

# 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 6  
Orgelstücke II

Max  
REGER

---

## Orgelstücke II

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



und der



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: Memminger MedienCentrum  
Buchbinderei: Lachenmaier, Reutlingen

© 2014 by Carus-Verlag Stuttgart  
and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – CV 52.806  
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](http://www.carus-verlag.com)  
ISMN M-007-14353-4  
ISBN 978-3-89948-211-9

# Inhalt /Contents

Die Reger-Werkausgabe	VII
Zur Edition der Orgelwerke	VIII
Chronologie der Orgelwerke	X
Einleitung	XI
The Reger Edition	XVII
About the edition of the organ works	XVIII
Chronology of the organ works	XX
Introduction	XXI
Zwölf Stücke op. 65	2
Präludium und Fuge d-moll WoO IV/10	76
Zehn Stücke op. 69	84
Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen op. 56	134
Postludium d-moll WoO IV/12	178
Kritischer Bericht	181



# 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 Akademienprogramms gefördert. Als Kooperationspartner des MRI ist das Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik der Hochschule für Musik Karlsruhe beteiligt. Die Editionsleitung der RWA liegt bei Prof. Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut, Karlsruhe) und Prof. Dr. Thomas Seedorf (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik) 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

## 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,<sup>3</sup> 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.

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

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

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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 (gegebenenfalls 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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).<sup>9</sup> 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 Leserleichterung 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.

<sup>4</sup> 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)

<sup>5</sup> Bei den Orgelwerken betrifft dies die Opera 67 und 79b (siehe RWA Bd. I/4, *Einleitung, Zur Entstehung und Herausgabe der Werke, Choralvorspiele für Zeitschriften 1899–1901*).

<sup>6</sup> Zu den Schreibeigentümlichkeiten Regers, die bisweilen zu Fehlinterpretationen führen konnten, siehe DVD, *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten* (mit Beispielen aus den bislang edierten Orgelwerken).

<sup>7</sup> Regers Schreibweise ist in diesem Punkt nicht einheitlich: Mitunter gelten Warnakzidenzien aus Überbindungen als Alteration für den gesamten Takt.

<sup>8</sup> Auch hier ist Regers Schreibweise nicht einheitlich.

<sup>9</sup> Siehe etwa im vorliegenden Band *Postludium* WoO IV/12, Takt 1–2.

# 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**

**Postludium d-moll WoO IV/12**

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

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 sechste Band der Abteilung Orgelwerke umfasst in chronologischer Folge die zwischen April 1902 und ca. Frühsommer 1903 in 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.<sup>1</sup> 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«<sup>2</sup> 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 kon-

kret 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«<sup>3</sup> 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«<sup>4</sup> sein solle. Die *Orgelstücke* op. 129 wiederum gehen ausdrücklich auf eine vertragliche Verpflichtung zurück.<sup>5</sup>

In allen Orgelsammlungen zwischen Opus 59 und Opus 129 bildete Reger kleinere Einheiten von Sätzen. So finden sich – von den Opera 56 und 85 (*Präludien und Fugen*) abgesehen – allein zwölf Kombinationen von *Präludium* oder *Toccata* mit einer *Fuge* (bzw. *Fughette* in Opus 80). In Opus 63 schließt Reger *Introduction* und *Passacaglia* einander *attacca* an, eine Kombination, die er bereits für WoO IV/6 gewählt hatte;<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> die jedoch keinen formalen Zusammenhalt darstellen.

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

<sup>1</sup> *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*.

<sup>2</sup> 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.

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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> Siehe RWA Bd. I/2.

<sup>7</sup> 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 eigenständige 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.<sup>8</sup> Auch eine Aneinanderreihung von Orgelstücken aus verschiedenen Sammlungen »in zwangloser Folge«<sup>9</sup> ist in den Programmen der Reger-Zeit häufig zu finden.

Acht seiner Orgelstücke hat Reger im Mai 1913 für die im Jahr zuvor von der Firma M. Welte & Söhne in Freiburg i. Br. entwickelte Welte-Philharmonie-Orgel eingespielt.<sup>10</sup>

### Biografischer Kontext

Im ersten Jahr nach seinem Wegzug aus der Kleinstadt Weiden etablierte sich Reger, wenn auch nicht unumstritten, als Komponist wie als Liedbegleiter und Kammermusiker im kulturellen Leben Münchens, wobei er sich mit seinen Werken klar von der neudeutschen »Münchner Schule« um Max Schillings abgrenzte. Nach Komposition der *Symphonischen Phantasie und Fuge* op. 57 und des *Klavierquintetts c-moll* op. 64 (beide 1901) festigte er mit der *Violinsonate C-dur* op. 72 und dem *Streichquartett d-moll* op. 74 (beide 1903) seinen Ruf als kühner, Publikum wie Kritiker polarisierender Neutöner.

Der Münchner Verlag Jos. Aibl, bei dem seit 1898 Regers Werke hauptsächlich erschienen waren, geriet 1902 durch die anhaltende Krankheit seines Mitinhabers Eugen Spitzweg in Schwierigkeiten<sup>11</sup>, jedoch ergaben sich für Reger neue Kooperationen u. a. mit dem Verlag C. F. Peters (Orgelopera 59 und 65 sowie *Klavierquintett* op. 64). Um Breitenwirksamkeit zu erzielen sowie zur weiteren finanziellen Absicherung verfasste Reger auch vermehrt Gelegenheitsarbeiten, die zumeist ohne Opuszahl als Musikbeigaben in Zeitschriften publiziert wurden. Die zunehmende Bekanntheit und der wachsende Erfolg erlaubten es Reger, erneut um Elsa von Bercken zu werben<sup>12</sup> und nach der Hochzeit am 25. Oktober 1902 mit ihr einen eigenen Hausstand zu gründen.

Der im gleichen Jahr gegründete Verlag Lauterbach & Kuhn bot ihm schließlich im Dezember einen Exklusivvertrag an, der Reger an den Verlag binden sollte und ihm ein jährliches Fixum von 4.000 Mark garantierte. Ohne juristischen Rat einzuholen, akzeptierte Reger eine lebenslange Laufzeit.<sup>13</sup>

### Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption der Werke

#### Opus 65

Am Silvestertag des Jahres 1901 fragte Reger bei Henri Hinrichsen an, ob der Verlag C. F. Peters auch 1902 wieder ein Werk von ihm erwerben wolle: »Wie wäre es z. B. mit Klavierstücken, Liedern oder Kammermusik?«<sup>14</sup> Der Verleger antwortete umgehend, dass er »wohl Lust habe, ein 2. Heft von 12 Orgelstücken ganz im Styl Ihres Opus 59 im Herbst zu publizieren, allerdings ist hierbei Leicht-Spielbarkeit Voraussetzung«. <sup>15</sup> Reger kündigte daraufhin rechtzeitig für ein Erscheinen im Herbst eine Sendung von 14 Orgelstücken an (»nicht 12 wegen der Titelähnlichkeit« und »nicht schwerer als

op 59«<sup>16</sup>). Hinrichsen stimmte zu und erbat die neuen Orgelstücke bis Ende Mai.<sup>17</sup>

Über den weiteren Verlauf der Entstehung von Opus 65 ist wenig bekannt; Reger scheint mit der Komposition unmittelbar nach Abschluss der im Verlag F. E. C. Leuckart erschienenen *Monologe* op. 63 begonnen zu haben. Am 22. April 1902 teilte er dem Musikschriftsteller Theodor Kroyer mit, die *Monologe* für Leuckart sollten in acht Tagen druckfertig sein, und in vierzehn Tagen könne er auch sein »op 65 „Romantische Stücke“ für Orgel (14 N<sup>o</sup>, 56 Seiten)« an den Peters-Verlag senden.<sup>18</sup> Am 5. Mai schrieb Henri Hinrichsen an Reger, es habe mit dem Einreichen der Stichvorlage noch keine Eile, da das Erscheinen der nächsten Novitäten-Lieferung des Verlags erst Anfang September geplant sei.<sup>19</sup> In der Zwischenzeit muss der Komponist dem Verlag jedoch insgesamt 15 statt der ursprünglich geplanten 12 Stücke angekündigt haben (Regers Briefe an den Verlag zwischen Januar und Mai 1902 sind nicht erhalten), denn am 9. Mai antwortete Hinrichsen: »Der Gedanke, 15 Orgelstücke in 3 Heften zu veröffentlichen, ist nicht ganz glücklich; denn wenn es schon überhaupt schwer ist, Orgel-Compositionen einzuführen und dies mehr eine „Affaire d'honneur“ ist, so ist dies in verstärktem Maß bei einem dritten Heft des gleichen Opus der Fall.«<sup>20</sup>

Am 20. Mai sandte Reger das 15 Stücke umfassende, fortlaufend geschriebene Manuskript, aus dem er einzelne Seiten nicht mehr entfernen konnte, an den Verlag und bat, die drei als überzählig angesehenen Nummern »freundlichst aufbewahren zu wollen für ein späteres Opus«<sup>21</sup> (die drei Stücke fanden 1904 Aufnahme in Opus 80). Hinsichtlich der Auswahl und Abfolge verfügte er: »[...] es fällt also im 1. Heft die Fughette aus – die Reihenfolge der Stücke bleibt wie im Manuskript; im 2. Heft fällt aus Intermezzo und Gigue – die Reihenfolge der Stücke bleibt auch hier wie im

<sup>8</sup> Vgl. DVD, *Aufführungen von Orgelwerken*.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Es handelte es sich um die *Fuge G-dur* aus Opus 56 Nr. 3, *Benedictus* (Nr. 9) und *Melodia* (Nr. 11) aus Opus 59, *Canzone* (Nr. 9) aus Opus 65, *Moment musical* (Nr. 4) aus Opus 69, *Ave Maria* (Nr. 5) und *Romanze* (Nr. 8) aus Opus 80 sowie das *Präludium* aus Opus 85 Nr. 3. Zudem spielte Reger fünf Choralvorspiele aus Opus 67 sowie den 4. Satz *Basso ostinato* aus der *Suite g-moll* op. 92 ein.

<sup>11</sup> 1904 wurde der Verlag dann an die Universal Edition in Wien verkauft und sein Sitz nach Leipzig verlegt.

<sup>12</sup> Eine erste Brautwerbung Regers hatte Elsa von Bercken 1899 zurückgewiesen.

<sup>13</sup> »Selbstredend ist es, daß ich 1000 x lieber einen solchen Vertrag mit Ihnen mache, als mit anderen Firmen; da ich Sie beide, meine sehr verehrten Herren bisher in bester, mir äußerst sympathischer Weise kennen gelernt habe! Selbstredend bin ich davon fest überzeugt, daß bei der Coulanz, mit der Sie mir gegenüber treten, ein Vertrag auf Lebenszeit, ganz gut zu machen ist; ich gebe Ihnen dafür meine felsenfeste Versicherung, daß ich Ihnen nur Werke senden werde, welche ich ganz u. gar zu vertreten im Stande bin!« (Brief vom 19. Dezember 1902 an Lauterbach & Kuhn, in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 12], S. 61) Nach juristischen Auseinandersetzungen 1907 wurde die vertragliche Bindung jedoch auf die Zeit bis zum 31. Dezember 1913 begrenzt.

<sup>14</sup> Brief vom 31. Dezember 1901, 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. 59.

<sup>15</sup> Brief vom 4. Januar 1902, ebda., S. 60.

<sup>16</sup> Brief vom 8. Januar 1902, ebda.

<sup>17</sup> Vgl. Brief vom 20. Januar 1902, ebda., S. 61.

<sup>18</sup> Postkarte, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

<sup>19</sup> Vgl. Brief, in *Peters-Briefe* (wie Anm. 14), S. 61.

<sup>20</sup> Brief, ebda., S. 62.

<sup>21</sup> Brief, ebda.

Manuskript!« Zudem versicherte er, dass das Werk bereits »genauestens durchgesehen, praktisch ausprobiert«<sup>22</sup> sei und schlug als Gesamthonorar (für 15 Stücke) 900 Mark vor, die Hinrichsen akzeptierte und zwei Tage später bei Zusendung des Verlagsscheins<sup>23</sup> auszahlte.<sup>24</sup>

Am 8. Juli gingen die Korrekturfahnen Reger zu, der sie bis zum 18. (Heft 1) bzw. 31. (Heft 2) desselben Monats bearbeitete (»[...] wenn alle Korrekturen mit Vorsicht gemacht werden, ist neuer Abzug nicht mehr nötig!«<sup>25</sup>). Am 3. September wurde Opus 65 in den *Signalen für die Musikalische Welt* als Novität angezeigt,<sup>26</sup> eine Woche später ließ Reger Walter Fischer und Otto Becker, die sich in Berlin als Interpreten um sein Werk verdient machten, jeweils ein Freixemplar des Erstdrucks zukommen.<sup>27</sup> Als Widmungsträger für die beiden Hefte des Opus 65 wählte Reger, offensichtlich aus strategischen Gründen, diesmal jedoch keine aufstrebenden Reger-Enthusiasten oder Künstlerfreunde, sondern mit dem Gewandhaus-Organisten und Konservatoriumsprofessor Paul Homeyer (Heft 1) und dem ehemaligen Bruckner-Schüler Josef Vockner (Heft 2), der am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien lehrte, zwei etablierte Protagonisten der älteren Generation, die für Regers Werk allerdings weiterhin nur schwer zu gewinnen war.<sup>28</sup>

Auf Regers wiederholte Beteuerungen, sein Opus 65 sei im Vergleich zu den *Zwölf Stücken* op. 59 zwar »nicht schwerer«, jedoch »mindestens ebenbürtig«<sup>29</sup>, hatte Verleger Hinrichsen mit Skepsis reagiert und nach Erhalt des Manuskripts den Rat von Sachverständigen eingeholt. Diese stuften die Sammlung »in Folge ihrer äusserst complicirten Harmonik« als Literatur für »sehr gewiegte Spieler« ein.<sup>30</sup> Da Reger der Kritik an der schweren Ausführbarkeit seiner Werke vielerorts ausgesetzt war, sah er sich zu einer noch ausführlicheren Erläuterung veranlasst: »Glauben Sie mir, es wäre geradezu Sünde an meiner eigenen Begabung, wenn ich gegen mein besseres Wissen aus Concessionsgründen die mir eigentümliche Harmonik aufgeben würde. [...] op 65 ist gewiß eigenartiger noch als op 59; es ist das ja auch erklärlich, da ich doch in 1 Jahre innerlich mich doch vertieft habe.«<sup>31</sup>

In der Presse rief Opus 65 unterschiedliche Bewertungen hervor. So formulierte der Rezensent des *Monthly Musical Record* etwa im Sinne von Hinrichsens Sachverständigen: »[...] the rhythms are intricate, the accidentals are numerous, while the writing is at times none too easy. The great art of expressing thoughts simply – in other words, concealing the art – is not to be found here; the composer is still in his storm and stress period.«<sup>32</sup> Einmal mehr verwiesen einige Kritiker jedoch auch auf die Wirkungsmächtigkeit von Regers Musik. Hans Pfannschmidt, der für die *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* schrieb, sah etwa die *Rhapsodie* (Nr. 1) dazu prädestiniert, »mit den packenden Rhythmen, Steigerungen und Kontrasten [...], Spieler und Hörer fast in Ekstase zu bringen.«<sup>33</sup> Die Popularität von Opus 59 ließ sich mit dieser neuen Sammlung dennoch nicht erreichen; im Vergleich zu diesem konnte der Verlag C. F. Peters bis 1918 nur etwa halb so viele Exemplare absetzen.<sup>34</sup> Zumindest die *Consolation* (Nr. 4) erschien jedoch bald und wiederholt auf den Konzertprogrammen.<sup>35</sup>

Drei Jahre nach Regers Tod gab Karl Straube bei C. F. Peters eine Sammlung von zehn *Präludien und Fugen* heraus, die auch drei Satzpaare aus Opus 65 enthielt: Nr. 5 und 6, Nr. 7 und 8 sowie Nr. 11 und 12.<sup>36</sup> Die ohne erläuterndes Vorwort Straubes erschienene

Edition stellt auf der Ebene der Vortragsanweisungen eine regelrechte Bearbeitung dar und hat die Rezeptionsgeschichte der betreffenden Stücke wesentlich beeinflusst.<sup>37</sup>

#### WoO IV/10

Nachdem Reger ab 1900 insbesondere in den *Blättern für Haus- und Kirchenmusik* und der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* regelmäßig Musikbeigaben publiziert hatte,<sup>38</sup> kam es 1901 zu einer Zusammenarbeit mit der neu gegründeten Zeitschrift *Die Musik-Woche*. Von Oktober 1901 bis März 1903 erschienen in dem wöchentlich in Leipzig herausgegebenen Periodikum insgesamt 15 Beiträge Regers,<sup>39</sup> darunter Kammermusik, Klavierstücke und Lieder sowie ein einziges Orgelstück: *Präludium und Fuge d-moll* WoO IV/10.

Die Kompositionszeit ist, wie im Falle der übrigen Beigaben für diese Zeitschrift, nicht dokumentiert, zumal die üblicherweise im Verlag verbliebene Stichvorlage als verschollen gelten muss und eine Korrespondenz mit dem Herausgeber Ludwig Hamann erst für 1905 belegt ist.<sup>40</sup> Auch in dem nur spärlich überlieferten Briefwechsel mit Martin Krause, der sich mit seinen Rezensionen in der *Musik-Woche* sehr für Reger engagierte,<sup>41</sup> finden sich keine wei-

<sup>22</sup> Ebda., S. 63.

<sup>23</sup> Der von Reger ausgefüllte und unterschriebene Verlagsschein mit Honorar-Empfangsbescheinigung vom 23. Mai 1902 verzeichnet entsprechend »Zwölf Stücke für die Orgel Op. 65 [...] und [...] Drei Stücke für die Orgel 1. Fughette, 2. Gigue, 3. Intermezzo« (Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Sammlung C. F. Peters).

<sup>24</sup> Vgl. Brief vom 22. Mai 1902, in *Peters-Briefe* (wie Anm. 14), S. 65f.

<sup>25</sup> Brief Regers vom 18. Juli 1902 an Henri Hinrichsen, ebda., S. 72.

<sup>26</sup> 60. Jg., Nr. 40 (3. September 1902), S. 783.

<sup>27</sup> Vgl. Brief vom 10. September an Fischer (in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Heft 3], S. 122) bzw. Postkarte vom 12. September an Becker (Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv; Signatur: Br 035/6).

<sup>28</sup> Zumindest im Falle Paul Homeyers (1853–1908) blieb Regers Widmungspolitik wirkungslos. Homeyer trat als Reger-Interpret nicht in Erscheinung, und der Komponist hoffte stattdessen auf den designierten Thomaskirchen-Organisten Karl Straube, »um den Leipzigern zu zeigen, was Orgelspielen heißt, nachdem der *grandiose Faulpelz* Homeyer alles in sanften Schlaf gesenkt hat« (Brief vom 26. November 1902, in *Straube-Briefe* [wie Anm. 5], S. 30). – Josef Vockner (1842–1906) hatte am Wiener Konservatorium immerhin Regers Opus 59 eingeführt (vgl. Brief Regers vom 1. Oktober 1901 an Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* [wie Anm. 14], S. 57). Ob er in seinen letzten Lebensjahren noch als Reger-Interpret in Erscheinung trat, ist nicht bekannt.

