
6 ⁴	II	SV unterbrochener 32stel-Balken
10 ¹	II	SV und ED ohne Haltebogen $e=e$
11 ⁴	I	Oberstimme: ED fis^2 nur als Oberstimme gehalst (also als Achtel); RWA folgt SV
12 ¹	I	Oberstimme, 2. Schlaghälfte: ED d^2 nur als Oberstimme gehalst (also als Triolensechzehntel); RWA folgt SV
12 ²	I	Oberstimme, 2. Schlaghälfte: ED h^1/d^1 (nur) als Oberstimme gehalst (also als Triolensechzehntel); RWA folgt SV
17 ⁴	II	Unterstimme, 2. Achtel: SV \sharp fehlt vor a
20 ⁴	II	ED irrtümlich Haltebogen $f=fis$ statt $a=a$
24 ⁴	II	Oberstimme, 1. Achtel: SV d^1 statt f^1
24 ⁴⁻²⁵ ²	Pedal	SV und ED ohne Phrasierungsbogen
28 ¹⁻²	II	SV ohne Haltebogen $c^1=c^1$
29 ¹	I/II	2. Schlaghälfte: In SV und ED steht das Warn- \sharp vor c nicht in Klammern, in ED ebenso das Warn- \sharp vor c^1 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
32 ³⁻⁴	II	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
33 ¹⁻²	II	ED Stringendo endet in T. 32; RWA folgt SV
36 ¹	Pedal	In SV ist der Phrasierungsbogen nach Zeilenumbruch irrtümlich im mittleren System weitergeführt, in ED endet er in T. 35
37 ⁴	I	Oberstimme: SV \sharp fehlt vor cis^2 (nach Rasur)
37 ⁴	I	Unterstimme, 1. Achtel: SV und ED \sharp fehlt vor e^2
38 ¹	II/Pedal	ED ohne Fermate im II. System für die Unterstimme, stattdessen in der Oberstimme des Pedals mit Phrasierungsbogen (offenbar Stecherfehler: Halbkreis der Fermate als Bogen interpretiert); RWA folgt SV

Nr. 6 Fuge

25 ¹⁻²⁷ ²	I	Unterstimme: In ED fehlt Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
40 ²	I	SV Tempoangabe »(= 74)«
51 ¹	I	ED Phrasierungsbogen beginnt bereits in T. 50 ⁴ ; RWA folgt SV
60 ²	II	In ED beginnt der Phrasierungsbogen bereits auf der vorangehenden Achtel c^1 (in SV etwas vor h)
63 ²	I	Oberstimme: ED ohne Phrasierungsbogen, nach Seitenwechsel in T. 64 jedoch weitergeführt; RWA folgt SV
64 ²⁻⁶⁷ ²	Pedal	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
66 ¹	I	Unterstimme, 3. Achtel: SV \sharp fehlt vor c^2
66 ²	I	Oberstimme: ED Phrasierungsbogen nur bis Ende von Zählzeit 1; RWA folgt SV
71 ¹⁻⁷³ ²	I	Unterstimme: ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
72-73	Pedal	SV Pausen fehlen
87 ²	I	Oberstimme: In ED beginnt der Phrasierungsbogen bereits mit der Achtel von Zählzeit 1; RWA folgt SV
90 ²	II	In ED reicht der Phrasierungsbogen bis zur 2. Schlaghälfte; RWA folgt SV

Nr. 7 Kyrie eleison

8 ²	II	Unterstimme: ED $g/h/d^1$ fälschlich einfache Viertel (ohne Punktierung); RWA folgt SV
16 ²	I	2. Schlaghälfte: SV \sharp fehlt vor a^1
17 ²	I	1. Schlaghälfte: ED e^2 nur als fälschlich punktierte Oberstimmenachtel gehalst (jedoch Haltebogen zu T. 18); RWA folgt SV
18 ¹	I	2. Schlaghälfte: SV und ED ohne Viertel fis^2 , jedoch mit Haltebogen zu fis^2 auf Zählzeit 2 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
18 ²	I	1. Schlaghälfte: SV und ED gis^2 nur als Oberstimmenachtel gehalst; in RWA angeglichen an Zählzeit 1 sowie an T. 17 (vgl. auch T. 31f.)
18 ²	I	In ED endet <i>stringendo</i> bereits in der 1. Takthälfte; RWA folgt SV
19 ¹	I	Oberstimme, 1. und 2. Schlaghälfte: SV und ED Achtel jeweils mit Fähnchen, Sechzehntel jeweils Halsung mit Unterstimme
20 ¹	II	ED mit durchgängigem Achtelbalken, wohl Stecherfehler (in SV Rasur); RWA folgt SV
20 ²⁻²² ¹	Pedal	ED ohne Phrasierungsbogen (vgl. T. 24/25, I); RWA folgt SV
24 ¹	I	SV »(Grave.) a tempo«
24 ¹⁻²⁵ ¹	I	ED irrtümlich mit zusätzlichem übergreifendem Phrasierungsbogen, der betreffende Bogen in SV gehört jedoch zu T. 20-22, Pedal (s. o.); RWA folgt SV
24 ²	II	2. Schlaghälfte, 1. Sechzehntel: SV cis^1 statt angebundenem c^1
26 ²	II	Oberstimme, 2. Achtel: SV und ED \sharp fehlt vor d^1
30 ²	I	SV und ED \sharp fehlt vor c^2
32 ¹	I	1. Schlaghälfte: ED fis^2 nur als Oberstimmenachtel gehalst; RWA folgt SV (vgl. T. 31 sowie T. 17f.)
32 ¹⁻²	I	SV und ED ohne Haltebogen $fis^2=fis^2$
32 ¹⁻²	I	ED Phrasierungsbogen in der Taktmitte unterbrochen, SV aufgrund Zeilenwechsels unklar (Bogen über Taktmitte hinausgeführt aber bei Zählzeit 2 neu begonnen); vgl. T. 18
33 ²	Pedal	2. Schlaghälfte: SV \sharp fehlt vor f
34 ¹	I	SV und ED ohne Haltebogen $e^1=e^1$ (hingegen mit wiederholtem \sharp bei der 2. Achtel)
35 ¹⁻²	I/II	SV und ED ohne Stimmführungslinie
36 ²⁻³⁷ ¹	I/II	SV und ED ohne Stimmführungslinie
38 ¹	I	SV und ED ohne Phrasierungsbogen