<sup>29</sup> Brief vom 20. Mai 1902 an Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* (wie Anm. 14), S. 63.

<sup>30</sup> Brief Henri Hinrichsens vom 8. Juli 1902 an Reger, ebda., S. 71.

<sup>31</sup> Brief vom 18. Juli 1902 an Henri Hinrichsen, ebda., S. 72.

<sup>32</sup> 32. Jg., Heft 10 (1. Oktober 1902), S. 195.

<sup>33</sup> 9. Jg., Heft 10 (Oktober 1904), S. 323.

<sup>34</sup> Vgl. Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Bd. XI), S. 178.

<sup>35</sup> Die früheste nachgewiesene Aufführung von Stücken aus Opus 65 ist für den 9. Februar 1903 dokumentiert, an dem Wilhelm Scholz im Saal des Kaufmännischen Vereins in Wien neben der *Consolation* (Nr. 4) auch die *Canzone* (Nr. 9) spielte. Von der *Consolation* folgten bald darauf weitere Interpretationen unter anderem durch Hermann Dettmer und Karl Straube. Am 29. Juni 1908 gab Jan Hermanus Besselaar jr. in der Lutherske kerk in Rotterdam ein Konzert ausschließlich mit Stücken aus Opus 65 (Nr. 3, 4 und 7–12).

<sup>36</sup> Außerdem Opus 59 Nr. 5 und 6, Opus 80 Nr. 1 und 2 sowie Nr. 11 und 12, dazu das komplette Opus 85 mit seinen vier entsprechenden Satzpaaren.

<sup>37</sup> Vgl. Christopher Anderson, *Max Reger and Karl Straube. Perspectives on an Organ Performing Tradition*, Aldershot und Burlington 2003, S. 149–151.

<sup>38</sup> Zu den Beiträgen in diesen Zeitschriften siehe RWA Bd. I/4 *Choralvorspiele*.

<sup>39</sup> Vgl. DVD, Artikel *Die Musik-Woche*.

<sup>40</sup> Hamann war der Textdichter des Regerschen Liedes *Ehre sei Gott in der Höhe* für Singstimme und Klavier, Harmonium oder Orgel WoO VII/37, das zu Weihnachten 1905 erschien.

<sup>41</sup> Krause veröffentlichte im ersten November-Heft des Jahres 1901 einen längeren Artikel zu Leben und bisherigem Werk Regers (siehe DVD) sowie in der Folge weitere wohlwollende Rezensionen. Auf diese Weise wurde der Komponist, der mit seinen Musikbeigaben im Blatt sehr präsent war, zusätzlich beworben.

terführenden Informationen. Das Orgelstück erschien schließlich als Regers zwölfter Beitrag im dritten August-Heft des Jahres 1902.<sup>42</sup>

#### Opus 69

Die *Zehn Stücke* op. 69 entstanden im Spätjahr 1902 für den Leipziger Verlag Hug & Co. Außer diesen zehn Orgelstücken hatte Reger dem Verlag auch eine gemeinsam mit Karl Straube projektierte *Pedalschule* für Orgel zugesagt (RWV Anhang-B10).<sup>43</sup> Über die genauen Umstände der Vereinbarung ist nichts bekannt; angesichts der Vermittlerrolle des Hug-Geschäftsführers Karl Peiser bei der Entstehung von Opus 59<sup>44</sup> und dessen enger Verbindung zu C. F. Peters ließe sich vermuten, dass der Erfolg der *Zwölf Stücke* op. 59 sowie deren Fortsetzung durch die *Zwölf Stücke* op. 65 im Frühjahr 1902 den Anstoß gaben, nun auch Orgelwerke Regers in das Verlagsprogramm von Hug & Co. aufzunehmen.

Mitte September erkundigte sich der Verlag nach dem Fortgang der *Pedalschule*, die Reger erst für 1903 in Aussicht stellte.<sup>45</sup> Die gegenüber seiner Braut Elsa von Bercken wenig später geäußerte Erwartung, »so anfangs November 600 M von Hug« zu erhalten,<sup>46</sup> bezieht sich daher wohl auf Opus 69. Dennoch hat Reger die Komposition offenbar bis nach seiner Hochzeit am 25. Oktober und den darauffolgenden Umzug zurückgestellt. Konkrete Erwähnung finden die *Zehn Stücke* erst am 21. November 1902 gegenüber ihren Widmungsträgern Otto Becker und Walter Fischer: Er habe »jetzt 10 Orgelstücke in Arbeit«, teilt Reger unter diesem Datum Fischer mit, »welche in 2 Heften à 20 Seiten erscheinen werden u. die ich meinen beiden Berliner „Aposteln“ also Ihnen u. Herrn Otto Becker dedizieren werde!«<sup>47</sup>

Entgegen seiner Erwartung, die *Zehn Stücke* noch im Dezember an Hug & Co. senden zu können,<sup>48</sup> zog sich die Fertigstellung der Stichvorlage bis in die zweite Januarwoche 1903 hin. Am 10. Januar gab Reger das Manuskript zur Post.<sup>49</sup> Einige Tage zuvor hatten seine neuen Hauptverleger Lauterbach & Kuhn Interesse an der ebenfalls Hug versprochenen *Pedalschule* geäußert. Um diese von Hug zu lösen, beanspruchte Reger bei der Übersendung von Opus 69 zunächst bewusst ein überhöhtes Honorar und provozierte so »eine Retournierung meines Manuskriptes [...]; ich erhielt mein op 69 heute ohne Brief von Hug zurück«<sup>50</sup>. Die kommentarlose Ablehnung von Opus 69 nahm er dann zum Anlass, seinerseits die Zusage für die *Pedalschule* zurückzunehmen.<sup>51</sup> Am 13. Januar erhielten Lauterbach & Kuhn mit der Aussicht auf die gewünschte *Pedalschule* also auch die *Zehn Stücke* op. 69. Als Honorar setzte Reger mit bescheidenen 600 Mark<sup>52</sup> nun wieder die Summe an, die er im Vorjahr für Hug & Co. vorgesehen hatte.

Den Verlagsschein zu Opus 69 dürfte Reger nach einem Treffen mit Max Kuhn erhalten haben, das am 1. Februar in München stattfand. Am 8. Februar sandte er das Dokument unterschrieben nach Leipzig,<sup>53</sup> zusammen mit dem Exklusivvertrag, dessen Erörterung in den Wochen zuvor die Korrespondenz mit dem Verlag beherrscht hatte.

Die Stichvorlage des Werks hatten Lauterbach & Kuhn zwischenzeitlich offenbar Karl Straube zur Begutachtung übergeben.<sup>54</sup> Sie dürfte nach Erhalt des Verlagsscheins sogleich in die Stecherei gegangen sein, denn bereits am 4. März führte Straube, mutmaßlich aus Abzügen,<sup>55</sup> Nr. 3 *Basso ostinato* und Nr. 8 *Romanze* in seinem dritten, ausschließlich Reger gewidmeten Antrittskonzert als neuer Thomasorganist auf.<sup>56</sup> Am 19. März lagen Reger die Korrek-

turfahnen vor,<sup>57</sup> die er am 8. April mit in die Osterferien nach Berchtesgaden nahm.<sup>58</sup> Inzwischen von der Arbeit am *Gesang der Verklärten* op. 71 sehr in Anspruch genommen, konnte er die Korrekturen nur allmählich erledigen und erst am 2. Mai zurücksenden.<sup>59</sup> Den Empfang der Erstdrucke bestätigte er am 24. Juni 1903 und dankte für deren »brillante Ausstattung«.<sup>60</sup>

Auffallend ist, dass sich die Tempoüberschriften des Erstdrucks zum Teil grundlegend von den autographen Einträgen der Stichvorlage unterscheiden (ebenso die dynamische Gestaltung am Ende der Nr. 3 *Basso ostinato*). Auf Anweisung der Verleger hatten die Notenstecher die Tempi zunächst ausgelassen, damit in den Korrekturfahnen die endgültigen Festsetzungen erfolgen konnten.<sup>61</sup> Offenbar war Straube beim Durchspielen der Stücke zu der Ansicht gekommen, dass die autographen Angaben nicht durchweg ideal seien, denn die Nr. 2 *Fuge* weist einen handschriftlichen Gegenvorschlag von ihm auf. Vermutlich besprachen die Freunde

<sup>42</sup> Am 1. September reichte Reger zwei Belegexemplare an Elsa von Bercken weiter. Eines der beiden Exemplare sollte durch den Pfarrer Baum an einen Organisten in Berchtesgaden übergeben werden (vgl. Brief an Elsa von Bercken, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1785). Aufführungen, ob an diesem oder einem anderen Ort, sind jedoch nicht dokumentiert.

<sup>43</sup> Vgl. Brief vom 19. Dezember 1902 an Lauterbach & Kuhn: »[...] ich habe [...] noch ein Orgelwerk [...] versprochen [...] an Hug u. C<sup>e</sup>, welches Orgelwerk für Hug u. C<sup>e</sup> diesen Monat noch abgeht [...], dann mit Herrn Straube gemeinsam eine Pedalschule für Orgel für Hug u. C<sup>e</sup>; NB. Die Werke an [...] Hug sind versprochen, ehe wir uns überhaupt kannten!« (*Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* [wie Anm. 13], S. 60)

<sup>44</sup> Vgl. RWA Bd. I/5, *Einleitung*, S. XIV.

<sup>45</sup> Vgl. Brief vom 12. September 1902 an Karl Straube, in *Straube-Briefe* (wie Anm. 5), S. 24.

<sup>46</sup> Brief vom 27. September 1902, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1821.

<sup>47</sup> Brief, letzter Nachweis: J. A. Stargardt, Katalog 653, März 1993, Los 1048; publiziert in *Arbeitsbriefe 1* (wie Anm. 27), S. 123; siehe auch Postkarte an Becker, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 035/8.

<sup>48</sup> Vgl. Anm. 43.

<sup>49</sup> Gemäß Eintrag im *Bescheinigungsbuch über die von Max Reger Weiden an d[...] zur Postbeförderung übergebenen Einschreibsendungen, Postanweisungen, Sendungen mit Werthangabe sowie Sendungen mit Postnachnahme, 1902–1906*, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte mit Max-Reger-Archiv, Inventarnummer XI-4 3315, Bl. 4.

<sup>50</sup> Brief vom 13. Januar 1903 an Lauterbach & Kuhn, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 13), S. 77; vgl. auch Brief vom 5.–8. Januar 1903 an dies., ebda., S. 73.

<sup>51</sup> »Ich bestätige Ihnen den Empfang meines op 69, nehme an, daß Sie das Werk nicht erwerben wollen; da Sie es jedoch nicht der Mühe wert fanden, mir zur Retournierung meines op 69 zu schreiben, bedauere ich sehr, Ihnen die Pedalschule für Orgel etc. nicht geben zu können.« (Brief an Hug & Co., zitiert in Regers Brief vom 13. Januar 1903 an Lauterbach & Kuhn [wie Anm. 50])

<sup>52</sup> Vgl. Brief Regers vom 13. Januar 1903 an Lauterbach & Kuhn (wie Anm. 50).

<sup>53</sup> Vgl. Brief an Lauterbach & Kuhn, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 13), S. 91.

<sup>54</sup> Straube war ab dieser Zeit in Leipzig hausnahbar Max Kuhns und wurde von den noch unerfahrenen Verlegern regelmäßig um Rat gefragt.

<sup>55</sup> Denkbar wäre auch, dass Straube am 4. März aus dem Manuskript spielte und dieses erst anschließend in den Stich ging; die möglichen Zeiträume vor und nach dem Konzert sind gleichermaßen eng. In der Stichvorlage finden sich jedoch keine Hinweise auf einen Gebrauch als Aufführungsmaterial – insbesondere auch keine geänderten Vortragsanweisungen in Nr. 3 und Nr. 8.

<sup>56</sup> Mit dem ersten Konzert am 18. Februar stellte sich Straube als Bach-Interpret vor, das zweite Konzert am 25. Februar brachte Werke von Buxtehude und Liszt.

<sup>57</sup> Vgl. Brief an Walter Fischer, Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Signatur: Doc. orig. Max Reger 1.

<sup>58</sup> Vgl. Brief vom 7. April 1903 an Lauterbach & Kuhn, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 13), S. 123.

<sup>59</sup> Vgl. Brief, ebda., S. 138.

<sup>60</sup> Postkarte, ebda., S. 166.

<sup>61</sup> Siehe Bleistiftvermerk des Verlagslektors auf der ersten Seite der Stichvorlage: »Alle Tempi-Bezeichnungen noch weglassen!«. Möglicherweise wurde dieses Vorgehen bei dem Treffen mit Max Kuhn am 1. Februar besprochen (in der erhaltenen Korrespondenz findet sich hierzu nichts).

mögliche Änderungen bei Regers Aufenthalt in Leipzig.<sup>62</sup> Straube mag dabei konkrete Vorschläge unterbreitet haben, unzweifelhaft aber sind die Angaben im Erstdruck letztlich durch Reger überarbeitet und autorisiert (vgl. Kritischer Bericht, *Unterschiedliche Vortragsangaben in den Quellen*).

Die Rezensenten, darunter etliche Organisten, reagierten auf das Erscheinen von Opus 69 fast durchweg positiv; einige waren geradezu begeistert. Georg Stolz kam zu dem Ergebnis, es sei »in den neuen Stücken das Beste [zu] finden [...], was Reger überhaupt bis jetzt geschrieben hat. Der Komponist erweist sich in diesen neuen Stücken nach jeder Richtung hin so überaus maßvoll, daß die mitunter sehr leichtfertigen Anklagen der Leute [...] doch endlich verstummen müssen.«<sup>63</sup> Die Einschätzung, Reger befinde sich gegenüber früheren Gewagtheiten »allmählich in seinem Abklärungsprozesse«<sup>64</sup> und es zwingt in diesen Stücken »[n]icht der „Tonsetzer“, sondern der Stimmungskünstler in Reger [...] zur Bewunderung«<sup>65</sup>, kehrt mehrfach wieder. Auch Walter Niemann betonte, es gelängen Reger diejenigen Stücke am besten, »in welchen er solchen melancholischen, schweren oder grüblerischen Stimmungen nachhängen kann, wie in dem namentlich am Schlusse wunderbar schön und tief empfundenen „Moment musical“, oder in der schwülen, tiefschweren Romanze«.<sup>66</sup>

Während *Moment musical* und *Romanze* einhellig gelobt wurden, schieden sich am sperrigeren *Basso ostinato* die Geister. Niemann lehnte ihn und das *Capriccio* als »beinahe ungenießbare Stücke« ab.<sup>67</sup> Walter Fischer hingegen bekannte, es ziehe ihn gerade zum *Basso ostinato* immer wieder »mit magischem Zauber« hin, einer bei genauerem Verständnis »genialen kontrapunktischen Studie, welche für den ersten Augenblick abstoßend wirkt«.<sup>68</sup> Roderich von Mojsisovic lobte als »geradezu staunenswert, welche Fülle der Abwechslung [...] der Komponist dem trockenen, sehr eintönigen Basse [...], welcher nicht weniger als neunzehnmal wiederkehrt, zu verleihen versteht«.<sup>69</sup> »Staunenswert« und »wahrhaft eminent« nannte dann auch Niemann das technische Können Regers: »Das alte Fundament dieser brahmsisch-norddeutschen Schule, die kunstreiche, auf J. S. Bach fußende kontrapunktische Ausgestaltung und den mächtigen, großen Zug ihrer Werke verleugnet auch Reger, der größte zeitgenössische [...] Orgelkomponist Deutschlands, nirgends!«<sup>70</sup> Seinem Einwand, Reger neige allgemein dazu, »rhythmische Komplikationen schwierigster und nutzlosester Art, namentlich in den Mittelstimmen, aufzuhäufen«, steht Robert Frenzels Beobachtung einer »vieltimmigen Lebendigkeit, welche Regers Harmonik jenes Flimmern und Leuchten verleiht, wie wir es unter den Modernen nur noch bei Richard Strauß finden«,<sup>71</sup> entgegen.

### Opus 56

Als Reger am 1. Januar 1903 zum Verlag Lauterbach & Kuhn wechselte, hatte er u. a. dem »Jos. Aibl Verlag München hier noch ein Orgelwerk op 56 versprochen [...] NB. Die Werke an Aibl u. Hug sind versprochen, eh wir uns überhaupt kannten!«<sup>72</sup> Die notwendige Zeit für dieses »Orgelwerk kleinen Kalibers«<sup>73</sup> fand er jedoch erst im Juni: »Im Voraus verrate ich Ihnen, daß ich balde 5 Präludien und Fugen für die Orgel neu komponieren werde!«<sup>74</sup> Als Widmungsträger wählte Reger einen guten Freund, den Münchner Schriftsteller Richard Braungart. Bereits gegen Ende des Monats reichte er das fertige Manuskript zum Druck ein.

Den Verlagsschein<sup>75</sup> unterschrieb Reger am 30. Juni 1903. Die niedrige Opuszahl – zur gleichen Zeit arbeitete Reger am *Gesang der Verklärten* op. 71 – erklärt sich durch den Umstand, dass der Jos. Aibl Verlag das im Juni 1901 als Opus 56 eingereichte *Klavierquintett c-moll*<sup>76</sup> im Mai 1902 zur Überraschung Regers zurücksandte (es erschien daraufhin als Opus 64 im November 1902 bei C. F. Peters). Da das *Klavierquintett* bereits honoriert worden war<sup>77</sup> (und Reger daher dem Verlag ein Werk schuldete), wurde die Honorar-Empfangsbescheinigung für die *Fünf leicht ausführbaren Präludien und Fugen*, welche die frei gewordene Opuszahl erhielt, auf den 30. Juni 1901 zurückdatiert<sup>78</sup>.

Die Drucklegung verzögerte sich offenbar, sodass Reger die Korrekturfahnen erst Anfang 1904 bearbeiten konnte und wohl im Laufe des Februar zurücksandte.<sup>79</sup> Am 13. März erkundigte er sich: »Wann kommt op 56?«<sup>80</sup> Am 1. April bedankte er sich beim Verlag für »so schöne Ausstattung«<sup>81</sup>, der Widmungsträger Richard Braungart erhielt ein Exemplar am folgenden Tag.<sup>82</sup>

Seinem Freund Karl Straube schrieb er: »[...] ich hoffe, das Werkchen wird Dir gefallen; [...] Op 56 ist als Brücke zu verstehen, die so manchem Organisten wohl den Weg zum wirklichen Reger erleichtern wird.«<sup>83</sup> Für die Rezensenten war diese privat geäußerte Einschätzung als »Nebenwerk« jedoch in den Noten nicht zu erkennen, höchstens in dem Sinne, dass Opus 56 für die liturgische Praxis, so Robert Frenzel, »von ganz besonderem Werte« sei. Frenzel zählte sie, zusammen mit den *Choralvorspielen* op. 67, »zu den poesievollsten Erscheinungen der neuesten Orgelliteratur« und schätzte ihren »echt deutsche[n] kraftvolle[n] und sinnige[n] Geist, welcher aus diesen Kompositionen zu dem mitfühlenden Hörer

<sup>62</sup> Max und Elsa Reger waren vom 25. Februar bis 8. März auf Reisen: Am 25. kamen sie abends nach Leipzig, wo sie bei Carl Lauterbach wohnten und Reger am 27. Februar und 3. März Liederabende mit Ludwig Hess bzw. Franz Bergen gab; am 2. März wiederholte er das erste dieser Konzerte in Berlin. Nach Straubes Reger-Organkonzert am 4. März schlossen sich am 6. und 7. März zwei Tage in Weiden zu einer Orgelabnahme an.

<sup>63</sup> *Allgemeine Zeitung Chemnitz*, 5. Juli 1903.

<sup>64</sup> A. W. Gottschalg, in *Urania* 60. Jg., Nr. 10 (Oktober 1903), S. 78.

<sup>65</sup> Karl Straube, in *Die Musik* 3. Jg. (1903), Nr. 2, S. 131.

<sup>66</sup> *Max Reger in seinen neuen Orgelwerken*, in *Signale für die Musikalische Welt* 62. Jg. (1904), Nr. 27/28, S. 445.

<sup>67</sup> Ebda., S. 446.

<sup>68</sup> *Allgemeine Musik-Zeitung* 31. Jg. (1904), Nr. 3, S. 51.

<sup>69</sup> *Max Reger's Orgelwerke. (Eine Analyse sämtlicher im Druck erschienener Orgelwerke des Komponisten.)*, in *Musikalisches Wochenblatt* 37. Jg. (1906), Nr. 37–41 und 44–47, hier: Nr. 47 (22. November 1906), S. 855.

<sup>70</sup> Wie Anm. 66, S. 445f.

<sup>71</sup> *Sächsische Schulzeitung*, 25. September 1903.

<sup>72</sup> Brief vom 19. Dezember 1902 an Lauterbach & Kuhn (wie Anm. 43).

<sup>73</sup> Brief Regers vom 11. Januar 1903 an Lauterbach & Kuhn, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 13), S. 75.

<sup>74</sup> Postkarte vom 7. Juni 1903 an Walter Fischer, in *Arbeitsbriefe 1* (wie Anm. 27), S. 128.

<sup>75</sup> Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 134.

<sup>76</sup> Vgl. Verlagschein, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 132.

<sup>77</sup> Honorar-Empfangsbescheinigung, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 133. – Neben dem Klavierquintett wurden auch die *Sechs Burlesken* für Klavier op. 58 von Aibl abgelehnt (Notiz auf der Honorar-Empfangsbescheinigung: »op 56 u 58 erhielt er d. 13 Mai 1902 zurück, zum Umtausch f. 1 Sammlg. Orgelstücke«). Die *Burlesken* erschienen daraufhin bei Bartholf Senff in Leipzig.

<sup>78</sup> Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 135.

<sup>79</sup> In wenigstens drei Schreiben vom 4., 6. und 9. Februar versprach Reger dem Verlag, die Korrekturen bald zu senden (alle Bayerische Staatsbibliothek München, Handschriftenabteilung, Signatur: Spitzwegiana I)

<sup>80</sup> Postkarte, ebda.

<sup>81</sup> Postkarte, ebda.

<sup>82</sup> Vgl. Postkarte, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 56.

<sup>83</sup> Brief vom 1. April 1904, in *Straube-Briefe* (wie Anm. 5), S. 52 und 54.

spricht«. <sup>84</sup> Für Alexander Wilhelm Gottschalg hatte die »prickelnde, geistvolle« *Fuge* aus Nr. 2 »in der gesamten Orgelliteratur nicht ihresgleichen«. <sup>85</sup> Den von Reger suggerierten Schwierigkeitsgrad wollten er jedoch ebenso wenig gelten lassen (»so leicht sind die vorliegenden Orgelblumen einer ausgiebigen schöpferischen Phantasie durchaus nicht«) wie etwa der erfahrene Reger-Interpret Otto Burkert, der Opus 56 in seinem *Führer durch die Orgelliteratur* in den Kategorien »mittelschwer« und »schwer« listete <sup>86</sup>.

#### WoO IV/12

Bereits im April 1902 hatte der im oberbayerischen Bad Aibling wirkende Lehrer und Komponist Alban Lipp beim Verlag Anton Böhme & Sohn in Augsburg und Wien den ersten Band eines *Harmonium-Albums* herausgegeben und darin ein kleines Werk von Reger, die *Fughette a-moll* WoO IV/18, integriert. <sup>87</sup> Möglicherweise im Anschluss daran kam es zur Einigung über einen weiteren Beitrag für ein *Orgelalbum bayrischer Lehrerkomponisten*, für das Lipp insgesamt 52 »Erzeugnisse bayerischer Lehrer und solcher Komponisten, die aus dem Lehrstande hervorgegangen sind«, zusammentrug. Die Sammlung bot dabei »eine ziemliche Anzahl leicht ausführbarer Nummern«, die auch »schwächere Organisten« bewältigen konnten. <sup>88</sup> Während sich der Großteil der (mit Ausnahme Josef Rheinbergers) heute weithin unbekannt und zumeist als Ober- oder Seminarlehrer tätigen Autoren für die Komposition eines *Präludiums* entschied, verfasste Reger eines von insgesamt sieben *Postludien* bzw. *Nachspielen*. <sup>89</sup>

Weder der Kompositions- noch der Drucklegungsprozess sind dokumentiert. Das Vorwort des *Orgelalbums* ist auf September 1903 datiert. Am 6. desselben Monats verstarb der Herausgeber »nach längerem Leiden« <sup>90</sup> und es verzögerte sich eventuell die Drucklegung <sup>91</sup>; die Sammlung erschien erst im April 1904. <sup>92</sup> Die Stichvorlage von Regers Stück, die beim Verlag Anton Böhm & Sohn verblieb, hat sich nicht erhalten. Sie wurde höchstwahrscheinlich bei einem Bombenangriff auf Augsburg im Februar 1944 zerstört, bei dem »das gesamte Lager mit rund 10.000 Verlagswerken« verbrannte. <sup>93</sup>

#### 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 56 zur Veröffentlichung zur Verfügung stellte, dem Nederlands Muziek Instituut, Den Haag für das aus der Stichvorlage von Opus 65 separierte Blatt sowie der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin für Digitalisate der Stichvorlage von Opus 69. Ebenso herzlich gedankt sei der Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek sowie der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, München, für die Überlassung der Erstdrucke von WoO IV/10 bzw. WoO IV/12 zur Digitalisierung und Veröffentlichung. Das Digitalisat der Stichvorlage von Opus 65 aus dem Besitz der Library of Congress, Washington, wurde auf

dem Online-Server der Bibliothek als Download zur wissenschaftlichen Verwendung verfügbar gemacht.

Für vielfältige Anregungen und Hinweise seitens der Organisten danken wir stellvertretend Prof. Bernhard Haas.

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

Ein besonderer Dank gebührt ferner der VG Musikedition, Kassel und der Hoepfner-Stiftung, Karlsruhe, welche die Drucklegung des Bands unterstützten.

Karlsruhe, im Juli 2014

Die Herausgeber

<sup>84</sup> *Sächsische Schulzeitung*, 26. August 1904.

<sup>85</sup> *Urania* 61. Jg., Nr. 8 (August 1904), S. 63.

<sup>86</sup> *Führer durch die Orgelliteratur*, hrsg. von Bernhard Kotte und Theophil Forchhammer, vollständig neubearbeitet und bedeutend erweitert von Otto Burkert, Leipzig 1909, S. 195.

<sup>87</sup> Vgl. Jürgen Schaarwächter, *Wieder aufgetaucht. Regers Fughette für Harmonium*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 22 (2012), S. 25. – Alban Lipp (1866–1903) stammte aus Freising und besuchte die dortige Präparandenschule. Er arbeitete als Lehrer in Lechhausen, Greifenberg am Ammersee, Kolbermoor sowie ab 1900 in Bad Aibling. Er war auch als Chorregent tätig und hinterließ mehr als hundert zumeist kirchenmusikalische Kompositionen; vgl. *Rosenheimer Anzeiger* 49. Jg., Nr. 203 (10. September 1903).

<sup>88</sup> Vgl. das Vorwort des *Orgelalbums*.

<sup>89</sup> Insgesamt beinhaltet das *Orgelalbum* neben den sieben *Postludien* bzw. *Nachspielen* 36 (*Fest-*)*Präludien* bzw. *Vorspiele*, drei *Fughetten* sowie jeweils eine *Fuge*, ein *Interludium*, eine *Pastorale*, ein *Religioso*, ein *Versett* und ein »Für die Fastenzeit« betiteltes Stück. Unter den 23 Komponisten finden sich neben Reger und Rheinberger auch Alban Lipp selbst sowie die mit Reger bekannten Johann Adam Troppmann und Johann Georg Herzog, Letzterer der Widmungsträger des ersten Hefts der *Choralvorspiele* op. 67.

<sup>90</sup> *Rosenheimer Anzeiger* 49. Jg., Nr. 202 (8. September 1903).

<sup>91</sup> Da der Erstdruck des Stücks vergleichsweise viele Fehler und Unklarheiten (insbesondere auf der Ebene der Artikulation) aufweist (vgl. Kritischer Bericht), ist zu vermuten, dass vor der Drucklegung auch kein abschließendes Lektorat mehr erfolgt war. Ob Reger überhaupt Korrekturfahnen erhielt, steht in Frage.

<sup>92</sup> Vgl. *Monatsberichte über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1904. Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur. Sechundsiebzigster Jahrgang*, hrsg. und verlegt von Friedrich Hofmeister, Leipzig, S. 201 (April).

<sup>93</sup> Sonderausgabe der *Augsburger Zeitung*, 22. Februar 1949.

# 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

## 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,<sup>3</sup> 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.

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

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

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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,<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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).<sup>9</sup> 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.

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

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

<sup>6</sup> For information on the peculiarities of Reger's handwriting, which can lead to misinterpretations from time to time, see DVD, *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten* (with examples from the organ works published to date).

<sup>7</sup> Reger's notation is not consistent in this respect: sometimes cautionary accidentals from ties are valid as an alteration for the whole bar.

<sup>8</sup> Reger's notation is also not consistent here.

<sup>9</sup> See, for example, *Postludium* WoO IV/12, bars 1–2, in this volume.

# 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

1894/95

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**

**Postlude in D minor WoO IV/12**

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

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 sixth volume in the series of organ works includes, in chronological order, the organ pieces Max Reger composed between April 1902 and approximately early summer 1903 in 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.<sup>1</sup> 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"<sup>2</sup> 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"<sup>3</sup> 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"<sup>4</sup>. The *Organ Pieces* op. 129 in turn originated expressly in response to a contractual obligation.<sup>5</sup>

In all the organ collections between opp. 59 and 129, Reger formed smaller units of movements. And so, apart from opp. 56 and 85 (*Preludes and Fugues*), 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;<sup>6</sup> 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 connections<sup>7</sup> 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 distinct groups of pieces. Frequently the combination of *Kyrie eleison* and *Benedictus* (nos. 7

<sup>1</sup> *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*.

<sup>2</sup> 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.

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

<sup>4</sup> 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 Shigihara, Bonn 1995 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/ Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 13], p. 60.

<sup>5</sup> 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 Henriens" (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).

<sup>6</sup> See RWA Vol. I/2.

<sup>7</sup> 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.

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.<sup>8</sup> A selection of organ pieces from different collections “in an informal sequence”<sup>9</sup> was also frequently found in programs of the Reger period.

In May 1913 Reger recorded eight of his organ pieces written on the Welte Philharmonie organ developed the previous year by the firm of M. Welte & Söhne in Freiburg im Breisgau.<sup>10</sup>

### Biographical context

In the first year after moving away from the small town of Weiden, Reger established himself, if not a little controversially, as a composer, vocal accompanist and chamber musician in the cultural life of Munich, although he clearly distanced himself with his works from the new German “Munich School” around Max Schillings. After composing the *Symphonic Fantasia and Fugue* op. 57 and the *Piano Quintet in C minor* op. 64 (both 1901), he consolidated his reputation as a bold, modern composer with the *Violin Sonata in C major* op. 72 and the *String Quartet in D minor* op. 74 (both 1903), polarising audiences and critics alike.

The Munich publisher Jos. Aibl, with whom most of Reger’s works had appeared since 1898, got into difficulties in 1902 because of the constant illness of its co-owner Eugen Spitzweg<sup>11</sup>, but new collaborations with publishers including C. F. Peters resulted (organ opp. 59 and 65 and the *Piano Quintet* op. 64). In order to achieve wider recognition and for greater financial security, Reger increasingly wrote occasional pieces, most of which were published without opus number as music inserts in periodicals. Increasing fame and growing success allowed him to court Elsa von Bercken again<sup>12</sup>, and after their wedding on 25 October 1902 to set up home with her.

The publisher Lauterbach & Kuhn, founded the same year, finally offered him an exclusive contract in December, which was to tie Reger to the publisher and guarantee him a annual basic salary of 4,000 Marks. Without taking any legal advice, Reger accepted a contract for life.<sup>13</sup>

### The composition and publication of the works

#### Opus 65

On New Year’s Eve 1901 Reger enquired of Henri Hinrichsen whether the publisher C. F. Peters would again like a work from him in 1902: “How would it be, for example, with piano pieces, songs or chamber music?”<sup>14</sup> The publisher answered immediately that he “would probably be interested in publishing a 2nd book of 12 organ pieces in the style of your Opus 59 in autumn, but here, ease of playability is a pre-condition”.<sup>15</sup> As a result, Reger announced the dispatch of 14 organ pieces in time for a publication in autumn (“not 12 because of the similar title” and “no more difficult than op 59”<sup>16</sup>). Hinrichsen agreed and requested the new organ pieces by the end of May.<sup>17</sup>

Little is known about the details of the composition of op. 65; Reger seems to have begun work on composing directly after finishing the *Monologe* op. 63 which were published by F. E. C. Leuckart. On 22 April 1902 he informed the music critic Theodor Kroyer that the *Monologe* for Leuckart should be ready for press in

eight days, and in two weeks he would also be able to send his “op 65 ‘Romantische Stücke’ for organ (14 nos, 56 pages)” to Peters-Verlag.<sup>18</sup> On 5 May Henri Hinrichsen wrote to Reger that there was no hurry to hand over the engraver’s copy, as the publication of the next batch of new publications was only planned for the beginning of September.<sup>19</sup> In the meantime, however, the composer must have told the publisher of his intentions to submit a total of 15 instead of the originally planned 12 pieces (Reger’s letters to the publisher between January and May 1902 have not survived), for on 9 May Hinrichsen replied: “I am not entirely happy with the idea of publishing 15 organ pieces in 3 volumes; for as it is already quite difficult to introduce organ compositions and this is more a ‘matter of honor’, it is even more the case with a third volume of the same opus.”<sup>20</sup>

On 20 May Reger sent the manuscript to the publisher. This comprised 15 pieces continuously written out, from which he was unable to remove individual pages, and he asked the publisher whether he “would like to hold over for a later opus” the three numbers regarded as superfluous<sup>21</sup> (the three pieces were included in op. 80 in 1904). With regard to the selection and sequence he instructed: “[...] in the 1st volume the Fughette should be omitted – the order of pieces remains as in the manuscript; in the 2nd volume the Intermezzo and Gigue will be omitted – the order of pieces also remains as in the manuscript!” In addition he assured him that the work had already been “carefully looked through, tried out in practice”<sup>22</sup> and suggested 900 Marks as an overall royalty (for 15 pieces), which Hinrichsen accepted<sup>23</sup> and paid two days later when sending the copyright agreement.<sup>24</sup>

<sup>8</sup> See DVD, *Aufführungen von Orgelwerken*.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> These were the *Fugue in G major* from op. 56 no. 3, *Benedictus* (no. 9) and *Melodia* (no. 11) from op. 59, *Canzone* (no. 9) from op. 65, *Moment musical* (no. 4) from op. 69, *Ave Maria* (no. 5) and *Romanze* (no. 8) from op. 80 and the *Präludium* from op. 85 no. 3. In addition Reger recorded five Chorale Preludes from op. 67 and the 4th movement *Basso ostinato* from the *Suite in G minor* op. 92.

<sup>11</sup> In 1904 the publisher was sold to Universal Edition in Vienna and its head office moved to Leipzig.

<sup>12</sup> Elsa von Bercken had rejected Reger’s first proposal of marriage in 1899.

<sup>13</sup> “It is self-evident that I would 1000 x rather make such an agreement with you than with other firms; as I have got to know both of you, my most esteemed gentlemen, and to appreciate your most sympathetic way towards me! Of course I am firmly convinced that, with the good will with which you approach me, it is an excellent idea to make a contract for life; I give you my firm assurance that I will only send you works which I am fully capable of championing!” (Letter dated 19 December 1902 to Lauterbach & Kuhn, in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Part 1, ed. Susanne Popp, Bonn 1993 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 12], p. 61) After legal disputes in 1907 the contractual obligation was limited to the period up to 31 December 1913.

<sup>14</sup> Letter dated 31 December 1901, in *Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters*, ed. Susanne Popp and Susanne Shigihara, Bonn 1995 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 13), p. 59.

<sup>15</sup> Letter dated 4 January 1902, *ibid.*, p. 60.

<sup>16</sup> Letter dated 8 January 1902, *ibid.*

<sup>17</sup> See letter dated 20 January 1902, *ibid.*, p. 61.

<sup>18</sup> Postcard, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

<sup>19</sup> See letter in *Peters-Briefe* (see note 14), p. 61.

<sup>20</sup> Letter, *ibid.*, p. 62.

<sup>21</sup> Letter, *ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>23</sup> See letter dated 22 May 1902, in *Peters-Briefe* (see note 14), p. 65f.

<sup>24</sup> The copyright agreement with royalty receipt statement filled out and signed by Reger dated 23 May 1902 correspondingly lists “Twelve Pieces for the organ op 65 [...] and [...] Three Pieces for the organ 1. Fughette, 2. Gigue, 3. Intermezzo” (Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, C. F. Peters Collection).