Nr. 8 Gloria in excelsis

Titel		SV »Gloria in excelsis Deo« (»Deo« vom Verlagslektor gestrichen)
6 ¹	I/II	jeweils Oberstimme: in SV und ED Viertel h^1/g^1 bzw. h/g , irrtümlich punktiert; in RWA aufgelöst zu gehaltenen Achteln
28 ²	I	Unterstimme: SV und ED fälschlich punktierte statt einfache Viertel a^1
31 ²	II	letzte Achtel: SV g^1 statt e^1
36 ²	I	2. Schlaghälfte: In SV und ED sind e^2 und a^2 gemeinsam gehalst
41 ¹	I	1. Schlaghälfte: ED a^1 nur als Unterstimmenachtel, RWA folgt SV
45 ²	I	2. Viertel: ED d^1 nur als Unterstimmenachtel; RWA folgt SV
47 ¹	I	2. Viertel: ED g^1 nur als Unterstimmenachtel; RWA folgt SV
53 ²	I	SV und ED g^2 statt gis^2 bei der 1. Nachschlagnote des Trillers
67 ¹	I	SV und ED ohne Tenuto-Strich
80 ²	I	1. und 2. Viertel: ED ohne Tenuto-Striche; RWA folgt SV

Nr. 9 Benedictus

Titel		SV »Benedictus qui venit in nomine Domini« (»qui venit ...« vom Verlagslektor gestrichen)
1 ¹	I/II	Harmoniumfassung pp statt ppp
3 ²	II	ED es^1/ges^1 (nur) als Unterstimmenachtel; RWA folgt SV
5 ¹⁻²	I/II	Harmoniumfassung mit Haltebogen $f^1=f^1$
7 ²	I/II	Decrescendo-Gabel beginnt in ED bereits auf der 1. Achtel, RWA folgt SV
7 ²	I	In der Harmoniumfassung beginnt der Phrasierungsbogen bei Zählzeit 3
8 ³	II	In SV beginnt der Phrasierungsbogen bereits bei der 2. Achtel von Zählzeit 2
8 ³	I/II	In ED pp bereits auf der 2. Achtel von Zählzeit 2; RWA folgt SV
12 ¹⁻²	II	In SV und ED endet der Phrasierungsbogen in T. 11 (jeweils Zeilenwechsel), ist in SV jedoch dort bis zum Taktstrich geführt
13 ⁴	II	ED ohne Unterstimmviertel
15 ²	II	2. Achtel, Oberstimme: ED ohne ges^1 ; RWA folgt SV
17 ²	II	In ED reicht der Phrasierungsbogen aus T. 16 bis zur 2. Achtel; RWA folgt SV
18 ¹	II	ED des^1 als Unterstimmviertel, SV mit durchgängiger Halsung
18 ²⁻³	I	Harmoniumfassung mit Haltebogen $es^1=es^1$
19 ¹⁻²	I	In ED reicht der Phrasierungsbogen aus T. 18 bis ces^2 , der neue Bogen beginnt direkt auf Zählzeit 2, in SV reicht der Bo-

		gen aus T. 18 zwar nur bis zur ersten Achtel b^1 , doch ist die Umspielung mit ces^2 nachträglich eingefügt (zuvor stand auf 1 eine punktierte Viertel b^1), der Beginn des folgenden Bogens bezieht sich damit auf es^2
20 ³	I	In ED endet der Phrasierungsbogen auf b^2 , auf der 4. Zählzeit beginnt ein neuer Bogen; RWA folgt SV
30 ³	I	In ED endet der Phrasierungsbogen auf der 2. Achtel b^1 ; RWA folgt SV
40 ⁴ 48 ⁴ –50 ²		Metronomangabe in der Harmoniumfassung: $\text{♩} = 144$ In ED endet <i>sempre ritardando</i> bereits in T. 48 vor Zählzeit 4; RWA folgt SV
55 ²⁻³	I	Harmoniumfassung mit Haltebogen $des^1=des^1$

Nr. 10 Capriccio

7 ⁵	I	SV $\frac{3}{4}$ fehlt vor c^2
12 ²	Pedal	SV und ED ohne p
13 ²	Pedal	SV und ED ohne pp
17 ²	Pedal	SV und ED ohne Staccato-Punkt
21 ¹ –22 ⁶	Pedal	ED ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt SV
28 ²⁻⁵	II	SV und ED ohne Phrasierungsbogen; in RWA angeglichen an T. 1 bzw. an T. 60
28 ⁵	I/II	SV und ED ohne Staccato-Punkte; in RWA angeglichen an T. 1 bzw. an T. 60
29 ¹	I	SV und ED ohne Tenuto-Strich; in RWA angeglichen an T. 61
30 ⁵⁻⁶	II	SV und ED ohne Phrasierungsbogen, vgl. T. 62
32 ¹⁻⁶	II	SV und ED ohne Phrasierungsbogen, vgl. T. 5
62 ⁴	Pedal	ED ohne p ; RWA folgt SV
63 ⁵	II	ED p erst in T. 64, in SV über dem Taktstrich (bzw. über der Manualangabe)
72 ⁵	Pedal	ED Tenuto-Strich statt Akzent; RWA folgt SV

Nr. 11 Melodia

24 ¹	I	In SV beginnt die Decrescendo-Gabel bereits am Ende von T. 23
24 ¹	II	Unterstimme: SV fälschlich einfache Achtel c^1
30 ¹	I/II	ED molto bereits am Ende von T. 29; RWA folgt SV (vgl. T. 6/7)
22 ²	I	SV agitato mit dem evtl. unvollständigen Zusatz »e sempre molto« (vor Zeilenwechsel)
37 ¹	Pedal	SV fälschlich Achtel- statt Viertelpause
40 ²	I	In SV beginnt die Decrescendo-Gabel bereits mit der 1. Sechzehntel
41 ³	I	SV Viertelpause fehlt

Nr. 12 Te Deum

Titel		SV »Te Deum laudamus« (»laudamus« vom Verlagslektor gestrichen)
4 ¹	I/II	2. Schlaghälfte: SV a^1 bzw. a evtl. auch als Oberstimmenviertel (Halsung unklar)
7 ¹⁻²	I	SV in Ober- und Unterstimme irrtümlich halbierte Notenwerte, also in Zählzeit 1 Viertel e^2 und g^1 , in Zählzeit 2 Viertelpause (demnach könnte auch Halbe und halbe Pause gemeint gewesen sein)
12 ⁴	II	SV und ED $\frac{3}{4}$ fehlt vor f^1
15 ¹	I/II	jeweils Oberstimme: SV und ED gehaltene Viertel $g^1=g^1$ bzw. $g=g$ statt Halbe (in E einfache Viertel)
15 ¹⁻²	I	Unterstimme: SV und ED gehaltene Viertel $c^1/e^1=c^1/e^1$ statt Halbe (in E einfache Viertel)
16–17	II	SV und ED mit einstimmiger Pausensetzung (nach Zeilenwechsel in SV)
18	II	SV und ED ohne Ganztaktpause der Unterstimme (vgl. T. 16/17)
23 ⁴	I/II	In SV und ED steht die <i>diminuendo</i> -Angabe erst in T. 24, Zählzeit 2, in SV damit jedoch im Anschluss an die (breiter gezogene) Manualangabe; vgl. dagegen die Dynamikangaben im Pedal
32 ²⁻³	II	Unterstimme: SV und ED ohne Haltebogen $d=d$
33 ⁴	Pedal	SV und ED $\frac{3}{4}$ fehlt vor G (in E und zunächst auch SV fälschlich Taktstrich nach Zählzeit 3)
41 ⁴ –42 ¹	II	Unterstimme: SV und ED ohne Haltebogen $e^1=e^1$

Monologe op. 63

Komponiert in München, Frühjahr 1902 (bis Ende April).