On 8 July the proofs were sent to Reger, who corrected them by the 18th (vol. 1) and 31st (vol. 2) of that month (“[...] if all the corrections are made with care, a new proof copy won’t be necessary!”<sup>25</sup>). On 3 September op. 65 was advertised as a new publication in the *Signale für die Musikalische Welt*,<sup>26</sup> and a week later Reger had complimentary copies of the first printed edition sent to Walter Fischer and Otto Becker, who were both to become outstanding performers of his work in Berlin.<sup>27</sup> This time, evidently for strategic reasons, Reger chose as dedicatees of the two volumes of op. 65, no ambitious Reger enthusiasts or artistic friends, but the Gewandhaus organist and conservatoire professor Paul Homeyer (vol. 1) and the former Bruckner pupil Josef Vockner (vol. 2), who taught at the Conservatoire of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna; these were two established leading performers of the older generation who still remained difficult to win over to Reger’s work.<sup>28</sup>

The publisher Hinrichsen had reacted sceptically to Reger’s repeated assertions that his op. 65 was “not more difficult” in comparison with the *Twelve Pieces* op. 59, but was “at least equal to it”<sup>29</sup>, and after receiving the manuscript sought the advice of experts. These ranked the collection “because of its extremely complicated harmonies” as literature suitable for “very experienced players”.<sup>30</sup> As Reger was criticised in many quarters for the difficulties of performing his works, he felt obliged to give a more detailed explanation: “Believe me, it would be almost a sin against my own talent if, against my better judgement, I were to give up my characteristic harmonic style as a concession. [...] op 65 is certainly even more idiosyncratic than op 59; but it can be explained by the fact that over the last year I have deepened inwardly.”<sup>31</sup>

Opus 65 elicited varied responses in the press. The reviewer in the *Monthly Musical Record*, for example, expressed himself in similar fashion to Hinrichsen’s experts: “[...] the rhythms are intricate, the accidentals are numerous, while the writing is at times none too easy. The great art of expressing thoughts simply – in other words, concealing the art – is not to be found here; the composer is still in his storm and stress period.”<sup>32</sup> But once again a few critics referred to the powerful force of Reger’s music. Hans Pfannschmidt, who wrote for the *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, recognised, for instance, that the *Rhapsodie* (no. 1) was predestined “to bring performer and audience almost to a state of ecstasy [...] with its gripping rhythms, intensifications and contrasts”.<sup>33</sup> But nevertheless, the popularity of op. 59 was not matched by this new collection; by comparison the publisher C. F. Peters only managed to sell about half as many copies by 1918.<sup>34</sup> At least *Consolation* (no. 4) soon frequently appeared on concert programs.<sup>35</sup>

Three years after Reger’s death, Karl Straube published a collection of ten *Preludes and Fugues* with C. F. Peters which contained three pairs of movements from op. 65: nos. 5 and 6, 7 and 8, and 11 and 12.<sup>36</sup> The edition, published without any explanatory foreword by Straube, constituted a true arrangement, as far as the performance instructions were concerned, and had a considerable influence on the reception history of the pieces concerned.<sup>37</sup>

#### WoO IV/10

Reger began regularly publishing music inserts from 1900 onwards, particularly in the *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* and

the *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*,<sup>38</sup> and following on from this in 1901 he began to collaborate with the newly-founded periodical *Die Musik-Woche*. Between October 1901 and March 1903 a total of 15 contributions by Reger appeared in the periodical, published weekly in Leipzig,<sup>39</sup> including chamber music, piano pieces, songs and a single organ work, the *Prelude and Fugue in D minor* WoO IV/10.

As with the other inserts for this periodical, there is no record of the composition time, and the engraver’s copy which was usually retained by the publisher must be regarded as lost. Correspondence with the editor Ludwig Hamann only exists for 1905.<sup>40</sup> The scanty correspondence with Martin Krause, a great champion of Reger in his reviews in *Die Musik-Woche*,<sup>41</sup> also contains no further information. The organ piece finally appeared as Reger’s twelfth contribution in the third August volume of 1902.<sup>42</sup>

#### Opus 69

The *Ten Pieces* op. 69 were written in late 1902 for the Leipzig publisher Hug & Co. Apart from these ten organ pieces, Reger had also promised the publisher a projected *Pedalschule* for organ

<sup>25</sup> Reger’s letter dated 18 July 1902 to Henri Hinrichsen, *ibid.*, p. 72.

<sup>26</sup> 60 Jg., Vol. 40 (3 September 1902), p. 783.

<sup>27</sup> See letter dated 10 September to Fischer (in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, ed. Ottmar Schreiber, Bonn 1956 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 3], p. 122) and postcard dated 12 September to Becker (Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv; shelf number: Br 035/6).

<sup>28</sup> But in the case of Paul Homeyer (1853–1908) Reger’s dedication proved ineffective. Homeyer did not perform Reger’s works, and instead, the composer placed his hopes on Karl Straube, the organist-designate of St Thomas’s Church, “in order to show the Leipzigers what organ playing really is, after the grandiose lazybones Homeyer let everything sink into a deep sleep” (letter dated 26 November 1902, in *Straube-Briefe* [see note 5], p. 30). – Josef Vockner (1842–1906) had nevertheless introduced Reger’s op. 59 at the Vienna Conservatoire (see Reger’s letter dated 1 October 1901 to Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* [see note 14], p. 57). Whether he still performed Reger’s works in the last years of his life is not known.

<sup>29</sup> Letter dated 20 May 1902 to Henri Hinrichsen, in *Peters-Briefe* (see note 14), p. 63.

<sup>30</sup> Letter from Henri Hinrichsen dated 8 July 1902 to Reger, *ibid.*, p. 71.

<sup>31</sup> Letter dated 18 July 1902 to Henri Hinrichsen, *ibid.*, p. 72.

<sup>32</sup> 32 Jg., Vol. 10 (1 October 1902), p. 195.

<sup>33</sup> 9 Jg., Vol. 10 (October 1904), p. 323.

<sup>34</sup> See Hermann Wilske, *Max Reger – Zur Rezeption in seiner Zeit*, Wiesbaden 1995 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Bonn, Vol. XI), p. 178.

<sup>35</sup> The earliest known performance of pieces from op. 65 is recorded as 9 February 1903, when Wilhelm Scholz played both *Consolation* (no. 4) and *Canzone* (no. 9) in the Hall of the Kaufmännischer Verein in Vienna. *Consolation* soon received other performances by players including Hermann Dettmer and Karl Straube. On 29 June 1908 Jan Hermanus Besselaar jr. gave a concert in the Lutherske kerk in Rotterdam comprising exclusively pieces from op. 65 (nos. 3, 4 and 7–12).

<sup>36</sup> In addition op. 59 nos. 5 and 6, op. 80 nos. 1 and 2 and nos. 11 and 12, as well as the complete op. 85 with its four corresponding pairs of movements.

<sup>37</sup> See Christopher Anderson, *Max Reger and Karl Straube. Perspectives on an Organ Performing Tradition*, Aldershot and Burlington 2003, pp. 149–151.

<sup>38</sup> For information on the contributions in these periodicals see RWA Vol. 1/4 *Chorale Preludes*.

<sup>39</sup> See DVD, article *Die Musik-Woche*.

<sup>40</sup> Hamann was the poet of Reger’s song *Ehre sei Gott in der Höhe* for voice and piano, harmonium or organ WoO VII/37, which was issued at Christmas 1905.

<sup>41</sup> Krause published an extended article in the first November volume of 1901 on Reger’s life and work to date (see DVD) and subsequently, further favourable reviews. In this way, the composer, who had a strong presence in the folio with his music inserts, was further promoted.

<sup>42</sup> On 1 September Reger passed on two gratis copies to Elsa von Bercken. One of these was to be handed on via the Rev. Baum to an organist in Berchtesgaden (see letter to Elsa von Bercken, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1785). Performances, whether here or in another place, are not documented.

(RWV Anhang-B10), written jointly with Karl Straube.<sup>43</sup> Nothing is known about the precise circumstances of the agreement; in view of the intermediary role played by Hug managing director Karl Peiser in the composition of op. 59<sup>44</sup> and his close links with C. F. Peters, it can be assumed that the success of the *Twelve Pieces* op. 59 and their continuation in the *Twelve Pieces* op. 65 in spring 1902 gave the impetus to henceforward include Reger's organ works in the Hug & Co. publishing programme.

In mid-September the publisher enquired about the progress of the *Pedalschule*, which Reger had only promised for 1903.<sup>45</sup> His expectation of receiving "600 M from Hug at the beginning of November", mentioned to his fiancée Elsa von Bercken a little later,<sup>46</sup> probably refers to his op. 69. Nevertheless Reger evidently postponed the composition until after his wedding on 25 October and the following move. The *Ten Pieces* were first specifically mentioned on 21 November 1902 to their dedicatees Otto Becker and Walter Fischer. Reger wrote to Fischer on this date that he had "10 organ pieces in progress now, which will appear in 2 volumes of 20 pages and which I will dedicate to my two Berlin 'Apostles', that is, to you and Herr Otto Becker!"<sup>47</sup>

Contrary to his expectation of being able to send the *Ten Pieces* to Hug & Co. in December,<sup>48</sup> completing the engraver's copy was delayed until the second week of January 1903. On 10 January Reger posted the manuscript.<sup>49</sup> A few days earlier his new main publisher Lauterbach & Kuhn had expressed interest in the *Pedalschule* also promised to Hug. In order to wrest this from Hug, when sending op. 69 Reger firstly deliberately demanded an excessive royalty and thus provoked "a return of my manuscript [...]; I received my op. 69 back from Hug today without a letter"<sup>50</sup>. He took the rejection of op. 69 without comment as an excuse to retract his promise of the *Pedalschule*.<sup>51</sup> On 13 January Lauterbach & Kuhn therefore received the *Ten Pieces* op. 69, with the desired *Pedalschule* in prospect. As a royalty Reger again stipulated the modest sum of 600 Marks<sup>52</sup> which he had requested in spring from Hug & Co.

Reger may have received the copyright agreement for op. 69 after a meeting with Max Kuhn which took place on 1 February in Munich. On 8 February he sent the signed document to Leipzig,<sup>53</sup> together with the exclusive contract, discussion of which had dominated correspondence with the publisher in the preceding weeks.

In the meantime, Lauterbach & Kuhn had evidently handed the engraver's copy of the work to Karl Straube to evaluate.<sup>54</sup> It may have been given to the engraver immediately after receiving the copyright agreement, for as early as 4 March, Straube performed, probably from proof copies,<sup>55</sup> no. 3 *Basso ostinato* and no. 8 *Romanze* in his third inaugural concert as the new organist of St Thomas's, which was exclusively devoted to works by Reger.<sup>56</sup> On 19 March the proofs were with Reger,<sup>57</sup> which he took with him on 8 April on his Easter holidays in Berchtesgaden.<sup>58</sup> In the meantime deeply engrossed in work on the *Gesang der Verklärten* op. 71, he was only able to deal with the proofs gradually and return them on 2 May.<sup>59</sup> He confirmed receipt of the first printed edition on 24 June 1903 and expressed his thanks for the "superb presentation".<sup>60</sup>

It is striking that the tempo markings in the first printed edition differ fundamentally in places from the autograph markings in the engraver's copy (the same applies to the dynamic scheme at the end of no. 3 *Basso ostinato*). On the publisher's instructions the

engravers initially omitted the tempi, so that the final designations could be entered onto the proofs.<sup>61</sup> Evidently Straube had come to the view when playing through the pieces that the autograph instructions were not entirely ideal, for no. 2 *Fugue* contains a counter-suggestion in his handwriting. The two friends probably discussed possible alterations on Reger's visits to Leipzig.<sup>62</sup> Straube may have made specific suggestions in the process, but undoubtedly the markings in the first printed edition were ultimately revised and authorised by Reger (see Critical Report, *Unterschiedliche Vortragsangaben in den Quellen*).

Reviewers, including several organists, greeted the publication of op. 69 almost entirely positively; a few were unreservedly enthusiastic. Georg Stolz came to the conclusion that "in these new pieces the best is to be found [...] which Reger has written to date.

<sup>43</sup> See letter dated 19 December 1902 to Lauterbach & Kuhn: "[...] I still have [...] an organ work [...] promised [...] to Hug u. C<sup>o</sup>, this organ work for Hug u. C<sup>o</sup> will be sent off this month [...], then a pedal method together with Herr Straube for Hug u. C<sup>o</sup>; NB. The works for [...] Hug were promised before we even knew each other!" (Lauterbach & Kuhn-Briefe 1 [see note 13], p. 60)

<sup>44</sup> See RWA Vol. 1/5, *Introduction*, p. XIV.

<sup>45</sup> See letter dated 12 September 1902 to Karl Straube, in *Straube-Briefe* (see note 5), p. 24.

<sup>46</sup> Letter dated 27 September 1902, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1821.

<sup>47</sup> Letter, last listed: J.A. Stargardt, auction catalog 653, March 1993, Lot 1048; published in *Arbeitsbriefe 1* (see note 27), p. 123; see also postcard to Becker, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number: Br 035/8.

<sup>48</sup> See note 43.

<sup>49</sup> According to an entry in the *Bescheinigungsbuch über die von Max Reger Weiden an d[...] zur Postbeförderung übergebenen Einschreibsendungen, Postanweisungen, Sendungen mit Werthangabe sowie Sendungen mit Postnachnahme, 1902–1906*, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte mit Max-Reger-Archiv, Inventory number XI-4 3315, fol. 4.

<sup>50</sup> Letter dated 13 January 1903 to Lauterbach & Kuhn, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 13), p. 77; see also letter dated 5–8 January 1903 to the same, *ibid.*, p. 73.

<sup>51</sup> "I confirm to you the receipt of my op 69, and assume that you do not want to acquire the work; as, however, you did not think it worth taking the trouble to write to me with the return of my op 69, I very much regret that I will not be able to give you the pedal method for organ etc." (Letter to Hug & Co., quoted in Reger's letter dated 13 January 1903 to Lauterbach & Kuhn [see note 50])

<sup>52</sup> See Reger's letter dated 13 January 1903 to Lauterbach & Kuhn (see note 50).

<sup>53</sup> See letter to Lauterbach & Kuhn, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 13), p. 91.

<sup>54</sup> From this time Straube was next-door neighbour of Max Kuhn in Leipzig and was regularly asked for advice by the inexperienced publisher.

<sup>55</sup> It is also conceivable that Straube played from the manuscript on 4 March and that it was only sent to be engraved after this; the times available before and after the concert were both limited. In the engraver's copy, however, there are no indications of its use in performance, in particular no altered performance instructions in nos. 3 and 8.

<sup>56</sup> With the first concert on 18 February Straube presented himself as a Bach interpreter; the second concert on 25 February contained works by Buxtehude and Liszt.

<sup>57</sup> See letter to Walter Fischer, Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, shelf number: Doc. orig. Max Reger 1.

<sup>58</sup> See letter dated 7 April 1903 to Lauterbach & Kuhn, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 13), p. 123.

<sup>59</sup> See letter, *ibid.*, p. 138.

<sup>60</sup> Postcard, *ibid.*, p. 166.

<sup>61</sup> See pencil note by the publisher's editor on the first page of the engraver's copy: "Omit all tempo marks!". This approach may possibly have been discussed at the meeting with Max Kuhn on 1 February (there is nothing about this in the surviving correspondence).

<sup>62</sup> Max and Elsa Reger were on their travels from 25 February to 8 March. On the 25th they arrived at Leipzig in the evening, where they stayed with Carl Lauterbach. Reger gave song recitals with Ludwig Hess and Franz Bergen on 27 February and 3 March; on 2 March he repeated the first of these concerts in Berlin. Straube's recital of Reger's organ works on 4 March was followed by two days in Weiden, 6 and 7 March, for an organ inspection.

The composer showed his restraint in every direction in these new pieces, so that people's complaints, including some very ill-considered ones [...] were finally silenced."<sup>63</sup> The assessment repeatedly heard was that, in comparison with his earlier boldness, Reger found himself "gradually in his sorting out phase"<sup>64</sup> and that it in these pieces, what demanded admiration was "not the composer, but the creator of atmosphere in Reger"<sup>65</sup>. Even Walter Niemann stressed that Reger had succeeded best in those pieces "in which he is able to indulge in such melancholy, heavy or meditative moods, particularly in the wonderfully beautiful and deeply-felt 'Moment musical' at the end, or in the sensuous, deeply melancholic Romanze".<sup>66</sup>

Whilst *Moment musical* and *Romanze* were unanimously praised, the unwieldy *Basso ostinato* divided opinions. Niemann rejected this and the *Capriccio* as "almost unbearable pieces".<sup>67</sup> By contrast, Walter Fischer admitted that the *Basso ostinato* constantly drew him back "with magic power", on closer appreciation a "brilliant contrapuntal study which was off-putting at first glance".<sup>68</sup> Roderich von Mojsisovic praised as "almost astonishing the way the composer is able to lend such a wealth of variety [...] to the dry, very monotonous bass line which recurs no fewer than nineteen times".<sup>69</sup> Niemann then also described Reger's technical ability as "astonishing" and "truly eminent": "Reger, the greatest contemporary [...] organ composer in Germany in no way disowns the old foundation of this Brahmsian-north German school, the elaborate contrapuntal form based on J. S. Bach, and the powerful, immense pull of these works!"<sup>70</sup> His objection that Reger generally inclined towards "heaping up rhythmic complications of the most difficult and futile kind, especially in the middle parts," conflicts with Robert Frenzel's observation of a "multi-voiced lightness which lends Reger's harmony that shimmering and brilliance such as we only find in Richard Strauß amongst the modern composers"<sup>71</sup>.

### Opus 56

When Reger changed to the publisher Lauterbach & Kuhn on 1 January 1903, he had, amongst other things, "promised Jos. Aibl Verlag in Munich an organ work op 56 [...] NB. The works for Aibl & Hug were promised before we even knew each other!"<sup>72</sup> However, he only found the necessary time for this "low-calibre organ work"<sup>73</sup> in June: "I'll tell you in advance that I am soon going to write 5 new Preludes and Fugues for Organ!"<sup>74</sup> As the dedicatee Reger chose a good friend, the Munich writer Richard Braungart. By the end of the month he handed the completed manuscript over for printing.

Reger signed the copyright agreement<sup>75</sup> on 30 June 1903. The lower opus number – Reger was working on *Gesang der Verklärten* op. 71 at the same time – can be explained by the fact that Jos. Aibl Verlag returned the *Piano Quintet in C minor* submitted as op. 56 in June 1901,<sup>76</sup> to Reger's surprise in May 1902 (it subsequently appeared as op. 64 in November 1902 with C. F. Peters). As the *Piano Quartet* had already been paid for<sup>77</sup> (and Reger therefore owed the publisher a work), the royalty receipt statement for the *Five Easy Preludes and Fugues*, which were given the now free opus number, was backdated to 30 June 1901<sup>78</sup>.

The preparation of the work for print was evidently delayed, so that Reger could only begin working on the proofs at the begin-

ning of 1904 and probably returned them during February.<sup>79</sup> On 13 March he enquired: "When is op 56 coming?"<sup>80</sup> On 1 April he thanked the publisher for "such beautiful presentation"<sup>81</sup>, and the dedicatee Richard Braungart received a copy the following day.<sup>82</sup>

Reger told his friend Karl Straube: "[...] I hope this little work will please you; [...] Op 56 should be regarded as a bridge which will probably pave the way to the true Reger for some organists."<sup>83</sup> For reviewers, however, this private assessment of the work as of "lesser rank" was not evident in the music, at least in the sense that, according to Robert Frenzel, op. 56 was "particularly valuable" for liturgical use. Frenzel counted it, together with the *Chorale Preludes* op. 67, as amongst "the most poetic utterances of the latest organ literature" and held in high regard their "true German, powerful and contemplative spirit, which speaks to the sympathetic listener from these compositions".<sup>84</sup> For Alexander Wilhelm Gottschalg the "sparkling, spirited" *Fugue* from no. 2 "had no equal in the whole of organ literature".<sup>85</sup> But he did not agree with the level of difficulty suggested by Reger ("the present organ gems of an abundant creative fantasy are by no means that easy"), nor did the experienced Reger interpreter Otto Burkert, who listed op. 56 in his *Führer durch die Orgelliteratur* under the categories "medium difficulty" and "difficult"<sup>86</sup>.

### WoO IV/12

In April 1902 the teacher and composer Alban Lipp, who worked in Bad Aibling in Upper Bavaria, had edited the first volume of a *Harmonium-Album* published by Anton Böhme & Sohn in Augsburg and Vienna, and he included in it a short piece by Reger, the

<sup>63</sup> *Allgemeine Zeitung Chemnitz*, 5 July 1903.

<sup>64</sup> A. W. Gottschalg, in *Urania* 60 Jg., No. 10 (October 1903), p. 78.

<sup>65</sup> Karl Straube, in *Die Musik* 3 Jg. (1903), No. 2, p. 131.

<sup>66</sup> *Max Reger in seinen neuen Orgelwerken*, in *Signale für die Musikalische Welt* 62 Jg. (1904), No. 27/28, p. 445.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 446.

<sup>68</sup> *Allgemeine Musik-Zeitung* 31 Jg. (1904), No. 3, p. 51.

<sup>69</sup> *Max Reger's Orgelwerke. (Eine Analyse sämtlicher im Druck erschienener Orgelwerke des Komponisten.)*, in *Musikalisches Wochenblatt* 37 Jg. (1906), Nos. 37–41 and 44–47, here: No. 47 (22 November 1906), p. 855.

<sup>70</sup> See note 66, p. 445f.

<sup>71</sup> *Sächsische Schulzeitung*, 25 September 1903.

<sup>72</sup> Letter dated 19 December 1902 to Lauterbach & Kuhn (see note 43).

<sup>73</sup> Reger's letter dated 11 January 1903 to Lauterbach & Kuhn, in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 13), p. 75.

<sup>74</sup> Postcard dated 7 June 1903 to Walter Fischer, in *Arbeitsbriefe 1* (see note 27), p. 128.

<sup>75</sup> Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: D. Ms. 134.

<sup>76</sup> See copyright agreement, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: D. Ms. 132.

<sup>77</sup> Royalty receipt statement, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: D. Ms. 133. – As well as the *Piano Quintet* the *Six Burlesques* for piano op. 58 were also turned down by Aibl (note on the royalty receipt statement: "he received op 56 & 58 back on 13 May 1902, to be exchanged for 1 coll. organ pieces"). The *Burlesques* were then published by Bartholf Senff in Leipzig.

<sup>78</sup> Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: D. Ms. 135.

<sup>79</sup> In at least three communications dated 4, 6 and 9 February, Reger promised to send the publisher the corrections soon (all in the Bayerische Staatsbibliothek Munich, Manuscript Department, shelf number: Spitzwegiana I)

<sup>80</sup> Postcard, *ibid.*

<sup>81</sup> Postcard, *ibid.*

<sup>82</sup> See postcard, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 56.

<sup>83</sup> Letter dated 1 April 1904, in *Straube-Briefe* (see note 5), pp. 52 and 54.

<sup>84</sup> *Sächsische Schulzeitung*, 26 August 1904.

<sup>85</sup> *Urania* 61 Jg., No. 8 (August 1904), p. 63.

<sup>86</sup> *Führer durch die Orgelliteratur*, ed. Bernhard Kotte and Theophil Forchhammer, fully revised and considerably expanded by Otto Burkert, Leipzig 1909, p. 195.

*Fughette in A minor* WoO IV/18.<sup>87</sup> Possibly following on from this, they reached an agreement about a further contribution for an *Orgelalbum bayrischer Lehrerkomponisten*, for which Lipp compiled a total of 52 “creations of Bavarian teachers and such composers as have emerged from the ranks of the teaching profession”. The collection offered “a sizeable quantity of easy-to-play numbers”, which “less capable organists” would also be able to master.<sup>88</sup> Whilst the majority of the composers (with the exception of Josef Rheinberger), now largely forgotten and mainly schoolmasters or teachers at training institutions, chose to compose preludes, Reger wrote one of a total of seven *Postludes* or *Nachspiele*.<sup>89</sup>

Neither the composition process or the preparation of the work for print is documented. The Foreword of the *Orgelalbum* is dated September 1903. On the 6th of that month, the editor died “after a long illness”<sup>90</sup> and this may have delayed the printing<sup>91</sup>; the collection first appeared in April 1904.<sup>92</sup> The engraver’s copy of Reger’s piece, which remained with the publisher Anton Böhm & Sohn, has not survived. It was most probably destroyed in a bombing raid in Augsburg in February 1944, in which “the entire warehouse with around 10,000 publications” was destroyed by fire.<sup>93</sup>

### 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 of the engraver’s copy of op. 56 from their archive (held in the Austrian National Library in Vienna on permanent loan), the Nederlands Muziek Instituut, Den Haag for the separate folio from the engraver’s copy of op. 65, and the Musikabteilung of the Staatsbibliothek zu Berlin for a digitized copy of the engraver’s copy of op. 69. Thanks are also due to the Musikbibliothek of the Münchner Stadtbibliothek and the Musikabteilung of the Bayerische Staatsbibliothek, Munich for allowing the first printed editions of WoO IV/10 and WoO IV/12 to be digitized and published. A digitized copy of the engraver’s copy of op. 65 from the Library of Congress, Washington, was generously made available on the library’s online server for scholarly use.

For many suggestions and advice from organists, on their behalf we wish to thank Prof. Bernhard Haas.

In addition, thanks are due to the Academy of Sciences and Literature in Mainz (especially Dr. Gabriele Buschmeier), Carus-Verlag Stuttgart (especially 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), the Hochschule für Musik Karlsruhe, the student assistants Daniel Fütterer and Frank Zalkow, and the student trainees Soo Jung Lee and Franziska Militzer at the Reger-Werkausgabe.

In addition, special thanks are due to the VG Musikedition, Kassel and the Hoepfner-Stiftung, Karlsruhe which contributed to the printing of this volume.

Karlsruhe, July 2014  
Translation: Elizabeth Robinson

The editors

<sup>87</sup> See Jürgen Schaarwächter, *Wieder aufgetaucht. Regers Fughette für Harmonium*, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft* 22 (2012), p. 25. – Alban Lipp (1866–1903) came from Freising and attended the Präparandenschule there. He worked as a teacher in Lechhausen, Greifenberg am Ammersee, Kolbermoor and from 1900 in Bad Aibling. He also worked as a choirmaster and wrote over 100 compositions, mostly church music; see *Rosenheimer Anzeiger* 49 Jg., No. 203 (10 September 1903).

<sup>88</sup> See the *Vorwort* of the *Orgelalbum*.

<sup>89</sup> In all, the *Orgelalbum* contains seven *Postludien* or *Nachspiele*, 36 (*Fest-*)*Präludien* or *Vorspiele*, three *Fughettas* and one *Fugue*, an *Interlude*, a *Pastorale*, a *Religioso*, a *Versett* and a piece entitled “Für die Fastenzeit”. The 23 composers include Reger and Rheinberger, as well as Alban Lipp himself and two composers Reger knew, Johann Adam Troppmann and Johann Georg Herzog, the latter the dedicatee of the first volume of the *Chorale Preludes* op. 67.

<sup>90</sup> *Rosenheimer Anzeiger* 49 Jg., No. 202 (8 September 1903).

<sup>91</sup> As the first printed edition of the piece contains rather a lot of mistakes and uncertainties (particularly regarding articulation, see Critical Report), it can be assumed that no final checking of the proofs took place before printing. It is doubtful whether Reger received any proofs of this piece.

<sup>92</sup> See *Monatsberichte über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1904. Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Literatur. Sechundsiebzigster Jahrgang*, ed. and published by Friedrich Hofmeister, Leipzig, p. 201 (April).

<sup>93</sup> Special edition of the *Augsburger Zeitung*, 22 February 1949.

Zwölf Stücke op. 65

# Zwölf Stücke

für Orgel

Opus 65 (1902)

Heft 1 (Nr. 1–6): *Herrn Paul Homeyer zugeeignet*

## Nr. 1 Rhapsodie

**Molto espressivo, agitato e con moto** (♩ = 120–132)

*sempre ri - tar - dan - do*

*adagio*

*a t.*

Manuale III. Man *ppp*

Pedal

*ra. e se. co*

*f e sempre poco a poco*

5

*cre*

*scen*

*agitato*

*do*

*ff e sempre*

10

cre - - - - -

cre - - - - -

ben marc

12

scen - - - - -

scen - - - - -

do **fff**

I. Man

II. Man

14

*subito a tempo agitato*

(I. Man) *meno f (mf) e sempre* (beide M ich str

II. Man

ma marcato

mei

a poco cre - - - - -

I. Man

16

scen - - - - -

*sempre ben legato*

18

20

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

do ***fff*** e *sempre* cre

II. Man  $\frac{2}{4}$

I. Man (*sehr hervortretend*)

*ben marcato*  
(+ C I)

do ***fff***

22

*scen* do

e cre - - - - - scen

+ C II, III (I)

*pù fff* e cre - - - - - scen

*molto agitato*

(25)

do

Org Pl

Org Pl

do

28

*sempre poco a poco ri*

30

tar

(Org Pl)

II. Man **ff**

(Org Pl)

4

2

**ff**

do

su -

*pp*

Un poco meno mosso

*sempre espressivo*

37

*- bito*

III. Man *pppp* *poco*

[- C I, II, III]

*pppp*

40

*poco* *molto*

43

*pp* *pppp* *pp*

*agitato*

*ato* *ppp*

*poco ritardando a tempo*

49

*quasi f* *pp* *molto* *pp* *ppp*

*sempre ri - tar - dan - do*

**Tempo primo** (♩ = 120-132)  
*agitato*

52

*ppp* I. Man *mf*

*cre*

55

*f*

*scen* *do*

57

*più f*

*più f*

59

*ff* *e sempre cre*

*molto agitato*

*ff* *e sempre cre*

*molto agitato*

*ff* *e sempre cre*

61

*scen*

*scen*

*scen*

*do* *fff* (I. Man)

*do* [*fff*]

- CI

*sempre di*

*do* *fff* (I. Man)

*do* [*fff*]

- CI

*sempre di*

un poco ri - tar - dan - do

(64)

mi - nu - en - do *p*

mi - nu - en -

- C II

*a tempo, molto agitato*

67

*ff* e sempre poco a poco

+ C I, II

*ff* e sempre poco

69

strin - gen - do

en

scen

*assai ri - tar - dan - do*

**Più mosso, molto agitato** (♩ = 150)

73

do

Org PI

Org PI  
*assai marcato*

do

75

*assai*

**molto mosso** (♩ = 90) *e sempre ri - tar -*

(76)

do

II. Man

- C I, II, III

*f*

- do (♩ = 80)  
III. Man

(♩ = 72) *ri - tar - dan - do*  
(longa)

*pp* *ppp*

(II. Man, *nur äußerst zart hervortretend*)

*ppp* *pppp*

# Nr. 2 Capriccio

Prestissimo assai

Musical score for the first system, measures 1-3. The piece is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is written for piano with three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The first staff contains the melody with dynamic markings *I. Man ff*, *III. Man p*, and *II. Man mf e se*. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

Musical score for the second system, measures 4-5. The first staff continues the melody with the word *cre* under the notes. The second and third staves continue the accompaniment. The word *scen* appears at the end of the system.

Musical score for the third system, measures 6-7. The first staff contains the word *do* and dynamic markings *I. M<sup>o</sup>*, *I. Man f*, and *più f*. The second and third staves continue the accompaniment with a dynamic marking of *f*.

Musical score for the fourth system, measures 8-9. The first staff contains dynamic markings *I. Man ff* and *più f*. The second and third staves continue the accompaniment with dynamic markings *ff* and *f*.

12 (non rit.)

*sempre ff*

II. Man *mp*

III. Man *pp*

*sempre ff*

*mp*

15

II. Man *mp*

I. Man *f e sempre cre*

*mp*

18

II. Man *f*

*più f*

*marcato*

*f*

24 *poco a poco sempre strin -*

I. Man  
*ff e sempre cre*

*ff e sempre cre*

27

*gen*

*scen*

*scen*

[*fff*]

30 *do a tempo*

*do fff*

*pp*

II. Man *e*  
*mf*

*mf e*

*sem.*

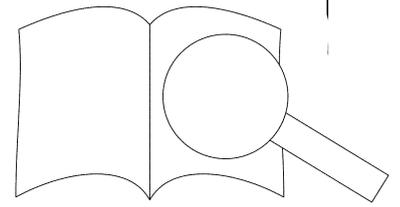
*scen*

*scen*

*sempre cre*

*scen*

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



36

do I. Man *ff* II. Man *mf* *f*

do *mf*

39

sempre ri - - tar - - dan - - do

sempre di - - mi - - nu -

*f* sempre di - - en - - do *pp*

Andante con moto (♩ = 112)

43

III. Man *ppp* *poco*

*ppp*

*ppp* *pp* *molto* *p*

*pp* *p*

49

*mf* *f*

52

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

*ppp* *ppp*

55

*poco* *dan - - do* **Prestissimo assai**

*ppp* I. Man *ff*

III. Man *p*

*mf* *e sempre*



68 (non rit.)

scen - - - - - do **fff** II. Man *mp*

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

71

III. Man *pp* II. Man *mf* I. cre - -

*mf*

74

e cre - - - - - scen -

77

do **fff**

do

78

*sempre fff*

*marcato*

*fff*

80

*subito*

*mf* e sempre cre - - - - - scr - - - - - do

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

82

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

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

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

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

# Nr. 3 Pastorale

Allegretto (Vivace)

II. Man 8'

*pp*  
III. Man 8', 4'

5  
*poco ri - tar - dan -*  
*un poco*  
*(pp)*

8  
*cre - - - - - scen - - - - - do*

*sempre di - - - - - mi*

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

en - - - do *pp* *mp* e sempre cre - - -

18 *scr* do

22 *ff* *mf*

*f*

30

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

33

- - - - - do *ff* sempre

36

*poco*

nu - - - - - en

*ppp* e *poco a poco*

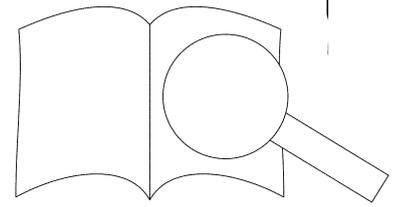
(III. Man 8', 4')

*ppp*

- - - - - scen - - -

PROBENPARTIUR

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



44

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

This system contains measures 44, 45, and 46. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

47

*p*

This system contains measures 47, 48, and 49. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of piano (*p*).

50

*p* *pp* *a tempo*

This system contains measures 50, 51, and 52. It includes a dynamic marking of piano (*p*) and piano-piano (*pp*), and the tempo marking *a tempo*.

*i-tar-dan-do* *un poco più lento* *sempre ri - tar - dan - do*

*pp* *ppp* III. Man

This system contains measures 53, 54, and 55. It includes the lyrics *i-tar-dan-do*, *un poco più lento*, and *sempre ri - tar - dan - do*. Dynamics include piano-piano (*pp*) and piano-piano-piano (*ppp*). A section is marked "III. Man".

# Nr. 4 Consolation

Andante sostenuto (ma non troppo)

II. Man 8' *sempre espressivo*

*pp*

III. Man 8', 4'

*pp*

*molto*

*molto*

*quasi f*

*pp*

*mas*

*pp*

*molto espressivo*

*f*

*f*

**Più mosso**

13 *poco ri - tar - dan - do*

III. Man *mp*

II. Man

*pp* *ppp* *mp*

16 *sempre* *strin -*

(III. Man) *f*

(II. Man)

+ C III

*mf* *f*

19 II. Man *sempre f*

I. M.

*do*

**Allegro**

I. Man *sempre f*

+ C I *marcato*

*f*

*cre -* *scen*

*marcato*

25 *sempre* *poco* *a* *poco* *strin* - - - - -  
più *f* e cre - - - - - scen - - - - - do *ff* e cre - - - - -  
*ff* e cre - - - - -

28 *scen* - - - - - *ff* e  
*scen* - - - - - do *fff*

31 *sempre* - - - - - *scen*  
*sempre* - - - - - *scen*

do Org Pl  
do Org Pl  
do *assai agitato*

37 *sempre poco a poco ri*

(Org Pl) II. Man *meno fff e poco a*

- C I *meno fff*

40 *tar*

*poco di*

*poco di* *mi*

43 *nu*

(Andante sostenuto)

III. Man *ppp*

- C III *do pp ppp*

*sempre ri - tar - dan - do*

*pppp*

# Nr. 5 Improvisation

Vivacissimo

*poco ri - te - nu - to*

*più f e*

*scen*

*do*

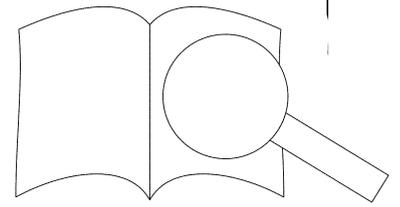
*a tempo (vivacissimo)*

*(sempre vivacissimo)*

*ppp (III. Man)*

*molto*

*ppp II. Man*



\* Takt 13: Zur Wechselnote des Mordents siehe Kritischer Bericht. / Concerning the cambiata of the mordent, see the Critical Report.