I. QUELLEN

Entwurf (E)

Entwürfe zu Nr. 4 und 6

Besitzer: Archiv der Stiftung Santa Maria dell'Anima, Rom, Signatur: ASMA, Nachlass Alois Hudal, K 29, S. 17–21 (zusammen mit dem Fugenthema von Opus 65 Nr. 8 sowie Entwürfen zu Opus 145 Nr. 1–3).

Format: Hochformat.
Notenpapier: 14-systemiges Notenpapier: B. & H. Nr. 2. A. (ca. 35,3 x 27,1 cm).

Umfang: 1 Doppelblatt.
Inhalt: 4 Seiten Notentext (paginiert).
Schreibmittel: Reger: Bleistift; fremde Hand (Titelergänzungen): wohl Bleistift.

Abfolge: Nr. 4: S. 1 bis 3, Nr. 6 (Schlussteil ab T. 164): S. 4.

Bemerkungen: Notation in 2-systemigen Akkoladen.
Auf S. 1 oben Ergänzung zum Titel von fremder Hand: »(Monologe f. Orgel) op. 63 N° 4«, darunter »Capriccio a-moll«; auf S. 4 oben, ebenfalls von fremder Hand: »Schluss der f-moll-Passacaglia op. 63, 6.« sowie auf S. 4 zwischen 9. und 10. Notenzeile rechts: »(Orgelstücke!)« und davor: »= Fugenthema zu op. 65, 8.«

Entwürfe zu Nr. 5 und 8

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 128.
Format: Hochformat.
Notenpapier: 22-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 46,7 x 35,7 cm).

Umfang: 1 Blatt.
Inhalt: 2 Seiten Notentext (unpaginiert).
Schreibmittel: Reger: Bleistift, schwarze Tinte.
Abfolge: Nr. 8: recto und verso, Nr. 5 (Fragment): verso.
Bemerkung: Vermerk Regers zwischen den beiden Entwürfen (verso, 10. System) mit schwarzer Tinte: »Entwürfe zu op 63«.

Stichvorlage

Die Stichvorlage verblieb nach der Drucklegung im Besitz des Verlags F. E. C. Leuckart. Dieser wurde 1943 ausgebombt. Das Manuskript ist verschollen.

exemplarmäßiger Abzug von Heft 3 (exA)

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Kf. 006.
Format: Hochformat (4°); oben, unten und am äußeren Rand beschnitten.

Umfang: Grüner Pappband. 14 Blätter; beidseitig bedruckt außer fol. 1r und 14v.

Inhalt: 1 unbedruckte Seite, 26 gedruckte Seiten Notentext (paginiert als S. 2–27), 1 leere Seite.

Stich und Druck: C. G. Röder, Leipzig.

Bemerkungen: Der exemplarmäßige Abzug entspricht vermutlich dem Stand der noch nicht korrigierten (und nicht erhaltenen) zweiten Korrekturfahne (vgl. *Einleitung*, S. XVI). Er dürfte Ende Juni 1902 für einen befreundeten Organisten hergestellt worden sein.

Der Abzug weist keine Eintragungen Regers auf. Durch die Unterschiede im Erstdruck sind Regers Korrekturen indirekt dokumentiert.

Vermerk auf fol. 1r von Fritz Stein mit Bleistift: »Reger, Bürstenabzug von Monologe, op. 63, Heft 3.«

Erstdruck (ED)

Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig, September 1902; Verlags- und Plattennummern F. E. C. L. 5554–5556.

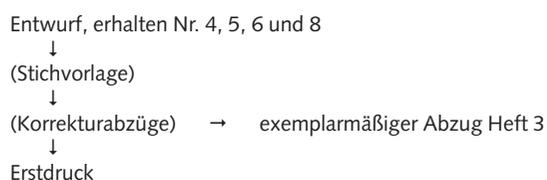
Format: Hochformat (4°).
Inhalt: Drei Hefte.
Heft 1 (Nr. 1–4): Titelseite, Notentext S. 2–27, Inhaltsverzeichnis.
Heft 2 (Nr. 5–8): Titelseite, Notentext S. 2–31, Inhaltsverzeichnis.
Heft 3 (Nr. 9–12): Titelseite, Notentext S. 2–27, Inhaltsverzeichnis.

Titel: *Monologe. | Zwölf Stücke für Orgel | componirt | von | Max Reger. | Op. 63. | Heft I. II. III. Pr. je Mk. 3.– | Eigenthum des Verlegers für alle Länder. | Leipzig, Verlag von F.E.C. Leuckart | Constantin*

Sander. | K. K. Oesterreichische, Königl. Dänische und Großherzogl. Mecklenburgische goldene Medaille | für Wissenschaft und Kunst. Widmung jeweils über Kopftitel auf erster Notenseite: Heft 1: *Herrn D^r Hermann Dettmer zugeeignet*. – Heft 2: *Herrn Robert Frenzel zugeeignet*. – Heft 3: *Herrn Richard Jung zugeeignet*.

Stich und Druck: C. G. Röder, Leipzig.
 Copyrightvermerk: Jeweils auf erster Notenseite: F. E. C. Leuckart, 1902.
 Bemerkungen: Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen: »I. Man. (Gt. [= great organ])«, »II. Man. (Sw. [= swell organ])« bzw. »III. Man. (Ch. [= choir organ])«. Überschriften der einzelnen Stücke jeweils mit Angabe der Tonart in Klammern.
 Auflagen: Verschiedene Auflagen. Copyright 1930 erneuert (Heft 1 in der Neuauflage irrtümlich ebenfalls mit Widmung an Richard Jung statt Hermann Dettmer).

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Da die Stichvorlage verschollen ist, konnte als weitere Quelle nur der exemplarmäßige Abzug von Heft 3 herangezogen werden, der vermutlich den Stand der noch nicht korrigierten zweiten Korrekturfahne wiedergibt. Deren Abweichungen vom Erstdruck, die Regers Korrekturen indirekt dokumentieren, wurden im Lesartenverzeichnis vermerkt. Die Entwürfe spielten für die Edition keine Rolle.



Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

II. LESARTEN

1. Kommentare und Erläuterungen

Nr. 1 Präludium

Takt 5, Zählzeit 6, I. System: Im Erstdruck steht in der ersten Schlaghälfte der Oberstimme fälschlich kein musikalisches Ereignis (also weder eine Note noch eine Pause). Mit Blick auf den Stimmenverlauf erscheint eine Verlängerung des vorangehenden c^2 plausibel (gut möglich wäre auch, dass in der Stichvorlage in Zählzeit 5 eine Viertel zu lesen war und der Fehler somit erst im Erstdruck entstanden ist). Vgl. auch die Erläuterungen zu Nr. 2, Takt 40 sowie Nr. 8, Takt 4.

Takt 21, Zählzeit 2, I. System, Oberstimme: Der Lauf ist rhythmisch unklar. Denkbar wäre eine Ausführung als 16tel-Septole, zumal mit Blick auf das Notenbild (Platzierung des f^1 im II. System im Erstdruck zwischen b^1 und c^2 im I. System) oder ein gedehnter Beginn des Laufs (f^1 als Sechzehntel). Möglich, jedoch weniger wahrscheinlich, ist hingegen auch, dass tatsächlich 32stel gemeint waren und fälschlich entweder ein Ton (evtl. es^2) oder gar eine vorangehende Pause entfiel.

Takt 36, Zählzeit 3, I. System: Im Erstdruck h^1 nicht auch als Oberstimmenviertel. Hans Klotz wies im 1959 erschienenen Band 16 der *Reger-Gesamtausgabe h^1 den Wert einer Viertel zu. Die RWA schließt sich dieser Version an, die in Bezug auf die Stimmführung überzeugend erscheint (vgl. auch Nr. 7, T. 15). Da Reger in seinen Reinschriften auch bei abwärts gestrichenen Noten die Hälse zumeist rechts des Kopfes ansetzte, ist bei mehrstimmiger Schreibweise in einem System die Zuordnung einzelner Töne zu Ober- und/oder Unterstimme oftmals problematisch (auch durchgehende Halsungen sind häufig); insofern wäre gut möglich, dass die Lesart des Erstdrucks auf eine Fehlinterpretation des Notenstechers zurückgeht.*

Nr. 2 Fuge

Takt 40, Zählzeit 2 bis 3, I. System, Unterstimme: Im Erstdruck steht fälschlich eine punktierte Sechzehntel e^2 . Da die Stichvorlage verschollen ist, ist nicht zu klären, ob der Notentext bereits dort fehlerhaft war. Denkbar ist, dass eine punktierte Achtel e^2 gemeint war, aber auch, dass auf e^2 ursprünglich noch ein Ton folgte (Letzteres evtl. nach noch einfacher Sechzehntel). Da eine nachfolgende Pause jedenfalls unwahrscheinlich erscheint, ist in RWA e^2 bis zum Ende von Zählzeit 3 verlängert. Vgl. auch die Erläuterungen zu Nr. 1, Takt 5 sowie Nr. 8, Takt 4.

Nr. 6 Passacaglia

Takt 139, Zählzeit 2: Bei der zumindest ungewöhnlichen Repetition der Zweiunddreißigstel b^1 auf demselben Manual (II. bzw. I. System) könnte es sich um ein Versehen oder einen Lesefehler des Notensetzers handeln. Mit Blick auf die Takte 140

bis 142 scheint für das I. System c^2 plausibel. Weniger wahrscheinlich wäre as^1 im II. System.

Nr. 8 Fantasie

Takt 4, I. System: Im Erstdruck steht auf Zählzeit 2 fälschlich kein musikalisches Ereignis der Oberstimme. Mit Blick auf den Stimmenverlauf erscheint eine Verlängerung des vorangehenden e^2 plausibel, zumal ein solcher Verlauf bereits im Entwurf skizziert ist. Dass Reger in der Stichvorlage in Zählzeit 2 einen Melodieton (evtl. c^2) oder eine Pause einfügte, ist hingegen nicht wahrscheinlich. Vgl. auch die Erläuterungen zu Nr. 1, Takt 5 und Nr. 2, Takt 40.

Takt 11, Zählzeit 1: Im Erstdruck ist für den wiederholten Themeneinsatz im II. System weiterhin das 2. Manual vorgeschrieben. Diese Notierung einer erneuten Zusammenführung beider Hände auf demselben Manual (vgl. Takt 0) ist jedoch wahrscheinlich ein Versehen. Da die Anweisung in Takt 11 nicht (wie im I. System) als Erinnerung geschrieben und zudem in Takt 13, Zählzeit 4, nochmalig eine gleichlautende Anweisung zu finden ist, liegt nahe, dass eigentlich ein zwischenzeitlicher Manualwechsel intendiert war. Dafür spricht auch die zusammenhängende Phrasierung der Takte 11 bis 13, Zählzeit 3 im II. System. Hans Klotz schlägt in der *Reger-Gesamtausgabe* (Bd. 16, 1959) einen Wechsel auf das I. Manual vor. Die RWA schließt sich dieser Version an.

Nr. 12 Scherzo

Takt 23, Zählzeit 2 bis 3, I. System, Unterstimme: Im Erstdruck wurde bei cis^1 die Punktierung getilgt, die im exemplarmäßigen Abzug (s. o., Quellenbemerkung) noch vorhanden ist. Die fehlerhafte Notierung des Erstdrucks geht wahrscheinlich auf eine widersprüchliche und/oder letztlich zurückgenommene Korrekturanmerkung Regers im nicht erhaltenen zweiten Korrekturabzug zurück. Möglich scheint, dass eine Verkürzung des cis^1 zur Sechzehntel (mit vorheriger punktierte Achtel h) vorgesehen war, diese Korrektur jedoch vom Notensetzer missverstanden wurde. Ebenso plausibel wäre freilich, dass Reger zunächst intendierte, cis^1 und c^1 wie in Takt 7 jeweils als Achtel zu notieren, sich nach Tilgung des Punktes von cis^1 jedoch entschied, die gegenüber der Parallelstelle ausdifferenzierte rhythmische Gestaltung zu erhalten (eine solche Ausdifferenzierung findet sich auch in Takt 134). RWA folgt der (ursprünglichen) Lesart des exemplarmäßigen Abzugs.