14

cre

3 2

3 2

f

3 2

16

scen do sei e

ff

sempre ff e

18

cre scen

cre scen

sempre ri - tar - dan - do Andante

do

Org Pl

III. Mai pp

Org Pl

do

23

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

*pp e cre - - - - - scr*

26

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

*mp sempre di - mi - nu - er*

*Tempo primo*

30

II. Man

*f e cr*

*scen - - - - - do*

*scen - - - - - do*

III. Man

*ff*

*ff*

35

*sempre* *cre* - - - - -

*sempre* *cre* - - - - -

37

*scen* - - - - -

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

39

*sempre* ***fff***

*dan* - - - - - *do* *a tempo*

III. Man *p* *pp*

***f*** *e*  $\underline{3}$

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

*sempre* *cre* - - - - -

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

44

scen - - - - - do Org Pl III. Man *pp*

Org Pl

scen - - - - - do

46

sempre ri - tar - dan - do

molto

I.

sempre

e sempre

50

cre - - - - -

tr

cre - - - - -

poco a poco sempre ri - tar - dan - do

scen - - - - - do Org P

Org Pl

scen - - - - - do

# Nr. 6 Fuge

Andante con moto

III. Man *pp* 8', 4'

*un poco cre - - - - - sc*

4

*do p*

+ C III

6

*an*

10

II. Man *mf* e

12

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

14

*scen* - - - - - *do*

1

*I. Man* *sempre poco a*

*marcato*

*sempre poco a poco cre* -

18

scen

scen

20

do **ff**

do **ff**

22

**fff**

*ben marcato*

**fff**

*poco a poco di -*

*poco a poco di -*

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

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

26

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

II. Man *pp*

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

28

*poco a poco cre - - -*

*p*

30

*p*

*mf*

34

*f* *p*

This system contains measures 34 and 35. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Dynamics *f* and *p* are indicated. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

36

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

*sempre cre - - - - - do*

This system contains measures 36 and 37. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The lyrics "sempre cre - - - - - scen - - - - - do" are written below the top staff, and "sempre cre - - - - - do" below the bottom staff. Dynamics *f* and *p* are indicated.

38

*f* *tar - - dan - - do a temp*

*tar*

III. Man 8', 4'

This system contains measures 38 and 39. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Dynamics *f* and *tar* are indicated. The lyrics "tar - - dan - - do a temp" are written below the top staff. A section marked "III. Man 8', 4'" begins in measure 39.

*molto*

This system contains measures 40 and 41. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The dynamic *molto* is indicated. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

(II. Man)

42

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

II. Man

+ C II

*mf*

(II. Man)

44

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

I. Man

(sehr hervortretend)

+ C I

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

I. Man

46

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

I. Man

*ff*

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

Org Pl

Org Pl

do

Nr. 7 Präludium

**Vivace**

Manuale

II. Man 8' *pp* e poco a poco cre - - - - -

III. Man 8', 4'

Pedal *pp*

4

scen

(II.)

7

poco a poco ri - - tar

stoso (ma con moto)

I. Man *pp* e sempre cre - -

*f* e sempre cre - -

ri - tar - dan - do

trium

su -

scen - - - - - do *ff*

13 *- bito* **Vivace**

II. Man 8' *pp e poco a poco cre - - - - -*

III. Man 8', 4'

*- bito*

*pp*

17

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

20

*f e sempre cre (II. M) - - - - - scen - - - - - do*

*(non rit.)*

II. Man

21

*sempre poco a*

*sempre poco a poco cre -*

*ff*

26

scen

scen

29

poco ri - tar - dan - do

Andante

do **fff**

*p*

III. Man

noh.

do **fff**

32

*p*

**ppp**

**ppp**

**pp**

**pp**

poco ritardando

**ppp**

PROBENPAPIER

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

40 **Vivace**

II. Man *p* *mp* *mf* *e* *cre*

*poco marcato*

*p* *mf*

Detailed description: This system contains measures 40, 41, and 42. It features a vocal line with lyrics 'e cre' and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Vivace'. Dynamics include piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), and mezzo-forte (*mf*). The piano part has a 'poco marcato' instruction.

43

*scen* *do* *f* *Man sempre f e*

Detailed description: This system contains measures 43, 44, and 45. The vocal line has lyrics 'scen do' and 'Man sempre'. Dynamics include forte (*f*). The piano accompaniment features a trill in measure 44.

46

*poco a poco* *f e sempre cre*

Detailed description: This system contains measures 46, 47, and 48. The piano part has a 'poco a poco' instruction. The vocal line has lyrics 'e sempre cre'. Dynamics include forte (*f*).

*scen*

Detailed description: This system contains measures 49, 50, and 51. The vocal line has lyrics 'scen'. The piano accompaniment features a trill in measure 50.

52 *trm* (I. Man) *ff* II. Man

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

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

55 *fff* III. Man *p* II.

*fff*

57 II. Man *f* I. M. *e* scen

do più *f* e sempre cre

+ CI, II, III *ben marcato*

*f* e sempre cre

63

scen - - - - - do

66

**ff** (I. Man)

*trmn*

**ff**

69

*trmn*

*più ff*

*più ff*

75

*sempre poco a poco cre*

*sempre poco a poco cre*

78

*scen*

*scen*

81

*do* **[fff]**

*più fff*

Org P1

Org

# Nr. 8 Fuge

Vivacissimo

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

4

7

*sempre f*

*sempre f e poco a po*

+ CI, II

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

13

scen

scen

16

do più *f*

*ff*

do più *f*

19

mf

sempre poco a pc

II. Man

mf

25

scen

28

do *f*

sempre cre

+ CI

*f*

31

scen

do *ff*

ben marcato

*ff*

37 *(non rit.)*

*sempre cre - - - - - scen - - - - - do **fff** (non dim.)*

40

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

43

*do mf* *f* (II. Man) *ff*

*fff* + C III  
(im II. und III. Man alle Register)

*sempre ff*

\* Takt 38: Vermutlich gis; siehe Kritischer Bericht. / Probably g sharp; see the Critical Report.

49

*sempre ff*

*sempre ff*

52

*(non rit.)*

*(non dim)*

*Man p*

55

*II. M.*

*poco a poco cre*

*f e sempre poco a poco cre*

*sce.*

*scen*

(sempre  
vivacissimo)

61

(64)

68

(*assai mc*)

tar - - - dan - - - do

*Adagio*

scen - - - do

\* Takt 67: Phrasierung unklar, in der Stichvorlage Zeilenwechsel; siehe Kritischer Bericht. / *Phrasing uncertain, line break in the engraver's copy; see the Critical Report.*

# Nr. 9 Canzone

Andante sostenuto (ma con moto)

II. Man 8'  
*pp*

III. Man 8', 4'

8', 16'

*pp*

This system contains the first five measures of the piece. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two flats. The right hand plays a melodic line with a long slur over measures 1-5. The left hand has two staves: the upper one plays a bass line with a slur over measures 1-5, and the lower one plays a single note (C4) with a slur over measures 1-5. Dynamics include *pp* and *pp*.

6

This system contains measures 6-10. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand continues the bass line with a slur. Dynamics include *pp*.

11

*pp* *meno pp*

*meno pp*

This system contains measures 11-15. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand continues the bass line with a slur. Dynamics include *pp* and *meno pp*.

15

*pp* III. Man *quasi f*

20

II. Man (8')

*pp* e sempre poco [a poco] cre -

(III. Man 8', 4')

*p*

*pp*

25

scen

*f*

*p*

un poco ri - tar - dan - do

*f*

*p*

do *quasi f* *p*

ri - tar - dan - do *a tempo*

*pp*

re -

*pp*

34

scen

*mp* cre - - - scen

38

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

do *f* .re -

do *f* più *f* e cre -

42

scen

do *ff*

scen

do

sempre poco a poco ri - - - tar - - -

*più ff* sempre di - -

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

49

dan - - do **Tempo I (Andante)**

8' (II. Man)

en - - do *mf* *p*

III. Man 8', 4'

en - - do *mf* *p*

54

*molto* *p*

*molto*

59

*poco ritardando*

*a tempo*

*pp*

sempre ri - - tar - - dan - - do

*ppp* *più pp*

*ppp*

Nr. 10 Scherzo

Prestissimo

I. Man *f*

*sempre poco a poco*

*f* *semp'*

8

*cre* *scen*

*cre* *do* *ff*

15

III. Man *pp* *sempre* *un* *pr*

*pn* *u* *scen*

*mf* *di* *mi* *nu* *en*

*do* *mf* *di* *mi* *nu* *en* *do* *pp*

II. Man *f*

I. Man *ff*

III. Man *p*

I. Man *f*

II. Man *f*

III. Man *p*

II. Man *mf*

I. Man *f e*

*pp*

*mf*

*f e sempre poco a poco*

55

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

cre - - - - - scen

60 (I. Man)

II. Man

*f*

*f*

cre - - - - -

sempre cre - - - - -

65

scen

scen

(I. Man)

(II. Man)

(non rit.)

do

*fff*

L'istesso tempo

76

III. Man  
*p*

84

*quasi f*

*pp*

92

sempre ri - - tar - - dan - - do

Tempo primo (Prestissimo)

106

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

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

112

*scen*

*scen*

117

*an ff e cre*

*do ff e cre*

*scen*

*do fff*

III. Man *p*

*scen* *do fff*

129

I. Man *f*

II. Man *mf*

*f* *mf*

135

III. Man *p*

*pp* *pp*

*p*

143

II. Man *mf*

I. Man

(I. Man)

II. Man

*cre* - - - - -

*e sempre cre* - - - - -

I. Man

*do*

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

# Nr. 11 Toccata

Allegro con brio

II. Man

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

II. Man  
mi - - nu - - en - - do *p*  
e sempre cre - - -

scen  
scen

a tempo  
(II. Man)  
*ff* *pp* e  
empre poco ri - tar - dan - do  
do  
*ff*

11

*a poco cre*

13

*scen*

15

*I. Man sempre ff*

*ff*

*sempre ff*

*pù ff*

19

*sempre cre*

*sempre cre*

21

*scen*

*scen*

23

*sempre ri - tar - dan - do*

*do* Org Pl

*a tempo*

3

3

*scen*

*do* **f**

*ritardando*

**f**

**p**

*a tempo*

27

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

This system contains measures 27 and 28. The upper staff features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff has a bass line with some rests. The lyrics 'I. Man' and 'f sempre cre' are written below the first staff.

(28)

do

*ff*

This system contains measures 28 and 29. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a bass line with some rests. The lyrics 'do' and 'ff' are written below the first staff.

30

(I. Man)  
re - - - - -

*sempre* *cre* - - - - -

This system contains measures 30 and 31. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a bass line with some rests. The lyrics '(I. Man)', 're', 'sempre', and 'cre' are written below the first staff.

scen - - - - - do

This system contains measures 31 and 32. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a bass line with some rests. The lyrics 'scen' and 'do' are written below the first staff.

33 *ritardando* *a tempo*

Org Pl

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

(34)

*scen* - - - -

- do *a tempo*

36

*ff* I. Man

*sempre cre* - -

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

*sc* - - - - *do* *fff* III. Man *pp*

*ff* *fff* *pp*

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

*ppp*

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

44

*f* *sempre cre - - - - - do*

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

46

*ff*

*fff* *e sempre cre - - - - -*

*fff* *e sempre cre - - - - -*

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

*scen*

*scen*

*do* Org Pl

# Nr. 12 Fuge

Andante con moto

II. Man *ppp*

I I I

Musical score for the first system, measures 1-6. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 5-6. The left hand has a bass line with a fermata over measures 5-6. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

7

*pp*

Musical score for the second system, measures 7-10. The right hand continues the melodic line. The left hand has a bass line with a fermata over measures 9-10.

11

sempre un poco cre - - - - - scen -

Musical score for the third system, measures 11-14. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 13-14. The left hand has a bass line with a fermata over measures 13-14.

do *p*

+ C III 8', 16'

*p*

cre - -

Musical score for the fourth system, measures 15-18. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 17-18. The left hand has a bass line with a fermata over measures 17-18.

18

scen - - - do *mp*

scen - - - do *mp*

22

sempre cre -

26

do *mf*

re poco a poco cre - - -

32

*scen*

35

*do* **f**

38

(II. Man)

*sempre cre*

*scen*

44

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

47

scen - - -

50

do *fff* *p* (II. Man) *a tempo*

do *fff*

sempre

56

Musical score for measures 56-58. 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 three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody is primarily in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bass clef staff contains a steady accompaniment of eighth notes.

59

*scen*

Musical score for measures 59-61. 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 three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody continues in the treble clef, with some notes marked with accents. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

62

*empre cre*

Musical score for measures 62-64. 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 three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody in the treble clef includes notes with accents and slurs. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 65-67. 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 three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

68

do

This system contains measures 68 and 69. It features a grand staff with 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#). Measure 68 shows a melodic line in the top staff with a slur and a fermata. Measure 69 continues the melodic line, with a note marked 'do'.

70

I. Man

*ff*

(II. Man)

*ff*

This system contains measures 70 and 71. It features a grand staff with 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. Measure 70 is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes the instruction 'I. Man'. Measure 71 includes the instruction '(II. Man)' and another *ff* dynamic marking.

72

This system contains measures 72 and 73. It features a grand staff with 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. Measure 72 shows a melodic line in the top staff with a slur. Measure 73 continues the melodic line.

(II. Man)

*più ff*

This system contains measures 74 and 75. It features a grand staff with 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. Measure 74 includes the instruction '(II. Man)'. Measure 75 is marked with a dynamic of *più ff*. A large watermark 'PROBE' is overlaid on the page.

76 (I. Man)  
 + C III (II. Man), im II. und III. Man alle Register

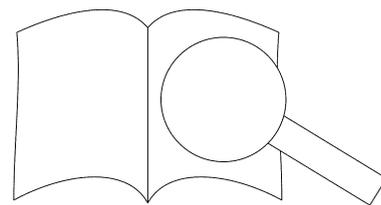
79 I. Man *fff*

82 *sempre* *cre*

*sempre ri - - tar - - dan - - do*  
*do* Org Pl

Org Pl  
*scen - - do*

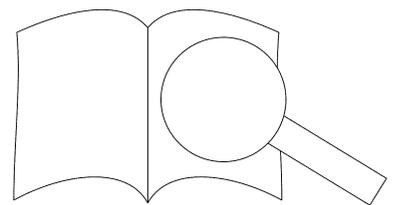
**PROBE-PARTITUR**  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 



# Präludium und Fuge d-moll

WoO IV/10

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



# Präludium und Fuge d-moll

für Orgel

WoO IV/10 (1902)

**Allegro con moto**

Manuale I. Man *f* *sempre f e poco*

Pedal *f*

7 *cre*

*sempre f e poco a poco cre*

*scen*

10 *tr*

II. Man *pp*

I. Man *mf e cre*

*do ff* *mf e cre*

*scen do f*

*scen do f*

20

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

23

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

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

26

*sempre ff*

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

*ff e cre* - - - - -

\* Takt 32: Möglicherweise  $b^1$ ; siehe Kritischer Bericht. / Probably  $b^1$  flat; see the Critical Report.

33 *ri - tar - dan - do*

*scen - - - do* **fff** II. Man **pp** **ppp**

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

**Tempo primo**

39 I. Man **f** *sempre*

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

43 *scen -*

*scen -*

*ri - tar - dan - do*

*do* Org Pl

*do* Org Pl

*do*

Allegro con moto

Musical score system 1, measures 1-4. Treble clef, bass clef. Includes performance instructions: "I. Man *p*" and "sempre ben legato".

Musical score system 2, measures 5-8. Treble clef, bass clef. Includes lyrics: "un poco cre - scen - do". Dynamic marking *mf* is present at the end of the system.

Musical score system 3, measures 9-12. Treble clef, bass clef.

Musical score system 4, measures 13-16. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *p* at the end of the system.

17

sempre poco [a] poco cre - - -

sempre poco [a] poco cre - - -

21

scen - - - - - do

24

[4] trill

scen

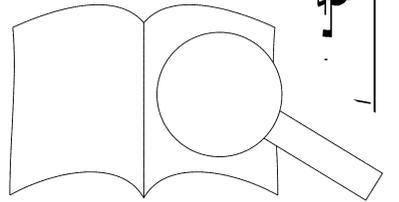
scen - - - - -

PROBENPAPIER

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



32

do *f*

*f*

36

40

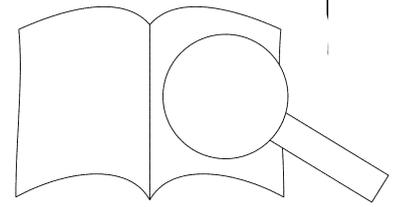
*sempre f*

*sempre f*

*sempre f*

PROBENPAPIER

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



48

sempre poco a poco cre - - -

52

scen - - -

56

scen - - -

sempre ri - - tar - - dan - - do

do

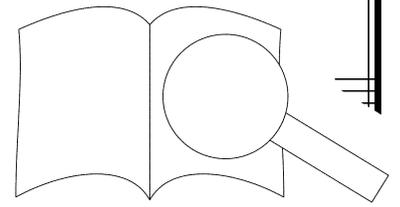
**ff**

Org Pl

do

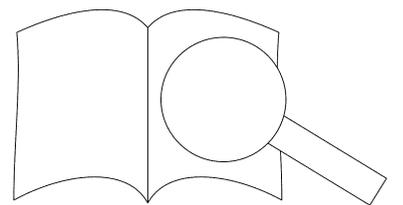
**ff**

Org Pl



Zehn Stücke op. 69

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



# Zehn Stücke

für Orgel

Opus 69 (1902/03)

Heft 1 (Nr. 1-5): Herrn Otto Becker zugeeignet

## Nr. 1 Präludium

Con spirito (Allegro)

Manuale

II. Man *mf*

*sempre cre*

Pedal

*mf*

3

*scen*

*do f*

*scen*

*do f*

*p*

*f*

I. Man *f*

7

III. Man *pp*

I. Man *f*

9

III. Man *pp*

I. Man *f*

11

scen

do

*ff*

(non dim.)

III. Man *pp*

15

I. Man **ff** (non dim.)

III. Man **pp** sempre cre

**ff**

17

scen

II.

**mf** sempre crescendo

19

scen

do

I. Man **f** e sempre cre

I. Man

**f** marcato e crescendo

23

scen - - - - - do **ff** II. Man

(24)

I. Man II. Man I. Man

**ff** e poco a

26

poco cre scen

poco scen

sempre poco ri -

do a tempo

do **fff** III. Man **pp** II. Man

do **fff** **mf**

29

(II. Man) I. Man *sempre cre* - - - - - *scen* - - - - -

I. Man

*f*

*f* *sempre cre*

(30)

*do ff e sempre cre*

*do*

32

*scen*

*scen*

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

*trium*

*do*

*do*

# Nr. 2 Fuge

Allegretto con moto

III. Man *p* 8', 4'

5 (III. Man)  
*sempre p*  
II. Man 8', 4'

9  
*sempre poco a* - - - - *scen* - - - - *do*

*mf*

17 (III. Man)

*f* (II. Man)

21

*f*

*tr*

24

*f*

*tr*

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

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

*scen*

32

do

36

I. Man

*ff*

(II. Man)

*ff*

40

*sempre ff*

(II. Man)

I. Man

*tr*

(II. Man)

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are trills in the upper right of the first two staves.

49

II. Man *tr*

*sempre ff*

I. Man

*sempre ff*

Musical score for measures 49-52. The system consists of three staves. The key signature is one sharp. The music is marked *sempre ff* (sempre fortissimo). It features a prominent trill in the upper right of the first staff, labeled "II. Man". The lower staves have a more rhythmic accompaniment.

53

*tar - dan - do a tempo*

I.

II. Man *f*

III. Man *p*

Musical score for measures 53-56. The system consists of three staves. The key signature is one sharp. The music is marked *a tempo*. It features a trill in the upper right of the first staff, labeled "II. Man". The lower staves have a more rhythmic accompaniment.