Takt 93, II. System: Im Erstdruck endet am Taktende ein Phrasierungsbogen. Möglicherweise wurde er nach einem Seiten- oder Zeilenwechsel in der Stichvorlage nicht wieder aufgenommen. Denkbar wäre eine Weiterführung bis T. 101 (analog zum I. System).

2. Lesartenverzeichnis

Nr. 1 Präludium

Takt ^{Zählzeit}	System	Anmerkung
1 ²⁻³	II	ED ohne Phrasierungsbogen; in RWA analog zu T. 41 ergänzt
2 ³⁻⁴	II	ED ohne Phrasierungsbogen; in RWA analog zu T. 42 ergänzt
2 ⁴	I/II	2. Achtel: ED <i>più</i> <i>f</i> erst ab Zählzeit 5 (vgl. hingegen Pedal)
2 ⁴⁻⁵	Pedal	ED ohne Tenuto-Strich bei <i>D</i>
5 ⁶	I	Oberstimme, 1. Schlaghälfte: ED ohne angebundene Achtel c^2 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
7 ¹⁻³	II	ED ohne Abschluss des in T. 5 beginnenden Phrasierungsbogens
8 ¹⁻³	I	Oberstimme: ED fälschlich nur halbe Pause statt halber Pause und Viertelpause
13 ¹	I	Unterstimme, 1. Sechzehntel: ED Warn-# vor angebundenem cis^2 , dafür kein # vor der Achtel
13 ⁶	II	1. Triolensechzehntel: ED cis^1 statt c^1 ($\frac{1}{2}$ fehlt)
14 ⁴	II	Oberstimme, 1. Schlaghälfte: ED f^1 fälschlich nur 1 Sechzehntel statt 2 Sechzehnteln, jedoch mit Haltebogen zur 2. Schlaghälfte
15 ⁶	II	ED Triller ohne Bogen
18 ⁴	II	Unterstimme, 4. Sechzehntel: ED ces^1 statt c^1 ($\frac{1}{2}$ fehlt)
20 ¹⁻²	I	Unterstimme: In ED ist der Triller aus T. 19 nach Seitenwechsel nicht weitergeführt, jedoch Nachschlag am Ende von Zählzeit 2
20 ²	II	Oberstimme: ED des^1 fälschlich als punktierte Viertel statt als Triolensechzehntel mit angebundener Achtel
20 ²	I/II	I. System, Trillernachschlag, 2. Note bzw. II. System, 3. Triolensechzehntel: ED ohne neuerliches $\frac{1}{2}$ bei wieder angeschlagenem des^2 bzw. des^1
20 ⁵	II/I	ED ohne Stimmführungslinie
21 ²	I	Oberstimme: zum Rhythmus s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
21 ³	I	Unterstimme: ED fälschlich Haltebogen $e^2=es^2$
21 ⁶	Pedal	Unterstimme: ED endender Phrasierungsbogen, jedoch in T. 22 nach Zeilenwechsel fortgeführt
23 ⁵	I	ED ohne Doppelstrich vor Tonartwechsel
27 ⁶	I	Oberstimme: ED fis^2 statt f^2 ($\frac{1}{2}$ fehlt)