II. Man *f*

Musical score for measures 57-60. The system consists of three staves. The key signature is one sharp. The music is marked *f* (forte). It features a trill in the upper right of the first staff, labeled "II. Man". The lower staves have a more rhythmic accompaniment.

60 *sempre ben legato*

63 *sempre f*

*f ben marcato*

66 *a poco cre - - - -*

*sempre poco a poco cre - - - -*

*scen - - - -*

*scen - - - -*

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

72

do *ff*

do *ff* ben marcato

76

sempre cre

sempre cre

scen

79

do *fff*

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

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

Nr. 3 Basso ostinato

Con moto

Musical notation for measures 1-5. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with two systems of staves. The first system includes dynamic markings *f* and *p*, and performance instructions "II. Man" and "III. Man". The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*.

Musical notation for measures 6-9. The score continues with piano accompaniment. Measure 6 is marked with a '6'. Dynamic markings *f* and *p* are present. Performance instructions "II. Man" and "III. Man" are included.

Musical notation for measures 10-13. Measure 10 is marked with a '10'. The piano part includes triplets and dynamic markings *meno ff*. The vocal line begins with the lyrics "sempre di".

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 is marked with a '14'. The piano part includes triplets and dynamic markings *mf* and *ff*. The vocal line continues with the lyrics "sempre di - - - mi".

17

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

III. Man *p* sempre poco a poco di - -

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

21

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

pre poco

mi - - - - - nu - - - - - sempre poco

27

a poco cre - - - - -

a

do *fff*

scen - - - - - do *fff*

34

II. Man *mf*

*p*

III. Man *pp*

40

46

*mf*

*pp*

*mf*

*mf*

*pp*

*mf*

*pp*

*ppp*

I. Man *ff*

*pp*

*ppp*

*ff*

57

II. Man *f*

III. Man *p*

II. Man *f*

62

I. Man *p*

*f e sempre poco a poco cre -*

*p f e sempre*

66

scen - - - - - do *fff*

II. Man *trmm* *sempre di-*

do *fff*

sempre di-

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

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

mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - do *pppp*

\* Takt 69ff.: In der Stichvorlage weiterhin I. Man sowie Crescendo zu Org Pl in T. 75; siehe Kritischer Bericht. / In the engraver's copy I. Man remains, with a crescendo to Org Pl in m. 75; see the Critical Report.

# Nr. 4 Moment musical

Andantino con moto

II. Man 8'

pp

III. Man 8', 4'

pp

4

molto

cre - - - scen

molto

cre

- - - do molto

7

poco a poco

p

f

a tempo

(II. Man)

ppp

sempre poco a poco cre -

(III. Man)

p

ppp

sempre poco a poco cre - - - -

13

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

(sempre ben legato)

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

15

un poco ri - tar - dan - do **Quasi più mosso**

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

*pp* *mp* sempre

17

do

do

(sempre stringendo)

(II. Man) *ff* I. Man *fff*

*f* *ff* *fff*

21 *poco a poco* ri - - - - - tar

Org Pl *sempre* di - - - - - II. Man - - - - - mi - - - - - nu - - - - -

Org Pl *sempre* di - - - - - mi

25 - dan - - - - - do **Tempo prir** *subito*

en - - - - - do an

en

29 *poco*

*poco*

(*sempre ben legato*)

31 *molto* **pp**

*molto* **pp**

33

*tr*

*molto*

*molto*

35

*p*

*molto (quasi f)*

*p*

37

*un poco ri - tar - dan - do*

*quasi subito*

*p*

*pp*

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

*molto*

*molto*

*ppp*

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

# Nr. 5 Capriccio

Vivacissimo

II. Man

*f e sempre poco a poco cre*

3

5

do

*ff*

5

9

*sempre ff e I. Man*

sempre **ff** e I. Man

11

*più ff*

*più ff*

13

*cre*

*cre*

*sempre cre*

*cre*

*sempre cre*

*do* **fff**

*scen* *do* **fff**

*do* **fff**

*scen* *do* **fff**

18

*sempre ff*

III. Man *mf*

(*sempre Prestissimo!*)

20

II. Man *ff*

III. Man *p*

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

*f* e *ser*

23

*sempre poco a poco ri - - - tar*

*sc*

*scen*

27 - dan - do a tempo

do **fff** II. Man **f** cre - scen - do

- do **fff**

30 (II. Man)

**ff** I. Man

**ff**

32

(II. Man)

(I. Man)

*più ff* I. Man

*più ff*

36

*sempre poco a poco cre*

*sempre poco a poco cre*

38

40

*scen*

*scen*

43

*do* Org Pl

*do* Org Pl

Nr. 6 Toccata

Con spirito (Vivace)

The first system of the Toccata consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. A fermata is placed over the first measure of the bass line, which contains a half note G2. The rest of the system is empty.

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

The second system of the Toccata consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. A fermata is placed over the first measure of the bass line, which contains a half note G2. The rest of the system is empty.

scen

The third system of the Toccata consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. A fermata is placed over the first measure of the bass line, which contains a half note G2. The rest of the system is empty.

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

The fourth system of the Toccata consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. A fermata is placed over the first measure of the bass line, which contains a half note G2. The rest of the system is empty.

3

do



18

do

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

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

20

scen - - -

scen - - -

**ff**

22

do

*assai ritardando* (kurz!) *a tempo*

**fff**

do

*quasi f* **f**

\* Takt 25: Zur Wechselnote des Mordents siehe Kritischer Bericht. / Concerning the cambiata of the mordent, see the Critical Report.

26

II. Man  
*ma sempre f e poco a poco cre - - - - -*

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

28

*scen - - - - -*

*scen - - - - -*

30

*do*

I. Man *ff*

*do ff*

*f 3 e sempre poco*

II. Man

34

I. Man

cre

(II. Man)

*f e sempre cre*

36

scen

scen

*e vivace*

38

Man

*ff*

*ff*

-do

*sempre ff e poco a*

*sempre ff e poco a poco cre*

42

scen

3

3

3

scen

Detailed description: This system contains measures 42 and 43. It features three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in bass clef, and a lower bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 42 includes a 'scen' vocal line and piano accompaniment with a 'tr' (trill) marking. Measure 43 continues the piano accompaniment with a triplet of eighth notes marked '3'.

44

do *fff*

3

3

do *fff*

Detailed description: This system contains measures 44 and 45. The vocal line in measure 44 has the syllable 'do' followed by a fortissimo (*fff*) dynamic. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes marked '3'. Measure 45 continues the piano accompaniment with another triplet marked '3'. The lower bass line in measure 45 has the syllable 'do' followed by a fortissimo (*fff*) dynamic.

46

3

*sempre* 2 cre

cre

Detailed description: This system contains measures 46 and 47. Measure 46 has a triplet of eighth notes marked '3' and the instruction '*sempre* 2 cre'. Measure 47 continues the piano accompaniment with the instruction 'cre'.

48

do

Org Pl

Org Pl

scen

do

Detailed description: This system contains measures 48 and 49. Measure 48 has a vocal line with the syllable 'do' and piano accompaniment. Measure 49 has a vocal line with the syllable 'do' and piano accompaniment. The instruction 'Org Pl' (Organ Piano) is written below the piano accompaniment in both measures. The lower bass line in measure 49 has the syllable 'scen' and the piano accompaniment has the syllable 'do'.

Nr. 7 Fuge

Allegro possibile

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. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

17

*sempre f e poco a poco cre*

Musical score for measures 17-19. The system consists of three staves. The first two staves are a grand staff, and the third is a separate bass clef staff. The music continues with a similar texture to the previous system. The dynamic marking *sempre f e poco a poco cre* is written below the first two staves.

20

*scen*

Musical score for measures 20-22. The system consists of three staves. The first two staves are a grand staff, and the third is a separate bass clef staff. The music continues with a similar texture. The dynamic marking *scen* is written below the first two staves.

*do*

*do ff*

Musical score for measures 23-25. The system consists of three staves. The first two staves are a grand staff, and the third is a separate bass clef staff. The music continues with a similar texture. The dynamic marking *do* is written below the first two staves, and *do ff* is written below the third staff.

27

*sempre ff*

*sempre ff*

31

*sempre ff*

35

*a tempo*

II. Man

*meno f (mf)*

(I. Man)

II. Man

*sempre cre*

scen - - - - - do

*f*

43

Musical score for measures 43-46. The score is written for piano and features a complex texture with multiple voices in both hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music consists of rapid sixteenth-note passages and sustained chords.

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

47

Musical score for measures 47-50. The texture continues with intricate patterns. A dynamic marking of *sempre f e* is present. The music concludes with a fermata over a sustained chord.

51

Musical score for measures 51-54. The score shows a continuation of the complex piano texture with various rhythmic values and articulations.

*I. Man  
più f*

*f ben marcato*

59

Musical score for measures 59-61. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

62

*poco ritardando* *a tempo*

*sempre ff* (I. Man) *meno ff* (*dim. im I.*)

II. Man (*f*)

Musical score for measures 62-64. The system consists of three staves. Measure 62 is marked *sempre ff*. Measure 63 has two first endings: (I. Man) *meno ff* and (*dim. im I.*). Measure 64 has a second ending: II. Man (*f*). The tempo changes from *poco ritardando* to *a tempo* between measures 62 and 63.

65

*mf* II. M. *semr* *a poco cre*

Musical score for measures 65-67. The system consists of three staves. Measure 65 is marked *mf* and II. M. Measure 66 is marked *semr*. Measure 67 is marked *a poco cre*. The music continues with complex rhythmic patterns.

*ben legato*

Musical score for measures 68-70. The system consists of three staves. Measure 68 is marked *ben legato*. The music features flowing lines with slurs and ties.

71

*scen*

75

*- do*

I. Man  
***ff***

***ff***

79

*sempre ff e poco a poco*

*sempr*

82

*poco ritardando*

*sc.*

*do* Org

*Org*

*scen*

*do*

Nr. 8 Romanze

Andante (nicht schleppend!)

III. Man

*pp* *poco* *pp*

6

*f* *p* *sempre di - -*

10

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

- do a tempo  
II. Man 8'

14

*ppp* e sempre cre - - - - - scen - - - - - do *f* di -  
(III. Man) 8', 4'

17

mi - - - - - nu - - - - - en *mp* e sempre cre -

19

scen - - - - - scen

21

do I. Man *f* sempre agitato  
do *f* *ff*

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

23

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

26

poco ri - tar - dan - do a tempo

do **p**

II. Man **pp** 8'

29

quasi **f**

stringendo

**p**

ritardando - - - [a tempo]

(II. Man)

**p** **pp**

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

36

pp

pp

This system contains measures 36, 37, and 38. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure 36 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of flowing sixteenth-note passages in both hands. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in measures 37 and 38.

39

*f* sempre di - - mi - -

*f*

mi - -

This system contains measures 39, 40, and 41. It includes vocal lines with lyrics. Measure 39 has a dynamic marking of *f* (forte). The lyrics are "sempre di - - mi - -" and "mi - -". The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

42

en - -

en

sempre ri - - tar - - dan - - do

This system contains measures 42, 43, and 44. It includes vocal lines with lyrics. Measure 42 has a dynamic marking of *f*. The lyrics are "en - -", "en", and "sempre ri - - tar - - dan - - do". The piano accompaniment features sustained chords and moving lines.

*ppp*

do *ppp* *ppp*

This system contains measures 45, 46, and 47. It includes vocal lines with lyrics. Measure 45 has a dynamic marking of *ppp* (pianississimo). The lyrics are "do". The piano accompaniment continues with delicate textures. A large watermark is visible across the page.

# Nr. 9 Präludium

Con moto (nie schleppend!)

II. Man

I. Man

*f*

3

5

II. Man

I. Man

*mf*

*f*

III. Man

*mf*

(III. Man)

9

II. Man *mf* *trm*

*mf* 3 3

11

II. Man *f* *e sempre cre*

*f* *e sempre cre*

13

*scen* *do* *ff* I. Man

*scen* *do* *ff*

*ritardando* *a tempo* (II. Man)

*fff*

*fff*

sempre ri - tar - dan - do

17

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

Org Pl

II. Man  
3 2

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

(19) *a tempo*

II. Man  
**f**

sempre **f** e poco a

**f** e poco a

(21)

poco cre - - - - -

scen - - - - -

scen

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

25 *poco ritardando* *a tempo*

do

I. Man *fff*

do

(*sempre vivace*) (*non rit.*)

27

*sempre fff e poco a poco c*

*poco cre*

3

29

*sempre ri - tar - dan - do*

scen do Org Pl

scen do

# Nr. 10 Fuge

Allegro con spirito

III. Man  
*ppp* sempre poco a poco cre - - - - -

5

8

11

scen

This system contains measures 11, 12, and 13. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting accompaniment. The key signature has one sharp (F#). Measure 11 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Measure 12 continues with quarter notes D5, E5, and F#5. Measure 13 concludes with a half note G5. The word 'scen' is written below the treble staff in measure 12.

14

*mp e sempre cre*

This system contains measures 14, 15, and 16. The treble staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment. The dynamic marking *mp e sempre cre* is placed below the first staff in measure 14.

17

do

do

This system contains measures 17, 18, and 19. The treble staff features a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The bass staff continues the accompaniment. The word 'do' appears at the end of measure 18 and the beginning of measure 19.

*e poco a poco cre*

This system contains measures 20, 21, and 22. The treble staff shows a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. The bass staff continues the accompaniment. The dynamic marking *e poco a poco cre* is placed below the first staff in measure 20.

23 (III. Man)

(II. Man)

26 (III. Man)

II. Man

*scen*

29

II. Man

*e cre*

*scen*

*poco ritardando a tempo*

35

do

I. Man  
**ff**

do **ff**

38

*poco poco*

*e sempre poco a poco*

41

cre

cre

47

scen

50

do

*tr*

*fff*

do *fff* *assc*

53

sempre cre

scen

scen

scen

*assai marcato e sempre cre*

do

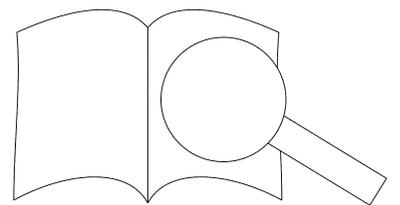
Org PI

Org PI

do

Fünf leicht ausführbare  
Präludien und Fugen op. 56

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



Richard Braungart zu eigen

# Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen

für Orgel

Opus 56 (1903)

Heft 1 (Nr. 1-2)

## Nr. 1 Präludium und Fuge E-dur

Andante

Manuale

III. Man  
*pp*

II. Man

Pedal

*sempre ben legato*

*pp*

6

12

*pp* (II. Man)

*più pp*

*sempre pp e ben legato*

(III. Man)

*pp*

*sempre 1*

*sempre pp e ben legato*

23

(II. Man)

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

*ppp*

*pp*

28

*pp*

*ppp*

(II. Man)

33

*ppp*

3

2

(III. Man)

*sempre pp*

*poco cre*

(Man)

*pp*

*sempre pp*

44

III. Man

do

*pp*

*poco crescendo*

48

*ppp*

II. Man *pp*

*pp*

53

III. Man

*ppp*

(III. Man)

*ppp*

(II. Man) (*zart hervortretend!*)

*pp*

*ppp* e sempre ben legato

(*sempre*)

*p*

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

61

sempre *pp*

This system contains measures 61, 62, and 63. It features a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of a complex piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, and a vocal line with eighth notes. A dynamic marking of *sempre pp* is present.

64

This system contains measures 64, 65, and 66. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns. The vocal line has some rests and eighth notes.

67

This system contains measures 67, 68, and 69. The piano accompaniment features some chords with 'x' marks, indicating muted strings. The vocal line continues with eighth notes.

70

sempre ri - - tar - - dan - - do

*pp* sempre di - mi -  
III. Man

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

This system contains measures 70, 71, and 72. It includes a triplet of eighth notes in the piano part. The vocal line has lyrics: "sempre ri - - tar - - dan - - do", "sempre di - mi - III. Man", and "sempre di - mi - nu - en - do". Dynamic markings include *pp* and *ppp*.

Allegretto

II. Man *pp* *sempre ben legato*

5

10 *sempre pp* *poco cre*

*do* *mf* *di*

*scen - - - do* *mf* *di - - - mi*

\* Takt 1: Zur Phrasierung des Fugenthemas siehe Kritischer Bericht. / For phrasing of the fugue theme, see the Critical Report.

20

nu - en - do *pp*

nu - en - do *pp*

25

poco cre - - - scen - - -

sempre ben legato

*pp* poco cre - - - *mp*

30

*mf* *M<sub>a</sub>* mi - nu - en - do *p* sempre

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

poco cre - - -

poco cre - - - *p*

40

scen - - - - -

45

do **f** di - -

di - -

50

mi - nu - cre - - - - - scen -

do **p**

(II. Man)

do **f**

60

*sempre poco a poco cre -*  
I. Man

65

*scen*

70

*do ff*  
*sempre cre -*

75

*sempre ri - tar - dan - do*  
*scen*  
*do*

Nr. 2 Präludium und Fuge d-moll

Vivace

II. Man *pp*

III. Man *ppp*

I. Man *ppp*

*ppp*

III. Man *ppp*

*ppp* *f*

I. Man *f e sempre*

*scen*

22

do *fff*

II. Man *pp*

III. Man *ppp*

II. Man *pp*

III. Man *ppp*

do *fff* *ppp*

29

II. Man *pp*

III. Man *ppp*

*sempre ppp*

34

I. Man *f*

III. Man *pp*

*pp*

(III. Man)

*ppp*

*molto*

II. Man (nicht hervortretend)

*molto ppp*

44 *(quasi vivacissimo)*

*sempre f e cre*

48

*scen*

*f cresc.*

51

*do*

*ff*

*sempre cre*

*sempre cre*

*scen*

*do*

*fff*

57

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

Org Pl

Org Pl

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

62

II. Man  
meno **ff** [**f**]

III. Man  
**p**

**sp**

meno **fff** **p** **p** **pp**

70

II. Man  
**p**

III. Man  
**ppp**

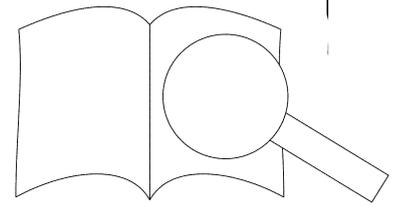
(III. Man)  
**ppp**

**pp**

75

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

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



79

*ff* sempre cre - scen - do Org Pl

*ff* sempre cre - scen

85

II. Man *pp*

III. Man *ppp*

*ppp* *e ppp*

90

III. Man *ppp*

III. Man *ppp*

*sempre ppp*

*pp* *ppp*

ri - tar - dan - do

*sempre ppp* *sempre ppp*

Allegrissimo

Musical score system 1, measures 1-10. Treble clef, 3/8 time signature. I. Man *f* (measures 1-6), II. Man *p* (measures 7-10). Includes fingerings (A) and accents.