28 ³⁻⁵	Pedal	In ED beginnen Dynamikangabe sowie Crescendo- und Decrescendo-Gabel zwischen II. System und Pedal stehend erst bei Zählzeit 4	17 ³	II	ED Triller ohne Bogen
30 ⁵	I	ED pp erst ab Zählzeit 6	29 ¹	I	Unterstimme, 2. Achtel: In ED beginnen ppp und der Phrasierungsbogen erst mit Zählzeit 2
36 ³	I	ED h¹ nicht auch als Viertel (ohne Hals nach oben) (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)	34 ³	II	ED ohne Haltebogen $f^1=f^1$; in RWA analog zu T. 1 ergänzt
37 ⁴	I	Unterstimme: ED es^1 statt e^1 (♯ fehlt)	36 ^{3-37¹}	I	Oberstimme: ED ohne Haltebogen $as^2=as^2$; in RWA analog zu T. 2 ergänzt
41 ²		ED ohne Doppelstrich vor Tonartwechsel	44 ³	I	Oberstimme, 2. Triolensechzehntel: ED e^2 statt es^2 (♭ fehlt)
41 ²		In ED steht <i>Tempo primo</i> tendenziell bereits bei Taktbeginn	49 ²	I	ED des^1 statt d^1 (♯ fehlt)
44 ⁵	I	Oberstimme, 3. Triolensechzehntel: ED as^2 statt a^2 (♯ fehlt)	Nr. 6 Passacaglia		
46 ⁵	I	2. Schlaghälfte: ED Mordent ohne ♯ für die Nebennote	64 ¹	I/II	1. Schlaghälfte: ED pp erst auf 2. Schlaghälfte
47 ²⁻³	II	ED durchgehender Phrasierungsbogen; in RWA an Phrasierung im Pedal angeglichen	71 ¹	II	ED Triller ohne Bogen
48 ¹	I/II	ED Crescendo-Angabe ohne <i>a poco</i>	80 ³	II	ED irrtümlich Achtel- statt Viertelpause
Nr. 2 Fuge			81 ^{3-82¹}	I	ED ohne Haltebögen $b^1=b^1$ bzw. $f^1=f^1$
6 ¹⁻¹⁵		ED ohne Angabe des $\frac{19}{8}$ -Takts	86 ¹⁻²	I	Unterstimme: ED ohne Haltebogen $g^2=g^2$
6 ¹³	II	2. Sechzehntel: ED es^1 statt e^1 (♯ fehlt)	96 ¹	I/II	ED ohne Stimmführungslinie
7 ⁸⁻⁹	I	Unterstimme: ED 3 Sechzehntel auf einem Balken	114 ³	I/II	jeweils Oberstimme: ED h^1 bzw. h statt b^1 bzw. b (♭ fehlen)
21 ⁸⁻⁹	I	Unterstimme: ED 3 Sechzehntel auf einem Balken (vgl. hingegen T. 22, Zählzeit 2 bis 3)	115 ³	II	ED nach Schlüsselwechsel irrtümlich d^1 statt des^1 (♭ fehlt)
26 ¹²	I	In ED endet der Phrasierungsbogen mit dem Taktende, ist jedoch in T. 27 fortführend gestochen	115 ^{3-120¹}	II	In ED endet der Phrasierungsbogen bereits in T. 115, Zählzeit 3 (vgl. hingegen I)
34 ⁷⁻¹²	I	Unterstimme: ED ohne punktierte halbe Pause	116 ²⁻³	I/II	ED ohne Haltebögen $b^1=b^1$ bzw. $b=b$
40 ²⁻³	I	Unterstimme: ED e^2 fälschlich punktierte Sechzehntel statt Sechzehntel mit angebundener Achtel (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)	128 ¹⁻²	I/II	ED ohne Stimmführungslinie
47 ¹²	I	Unterstimme: ED b^1 statt h^1 (♯ fehlt)	Takte 136 bis 141, I/II: In diesen Takten werden nur einige Töne aus den Akkordbrechungen, die auch in den jeweils nachfolgenden Akkorden vorhanden sind, in diese hinein gehalten. Auf standardisierte Ergänzung aller möglichen Haltetöne wurde in RWA verzichtet.		
Nr. 3 Canzone			136 ¹	II	2. Schlaghälfte, Unterstimme: ED f^1 nur als 32stel, jedoch mit Haltebogen zu Zählzeit 2
10 ¹⁻²	II	Oberstimme: ED durchgehende Balkung	136 ³	II	ED h statt b (♭ fehlt)
15 ³		In ED endet das Ritardando bereits in der 2. Schlaghälfte von Zählzeit 2	139 ²	I	2. Schlaghälfte, erste 32stel: Möglicherweise c^2 statt b^1 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
19 ^{3-20¹}	II	ED ohne zweimaligen Haltebogen $fis^1=fis^1$ (Unter- bzw. Unter- zur Oberstimme); in RWA analog zu T. 16/17 ergänzt	149 ³	II	Unterstimme: ED wohl überzählige Viertelnote f (möglicherweise wurde hier ein eigentlich zu tilgender Ton fälschlich mitgestochen)
22 ¹	II	ED ohne Bogen zur Nachschlagnote	152 ³	I/II	Sechzehntel: ED fes^1 bzw. fes statt f^1 bzw. f (♯ fehlen)
22 ³		ED ohne Doppelstrich vor Tonartwechsel	157 ^{1-159¹}	Pedal	ED ohne Phrasierung; in RWA analog zu T. 151–156 ergänzt
28 ¹	II	In ED endet der Phrasierungsbogen bereits am Ende von T. 27; in RWA analog zu T. 5/6 verlängert	158 ¹	II	Sechzehntel: ED es^1 statt e^1 (♯ fehlt)
30 ¹	Pedal	2. Achtel: ED A statt As ; in RWA analog zu T. 8 alteriert	172 ³	I	In ED fehlt bei b^1 der Hals zur Unterstimme (daher nur Achtel) sowie der Beginn des Haltebogens, der in T. 174 fortgeführt wird (vgl. hingegen II)
42 ²		ED <i>agitato</i> erst auf Zählzeit 3	Nr. 7 Ave Maria!		
46 ¹⁻³	Pedal	ED ohne Crescendo-Gabel (vgl. hingegen I/II)	0 ⁶	I/II	ED Manualangabe ohne Zusatz »8', 4'« (dieser erst in T. 4, II, Zählzeit 4, dort wohl bereits als Erinnerung gemeint)
50 ¹	Pedal	In ED beginnt die Decrescendo-Gabel erst mit der 2. Achtel (vgl. hingegen I/II)	7 ⁵	II	Unterstimme: ED f statt fis (♯ wohl vergessen)
51 ^{1-52³}	II	ED ohne Abschluss des Phrasierungsbogens	13 ¹	II	In ED ist der Phrasierungsbogen fortführend und nicht als Beginn gestochen
Nr. 4 Capriccio			15 ³	II	ED d^1 Sechzehntel statt Achtel (Halsung mit Ober- statt Unterstimme)
16 ¹⁻²	I	ED ohne Abschluss des in T. 12 beginnenden Phrasierungsbogens (nach Seitenwechsel)	15 ⁴⁻⁶	I/II/Pedal	In ED steht die Decrescendo-Gabel im Pedal bereits in Zählzeit 3 bis 5 (offensichtlich auch für II geltend); in RWA analog zu T. 16 verschoben und Gabel in den Manualen entsprechend verlängert
22 ³	II	ED Triller ohne Bogen	15 ⁵	II	Unterstimme, 1. Sechzehntel: ED ais statt a (♯ wohl vergessen)
31 ³	I/II	2. Achtel: ED ff erst bei der letzten Sechzehntel (vgl. hingegen Pedal)	20 ³	II	In ED ist der Phrasierungsbogen über das Taktende hinaus gestochen (Zeilenende), wird im nächsten Takt jedoch nicht fortgeführt
39 ^{3-40¹}	II	ED ohne Haltebogen $f^1=f^1$	25 ¹	I	In ED ist ein fortgeführter, kein beginnender Phrasierungsbogen gestochen
61 ^{2-62¹}	I	Unterstimme: ED ohne Phrasierungsbogen	31 ⁶	I	In ED ist der Phrasierungsbogen über das Taktende hinaus gestochen (Zeilenende), wird im nächsten Takt jedoch nicht fortgeführt (vgl. hingegen T. 6)
66 ²	I	2. und 4. Sechzehntel: ED f^2 statt fis^2 (♯ fehlt)	32 ⁵	II	Unterstimme: ED f statt fis (♯ wohl vergessen; vgl. auch T. 7)
74 ²	I/II	1. Schlaghälfte: In ED endet das Crescendo bereits am Ende von Zählzeit 1 (vgl. hingegen Pedal)	32 ^{5-33¹}	II	Unterstimme: ED ohne Haltebogen $h=h$ (vgl. hingegen T. 7)
76 ³	II	ED Triller ohne Bogen	33 ¹	II	ED dis^1 als Viertel mit Ober- statt Unterstimme gehalst (vgl. hingegen T. 8)
79 ¹	II	ED ohne Phrasierungsbogen; in RWA analog zu T. 78 ergänzt	34 ¹⁻⁶	Pedal	ED ohne Crescendo-Gabel (vgl. hingegen I/II)
80 ¹	II	ED ohne Phrasierungsbogen; in RWA analog zu T. 78 ergänzt	38 ²⁻³	II	Oberstimme: ED ohne Haltebogen $cis^1=cis^1$
85 ¹⁻²	I	Unterstimme: ED durchgezogener Balken	39 ^{6-40¹}	I	ED ohne Haltebogen $a^1=a^1$
88 ¹	II	ED mit unvollständigem, fortgeführtem Phrasierungsbogen; Beginn möglicherweise in T. 82, Zählzeit 2	40 ¹⁻⁴	II	Unterstimme: ED ohne Haltebogen $a=a$
90 ²	II	ED e/cis^1 mit durchgehendem Notenhals statt 2 Achtel e als Unterstimme	40 ⁶	Pedal	In ED beginnt die Decrescendo-Gabel erst in T. 41 bei der angeordneten Note; in RWA an I/II angeglichen
Nr. 5 Introduction			41 ⁵⁻⁶	II	Oberstimme: ED ohne Haltebogen $gis^1=gis^1$
1 ²⁻³	I/II	ED jeweils ohne Phrasierungsbogen; in RWA analog zu T. 4 und 34 ergänzt	41 ⁶	II	Oberstimme: ED eis^1 statt e^1 (♯ fehlt), somit auch in T. 42, Zählzeiten 1 und 2
9 ¹	I	ED mit fortgeführtem statt beginnendem Phrasierungsbogen	45 ¹	Pedal	ED ohne f bei der Dynamikangabe (vgl. hingegen Manuale)
10 ²	Pedal	In ED endet das Crescendo parallel zu I/II erst in T. 11, Zählzeit 2 und damit irrtümlich auf der Pause	48 ^{1-50⁴}		ED Ritardando ohne Dehnungsstriche (und damit nur in T. 48)
10 ³	II/I	ED ohne Stimmführungslinie			
11 ¹⁻³	I/II	ED ohne Pausen; in RWA analog zu T. 14 ergänzt			
12 ³	Pedal	2. Achtel: ED ces statt c (♯ fehlt)			
14 ¹	Pedal	In ED endet das Crescendo, parallel zu I/II, erst am Ende von Zählzeit 2 und damit irrtümlich auf der Pause			
14 ¹⁻²	II/I	ED ohne Phrasierungsbogen			

Nr. 8 Fantasie

4 ¹⁻²	I	Oberstimme: ED lediglich halbe Note e ² auf Zählzeit 1 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
5 ¹⁻⁶	II	In ED endet der Phrasierungsbogen bereits am Ende von T. 4; in RWA analog zu I verlängert
8 ¹	Pedal	ED ohne »e« bei Dynamikangabe
11 ¹	II	ED wohl irrtümlich »II. Man. (Sw.)« statt I. Man (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
11–12	I	Unterstimme: In ED läuft der Phrasierungsbogen in der Oberstimme und wird in T. 13 über den Stimmeneinsatz hinweg fortgeführt
21 ³	I	Unterstimme, 2. Achtel: ED fis ¹ statt f ¹ (♯ fehlt)
34 ⁴	II	letzte Sechzehntel: In ED fehlt ♯ vor e ¹ (nach Schlüsselwechsel wohl vergessen)
35 ³	I	In ED ist nach halbtaktigem Zeilenwechsel ein beginnender statt eines weiterführenden Phrasierungsbogens gestochen
38 ³	II	Oberstimme, 1. Schlaghälfte: ED ohne Viertelpause
40 ⁴	II	2. Viertel: ED cis ¹ statt c ¹ (♯ fehlt)
42 ³⁻⁴	I	Oberstimme: ED ohne Haltebogen c ² =c ²
44 ¹⁻²	II	Unterstimme: ED ohne Haltebogen a=a
46 ⁴	I	Unterstimme, 1. Achtel: ED cis ² statt c ² (♯ fehlt)
50 ²	I	2. Schlaghälfte, Oberstimme, 1. Achtel: ED e ² Halsung wohl irrtümlich auch mit Unterstimme und damit auch als Viertel
51 ³	II	Unterstimme: ED fälschlich ganze statt halber Pause
54 ²	Pedal	2. Achtel: In ED endet das Crescendo bereits am Ende von Zählzeit 1 (vgl. hingegen I/II)

Nr. 9–12: **exA** wird im Lesartenverzeichnis nur dort aufgeführt, wo er sich von **ED** unterscheidet und somit indirekt Regers Korrekturen dokumentiert. Sind **exA** und **ED** in ihrer Lesart identisch, ist der Hinweis auf **exA** entbehrlich.

Nr. 9 Toccata

5 ¹	II	Oberstimme, Achtel: exA es ¹ statt c ¹ mit Haltebogen
5 ²	I	Oberstimme: exA as ¹ statt a ¹ (♯ fehlt)
5 ³⁺⁴	II	ED jeweils ohne Phrasierungsbogen
6 ¹	II	ED ohne Tenuto-Strich (vgl. hingegen Zählzeiten 2–4)
6 ¹⁺³	II	ED f bzw. ges nicht auch als Viertel (Unterstimme) (vgl. hingegen I, Zählzeiten 2 und 4)
7 ²⁻³	II	Unterstimme: exA ohne Haltebogen ais=ais
8 ²⁻³	I	Oberstimme: exA ohne Haltebogen b ¹ =b ¹
8 ⁴	II	2. Achtel: ED as statt a (♯ fehlt)
14 ³⁻⁴	I	exA ohne Haltebögen b ¹ /g ² =b ¹ /g ²
15 ⁴⁻¹⁶	I	Oberstimme: exA ohne Haltebogen c ² =c ²
18 ⁴	I	Oberstimme, 2. Achtel: exA es ² statt e ² (♯ fehlt)
20 ³	I/II	2. Schlaghälfte: ED Ende des Crescendo bereits mit Ende der 1. Schlaghälfte (vgl. hingegen Pedal)
20 ⁴	II	letzte 32stel: exA e statt gis
21 ⁴	I	ED ohne Haltebogen a ² =a ²
21 ⁴⁻²²	I/II	exA ohne <i>sempre crescendo</i>
22 ³	II	2. Schlaghälfte, zweite 32stel: ED des ¹ statt d ¹ (♯ fehlt, nach Schlüsselwechsel wohl vergessen)
25 ²	Pedal	2. Sechzehntel: In ED beginnt der Phrasierungsbogen bereits mit dem ersten, angebondenen Sechzehntel
25 ³	I/II	exA ohne <i>mp</i>
30 ¹	Pedal	ED fortgeführter statt beginnender Phrasierungsbogen
30 ¹	Pedal	1. Sechzehntel: exA f statt fis (wohl fälschlich ♯ statt ♯ gestochen)
30 ¹⁻²	I	Oberstimme: exA ohne Haltebogen a ¹ =a ¹
30 ²	Pedal	1. Sechzehntel: exA d statt dis (♯ fehlt)
30 ³	II	1. Achtel: exA a statt as (♯ fehlt)
30 ³	II	2. Achtel: ED gis statt g (♯ fehlt)
30 ⁴	II	erste 32stel: ED fälschlich ces ¹ statt c ¹ (vermutlich Stecherfehler)
31 ³	II	2. Schlaghälfte, erste 32stel: ED cis ¹ statt c (♯ fehlt)
31 ⁴	II	letzte 32stel: ED des ¹ statt d (♯ fehlt)
34 ³	I	1. Schlaghälfte, zweite 32stel: ED h statt b (♯ fehlt)
37 ³	I	Unterstimme: exA ohne Haltebogen g ¹ =g ¹
37 ³⁻³⁸	II	exA ohne <i>sempre ritardando</i>

Nr. 10 Fuge

8 ³⁻¹¹	II	ED durchgezogener Phrasierungsbogen oberhalb des Systems (und somit ab T. 11 von Unter- zur Oberstimme übergehend); in RWA analog zu T. 1 bis 4 zunächst in Unterstimme geführt, dann nach Unterbrechung ab T. 11 in Oberstimme
14 ⁴	II	Ende des in ED fortführend gestochenen, jedoch in T. 15 nach Zeilenwechsel nicht wieder aufgenommenen Phrasierungsbogens unklar
33 ²⁻³	II	Oberstimme: exA ohne Haltebogen e ¹ =e ¹

33 ³	I	Unterstimme, 1. Achtel: ED ais ¹ statt a ¹ (♯ fehlt)
34 ⁴	I	Unterstimme: ED ais ¹ statt a ¹ (♯ fehlt)
46 ¹	II	Unterstimme, 2. Sechzehntel: exA h statt a
53 ²	II	Oberstimme: exA 2 Achtel e ¹ -cis ¹ statt punktierter Achtel und Sechzehntel
62 ¹⁻²	II	In ED fehlt beim Triller das ♯ für die Nebennote (vgl. ♯ für g in Zählzeit 4)
65 ⁴	I/II	In ED endet das Crescendo erst zu Beginn von T. 66 (vgl. hingegen Pedal)
69 ¹⁻²	II	exA nur 1 Haltebogen d ¹ =d ¹
72 ²⁻³	I	Oberstimme: ED ohne Haltebogen f ² =f ²
77 ¹⁻⁸⁰	I/II	In ED fehlt das Ende des Crescendo
80 ³⁻⁴	I	Oberstimme: exA ohne Haltebogen g ¹ =g ¹
84 ²	II	Oberstimme, 2. Schlaghälfte: exA h-d ¹ statt d ¹ -dis ¹
90 ⁴	II	Unterstimme, 1. Sechzehntel: exA h statt angebundenem gis
91 ⁴	II	Unterstimme, 2. Schlaghälfte: ED e lediglich als Sechzehntel (statt 2 Sechzehntel), jedoch mit Haltebogen zu T. 92
93 ²⁻³	II	Unterstimme: exA ohne Haltebogen h=h
95 ²⁻⁹⁷	I	exA ohne Dehnungsstriche beim Ritardando
96 ⁴	I	Unterstimme, Achtel: exA ohne a ¹

Nr. 11 Canon

6 ¹	I	ED ohne Phrasierungsbogen für Triller und Nachschlag
18 ²	I	2. Sechzehntel: exA h statt his (♯ statt ♯)
31 ¹	Pedal	In ED beginnt die Crescendo-Gabel erst mit Zählzeit 2 (vgl. hingegen I/II)
36 ¹	I/II/Pedal	2. Schlaghälfte: In ED beginnen die Crescendo-Gabeln bereits in der 1. Schlaghälfte (vgl. jedoch Phrasierung)
43 ²⁻⁴⁴	3	exA ohne <i>sempre ritardando</i>

Nr. 12 Scherzo

9 ³	I/II	ED <i>ppp</i> bereits in Zählzeit 2 (vgl. hingegen Pedal)
16 ³	I/II	ED Ende der Decrescendo-Gabel und <i>p</i> bereits in Zählzeit 2 (vgl. hingegen Pedal)
20 ³	I	ED Phrasierungsbogen nicht unterbrochen, sondern wohl irrtümlich über Manualwechsel in T. 21 hinweg fortgeführt
21 ¹	I	Oberstimme: exA Sechzehntel d ² -g ¹ statt Achtel d ²
23 ²⁻³	I	Unterstimme: In ED wurde bei cis ¹ die Punktierung getilgt; RWA folgt exA (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>)
26 ¹	I/II	ED mit der widersprüchlichen Angabe »I. Man. (Ch.)«
32 ³	I/II	ED Ende der Decrescendo-Gabel und <i>p</i> bereits in Zählzeit 2 (vgl. hingegen Pedal)
35 ³	Pedal	exA <i>pp</i> statt <i>p</i>
39 ³	I/II	ED Crescendo nur bis Zählzeit 2 (vgl. hingegen Pedal)
52 ¹	I	Oberstimme: ED e ² statt es ² (♯ fehlt; vgl. auch T. 163)
53 ³	II	In ED fehlt der Beginn des Phrasierungsbogens (in T. 54 nach Seitenwechsel jedoch fortgeführt)
67 ³	I/II	ED <i>ppp</i> (aus Platzgründen) bereits am Ende von Zählzeit 2 (vgl. hingegen Pedal)
74 ²⁻⁷⁷	3	exA ohne Dehnungsstriche beim Ritardando
101 ³	I/II	ED ohne <i>pp</i> sowie Decrescendo-Gabel nur bis Zählzeit 1 (vgl. hingegen Pedal)
106 ³⁻¹⁰⁹	II	In ED fehlt der Beginn des Phrasierungsbogens, in T. 110 jedoch fortführend notiert (vgl. auch I und Pedal)
110 ²	I	Unterstimme, 1. Sechzehntel: exA cis ² statt c ²
124 ¹⁻¹²⁷	1	exA ohne <i>sempre ritardando</i>
136 ³	I/II	In ED sind die Phrasierungsbögen am Taktende jeweils nicht unterbrochen und somit in T. 137 über die Manualwechsel hinweg gezogen
151 ²	I/II	In ED beginnt die Crescendo-Gabel (möglicherweise aus Platzgründen) erst in T. 152, Zählzeit 1
157 ²⁻³	II	exA punktierte Achtel h statt Sechzehntel h und Achtel d ¹
162 ¹	Pedal	2. Sechzehntel: ED Beginn der Decrescendo-Gabel erst in Zählzeit 2 (vermutlich aus Platzgründen)
163 ¹	I	Oberstimme: ED e ² statt es ² (♯ fehlt; vgl. auch T. 52)
172 ³	II	2. Sechzehntel: exA a statt g
173 ³	I/II	2. Sechzehntel: ED Manualwechsel erst zu Beginn von T. 174 (entgegen der Phrasierung)
179 ³	I/II	ED Ende der Decrescendo-Gabel und <i>ppp</i> aus Platzgründen bereits am Ende von Zählzeit 2 (vgl. hingegen Pedal)
179 ³⁻¹⁸⁰	I	ED Phrasierungsbogen wohl irrtümlich durchgezogen (über Manualwechsel hinweg)
183 ²	Pedal	ED ohne <i>più f</i> ; in RWA analog zu T. 71 ergänzt