Musical score system 2, measures 11-19. Treble clef, 3/8 time signature. *sempre* II. Man *e p* (measures 11-19). I. Man *f* (measures 11-19). Includes fingerings (v) and accents.

Musical score system 3, measures 20-28. Treble clef, 3/8 time signature. II. Man *p* (measures 20-28). Includes fingerings (v) and accents.

Musical score system 4, measures 29-37. Treble clef, 3/8 time signature. I. Man *f ben legato* (measures 29-37). Includes fingerings (A) and accents.

39

I. Man *f*

II. Man *p*

(II. Man) (II. Man)

*sempre p*

*p*

*semp*

49

II. Man *p*

*sempre p*

59

(*sempre p*)

*sempre f*

an

sempre cre - - - - - scen

I. Man *f*

*mf*

*mf*

*p*

77 III. Man *mf* (III. Man)

(II. Man)

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

*sempre poco a poco cre - - - - - sce'*

84 II. Man

*f* (II. Man)

I. Man

*f*

*do*

*do*

93 II. Man

I. Man *f*

(II. Man)

*mf*

I. Man

II.

*sempre f*

(II. Man)

112 II. Man *sempre ben legato*

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

*f* *mf*

123 *sempre poco a poco cre* - - - - - *cen* - - -

*mp*

134 *do* II. Man *f* I. Man *ff*

III. Man II. Man

III. Man (I. Man) II. Man

156 I. Man

*(sempre f)*

II. Man *ff*

(II. Man)

167

II. Man

178

*cre*

189

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

scen - do

scen do

\* Takt 196: Stichvorlage und Erstdruck  $\flat$  vor  $d^1$ , jedoch ist möglicherweise  $h$  gemeint. / Engraver's copy and first edition with  $\flat$  before  $d^1$ , but probably  $b$  is intended.

Nr. 3 Präludium und Fuge G-dur

Andante

Manuale

III. Man *pp*

II. Man *ppp*

III. Man *pp*

Pedal

*pp*

5

II. Man *ppp*

III. Man *pp*

*pp*

*ppp*

9

II. Man *p*

*p*

*p*

*ppp*

III. Man

*molto*

*ppp*

*sempre pp*

17

II. Man *pp*

III. Man *p*

(III. Man) *pp*

*ppp*

*p*

*pp*

*ppp*

21

*pp*

*mp* molto cre - - - scen - - - do *f*

II. Man

*mp* molto cre - - - sce,

*pp*

25

molto *p*

*mf*

II. Man

III. Man *pp*

*ppp*

*p*

*mf*

*pp*

*ppp*

26

II. Man *p*

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

III. Man *p* sempre

*p* molto cre - - - scen - - - do *f*

*p* sempre dim. *ppp*

33

*mf* molto cre - - - - - scen - - - - - do *ff* sempre di - - - - - mi - - - - - nu - - -

II. Man

*mf* molto cre - - - - - scen - - - - - do *ff* sempre di - - -

37

en - do *p* *pp*

en - do *p* *pp* *ppp*

42

III. Man *pp*

*pp*

III. Man *ppp*

*p* *pp* *p*



Con moto

III. Man *ppp*

*sempre ben legato*

6

9

*sato* un poco cre - - - - - scen

16 *sempre ben legato*

*sempre p*

*p*

*sempre*

20

23 *sempre p e ben'*

30

*sempre p* *sempre ben legato e poco a poco cre*

*p*

34

*poco cre* *ben legato*

37

*scen* *do*

*do*

II. Man

II. Man

44

*sempre f*

48

*sempre ben le*

51

*sempre cre*

57

I. Man

*scen* - - - - - *do* **ff** I. Man

60

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

*ben legato*

63

**fff** *sempre cre* - - - - -

**fff** *sempre cre* - - - - -

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

*scen* - - - - - *do* Org Pl

Org Pl

*scen* - - - - - *do*

Nr. 4 Präludium und Fuge C-dur

Allegro

I. Man *f*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains the main melodic line, starting with a half note G4, followed by a series of eighth notes. The middle staff is in bass clef and contains a supporting bass line with eighth notes. The bottom staff is also in bass clef and contains a lower bass line with a few notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *tr* (trill). The tempo is marked *Allegro*.

(3)

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and continues the melodic line with eighth notes and a trill. The middle staff is in bass clef and continues the bass line. The bottom staff is in bass clef and continues the lower bass line. The tempo remains *Allegro*.

6

*poco ritardando* *a tempo*

*sempre f* *tr*

II. Man *p*

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and features a trill and a dynamic marking of *sempre f* (sempre forte). The middle staff is in bass clef and continues the bass line. The bottom staff is in bass clef and continues the lower bass line. The tempo changes from *Allegro* to *poco ritardando* (slightly slowing down) and then back to *a tempo* (returning to the original tempo). The second ending is marked *II. Man p* (second ending piano).

*poco cre*

*p* *poco cre*

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and continues the melodic line with a dynamic marking of *poco cre* (poco crescendo). The middle staff is in bass clef and continues the bass line. The bottom staff is in bass clef and continues the lower bass line. The dynamic marking *p* (piano) is also present.

11

scen - - - - - do *f*

scen - - - - - do *f*

13

*p* III. Man *pp*

*p*

15

*f* e cre - - - - - scen

I. Man

scen

do *ff*

do

(18)

fff

III. Man  
ppp

fff

ppp

21

poco cre - - - do

23

quasi f

poco ri - tar - dan - do

scen

ff e cre - - - scen

Org Pl

f

do

sempre cre - - -

semp

29

scen

scen

31

do

I. Man **ff**

do **ff**

34

ser

co cre

sempre **ff** e poco a poco cre

scen

scen do

Vivace

II. Man *f*

6 (II. Man)  
*sempre f*  
I. Man  
*f*

11

*sempre f*

21

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

di - - mi - - nu - -

26 (II. Man)

*p* III. Man

31

*sempre p (un poco marcato)*

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

46 *sempre f e poco a*

51 *scen* *Ma* *1. Man* *do ff*

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

61

*sempre ff*

66

*sempre ff*

71

*p*

*mi*

*poco sempre di* - - - - - *mi*

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

*nu* - - - - - *en*

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

Nr. 5 Präludium und Fuge h-moll

Quasi adagio

II. Man *pp* *meno pp*

3 *pp* III. Man *ppp* *poco* do  
scen do

6 *ppp* II. Man *mf*

*poco rit.* *a tempo*  
pp I. Man *f* cre  
ff pp *f* e cre

10 *poco ritardando* *a tempo*

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

**pp** poco a poco cre - - - - -  
III. Man

scen - - - - - do **fff** **pp** poco a poco

12

scen - - - - - do

scen - - - - - do

14 *quasi f*

I. Man **f** cre - - - - -

**pp**

do **ff** II. Man **pp**

**f** - - - - - **ff** **pp**

18

*pp*  
III. Man

*ppp*

21

*ppp* II. r

(I. Man)  
sempre *pp*  
(III. Man)

24

*ppp* (II. M.)

*poco crescendo* *diminuendo* *ppp* (II. M.)

*poco crescendo* *diminuendo* *ppp*

\* Takte 26/27: Zu den Taktarten siehe Kritischer Bericht. / Concerning the meters, see the Critical Report.

30

*ppp*

(33)

I. Man *mf*

(36)

I. Man *mf* e sempre cre - - - - do *fff*

ri - tar - dan - do

do *fff*

scen - - - - do *fff*

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

tar - dan - do

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

\* Takt 36: Stichvorlage und Erstdruck »sempre III. Man. (Ch.)« für das I. System; siehe Kritischer Bericht. /  
 Engraver's copy and first editon have "sempre III. Man. (Ch.)" for system I; see the Critical Report.

Moderato

II. Man *pp*

*pp*

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef has a bass line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

6

*sempre pp*

*pp*

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef continues the melodic line with eighth notes. Bass clef continues the bass line with quarter notes.

11

*sempre poco c*

*scen*

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef continues the melodic line with eighth notes. Bass clef continues the bass line with quarter notes.

*do f*

*f*

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef continues the melodic line with eighth notes. Bass clef continues the bass line with quarter notes.

(II. Man)

21

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

(II. Man)

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

26

poco cre - - scen - - do *mf*

31

*tr*

I. Man

sempre *ppp*

*ppp*

43

*p* II. Man

*mf* I. Man

*[p]* II. Man

47

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

51

*f* (II. Man)

*sempre f e cre -*

\* Takt 49: Möglicherweise *f*<sup>1</sup> statt *fis*<sup>1</sup>. / Possibly *f*<sup>1</sup> instead of *f* sharp<sup>1</sup>.



59

scen - - - do *ff*

*ff*

63

I. Man  
cre - - - do

(II. Man)

I. Man

67

*fff*

*ff*

sempre cre - - -

sempre cre

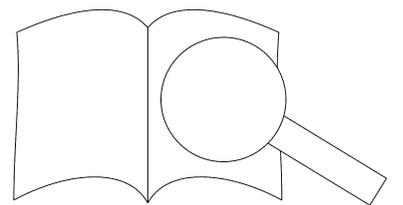
sempre ri - tar - dan - do

scen - - - do

scen - - - do

Postludium d-moll WoO IV/12

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



# Postludium d-moll

für Orgel

WoO IV/12 (1903)

Manuale I. Man *f* *cre*

Pedal *f* *cre*

*Andante*

*ritardando*

*scen* *ro* *rg* *do*

*mf* *f*

\* Zu den Phrasierungsbögen im Allegro-Teil siehe Kritischer Bericht. / Concerning phrasing slurs in the Allegro section, see the Critical Report.

15

Musical score for measures 15-18. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is in a minor key and features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady bass line in the left hand.

19

Musical score for measures 19-22. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with similar melodic and harmonic patterns as the previous system.

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with similar melodic and harmonic patterns as the previous system.

Musical score for measures 27-30. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music continues with similar melodic and harmonic patterns as the previous system. The instruction *sempre f* is written below the first and third staves.

31

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

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

35

*do* *ff*

*do* *ff*

38

*più ff*

*pi*

*sempre ritardando*

*sempre crescendo*

Org Pl

Org Pl

*sempre crescendo*

# 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 Hauptquellen<sup>1</sup> (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
- 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 ( $c/c^1$ ), 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 ( $2/4$ ,  $4/4$  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.

## Zwölf Stücke op. 65

Komponiert in München, April/Mai 1902.

### I. QUELLEN

#### Entwurf (E)

##### Entwürfe zu Nr. 3 und 4

Besitzer: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 129.  
Format: Hochformat.  
Notenpapier: 22-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (ca. 46,7 x 34,6 cm, linker Rand beschnitten).  
Umfang: 1 Blatt.  
Inhalt: 2 Seiten Notentext (paginiert).  
Schreibmittel: Reger: Bleistift, schwarze Tinte; fremde Hand: Bleistift.  
Abfolge: S. 1: Skizzen zu Nr. 3; S. 2 (über Kopf beschrieben): Skizzen zu Nr. 4 und ausgestrichener, nicht zuzuordnender Entwurf.

Vermerke Regers: Auf S. 1 oben mit schwarzer Tinte: »Dieser Originalentwurf aus op 63 [sic] ist Eigentum des Herrn Hans von Ohlendorff | Max Reger, 12. Mai 1912.«  
Auf S. 2 (etwa zwischen 6. und 7. System) mit schwarzer Tinte: »Entwürfe zu | op 69 [sic] | Max Reger.«

Bemerkungen: Auf S. 2 am oberen Rand links notierte Reger mit Bleistift: »9 : 6 = 54 14« sowie am linken Rand eine Zahlenkolonne: »400 | 800 | 800 | 1500 | 500 | 700 | 400 | 300 | — | 5400«; diese Kalkulationen dürften erwarteten Verlagshonoraren entsprechen.  
Auf S. 1 oben rechts neben dem Schenkungsvermerk von fremder Hand mit Bleistift: »Orgelstücke!«

##### Fugenthema der Nr. 8

Besitzer: Archiv der Stiftung Santa Maria dell'Anima, Rom, Signatur: ASMA, Nachlass Alois Hudal, K 29, S. 17–21 (zusammen mit den Entwürfen zu Opus 63 Nr. 4 und 6 sowie zu Opus 145 Nr. 1–3).

Format: Hochformat.  
Notenpapier: 14-systemiges Notenpapier: B. & H. Nr. 2 (ca. 35,3 x 27,1 cm).  
Umfang: 1 Doppelblatt.  
Inhalt: 4 Seiten Notentext (paginiert). Fugenthema der Nr. 8 auf S. 4, 9. Notenzeile.

Schreibmittel: Reger: Bleistift; fremde Hand: wohl Bleistift.  
Bemerkungen: 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.«

#### Stichvorlage (SV)

Die beiden Manuskripthefte zu Opus 65 umfassen die von Reger ursprünglich vorgesehenen 15 Stücke, von denen jedoch drei auf Wunsch des Verlegers Henri Hinrichsen erst später veröffentlicht wurden (als Opus 80 Nr. 2, 4 und 6; vgl. S. XII, *Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption der Werke*, Opus 65).

Aus dem ersten Heft entnahm Hinrichsen 1920 zwei Blätter, die in einem Gedenkbuch anlässlich des 25-jährigen Dienstjubiläums des Dirigenten Willem Mengelberg beim Concertgebouworkest Amsterdam abgedruckt werden sollten.<sup>2</sup> Sie sind daher heute separat überliefert.

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

<sup>2</sup> In das Buch fand lediglich die erste Seite, auf welcher der Beginn der *Fughette* op. 80 Nr. 2 notiert ist, Eingang. Das Faksimile wurde mit dem Hinweis »Geschenk van den uitgever, C. F. Peters te Leipzig« abgebildet (*Willem Mengelberg. Gedenboek 1895–1920, 's Gravenhage 1920*, nach S. 228). – Am 15. Januar 1920 war Elsa Reger vom dortigen Festkomitee gebeten worden, »ein kurzes Manuskript von Reger mit einigen bezüglichen Worten von Ihrer Hand« als Beitrag einzureichen, notierte sich aber auf dem Schreiben: »Leider unmöglich, da die vorhandenen Manuskripte dem Regerarchiv erhalten bleiben sollen.« (Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 3644) Ihren Gedenkbucheintrag datierte sie am 12. Februar, die Manuskriptanfrage gab sie an Hinrichsen weiter.

## Heft 1 und 2 (ohne fol. 5 und 6)

**Besitzer:** Library of Congress, Washington D.C., Music Division, Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection, Shelf No. 194.

**Format:** Hochformat (4°).

**Notenpapier:** 12-systemiges Notenpapier: B. & S. Nr. 112 für Gesang und Klavier (jeweils Notentext) bzw. B. & S. Nr. 6 (2 mal 6 Systeme; jeweils Titelblatt und hinterer Umschlag), jeweils ca. 34,5 x 27,5 cm.

**Umfang:** Heft 1: ehemals 8 ineinandergelegte Doppelblätter mit Fadenheftung, von denen 2 Doppelblatthälften (fol. 5 und 6) entfernt wurden (s. u.).  
Heft 2: 9 ursprünglich ineinandergelegte Doppelblätter mit Fadenheftung, heute zum Teil getrennt.

**Inhalt:** Heft 1: Titelblatt (verso Inhaltsverzeichnis vom Verlag), 24 Seiten Notentext (paginiert als S. 1–6 und 11–28, S. 7–10 fehlen, s. u.), 2 leere Seiten.  
Heft 2: Titelblatt (verso Inhaltsverzeichnis vom Verlag), 31 Seiten Notentext (paginiert), 3 leere Seiten.

**Schreibmittel:** Reger: schwarze und rote Tinte, evtl. Bleistift; Verlag und Stecherei: schwarze Tinte, Bleistift, blauer Fettstift, oranger Fettstift (Lektorat, nur Heft 2); Bibliothek: Bleistift.

**Titelblätter:** Heft 1 auf fol. 1r mit schwarzer Tinte, zum Teil leichter Textverlust durch Reste eines Aufklebers: Zwölf Stücke | für | die | Orgel. | Max Reger, op 65. | Heft I.  
Heft 2 auf fol. 1r mit schwarzer Tinte: Zwölf Stücke | für | die | Orgel. | Max Reger, op 65 | Heft II.

**Widmungen:** Heft 1: auf S. 1 über dem Kopftitel mit schwarzer Tinte: *Herrn Paul Homeyer zugeeignet*.  
Heft 2: auf S. 1 über dem Kopftitel mit schwarzer Tinte: *Herrn Professor Jos. Vockner zugeeignet*.

**Schlussvermerke:** Heft 1: auf S. 28; Heft 2: auf S. 31 (von fremder Hand gestrichen); – jeweils undatiert.

**Satzfolge:** Heft 1: Nr. 1 *Rhapsodie* (S. 1–6), [fehlen: *Fughette* (später Opus 80 Nr. 2, S. 7–9), Nr. 2 *Capriccio* (Beginn, S. 10), s. u.], Nr. 2 *Capriccio* (S. 11–14), Nr. 3 *Pastorale* (S. 15–17), Nr. 4 *Consolation* (S. 18–20), Nr. 5 *Improvisation* (S. 21–24), Nr. 6 *Fuge* (S. 25–28).  
Heft 2: Nr. 7 *Präludium* (S. 1–5), Nr. 8 *Fuge* (S. 6–9), Nr. 9 *Canzone* (S. 10–12), *Gigue* (später Opus 80 Nr. 4, S. 13–14), *Intermezzo* (später Opus 80 Nr. 6, S. 15–18), Nr. 10 *Scherzo* (S. 19–22), Nr. 11 *Toccata* (S. 23–26), Nr. 12 *Fuge* (S. 27–31).

**Bemerkungen:** Das Manuskript enthält einige wenige Anweisungen Regers für den Notenstecher, jedoch kaum Rasuren. Lektorats-Korrekturen finden sich insbesondere in Heft 2.  
Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen: »I. Man. (Gt. [= great organ])«, »II. Man. (Sw. [= swell organ])« bzw. »III. Man. (Ch. [= choir organ])«.  
Copyrightvermerke auf der jeweils ersten Notenseite der einzelnen Stücke.  
Abfolge nach Herausnahme der drei für Opus 80 zurückgestellten Stücke mit Bleistift angepasst.  
Stecherei-Nummern jeweils auf dem Titelblatt: 28972<sup>I</sup> bzw. 28972<sup>II</sup>.

## Capriccio op. 65 Nr. 2 (erste Notenseite) und Fughette (op. 80 Nr. 2)

**Besitzer:** Nederlands Muziek Instituut, Den Haag, Archief van Willem Mengelberg, Signatur: GM 184, Gedenkboek no. 150.

**Inhalt:** Heft 1, fol. 5 und 6 (Quellenbeschreibung s. o.).

**Satzfolge:** *Fughette* (später Opus 80 Nr. 2, S. 7–9), Nr. 2 *Capriccio* (Beginn, S. 10).

## Erstdruck (ED)

**Verlag:** C. F. Peters, Leipzig, Ende August 1902; Verlagsnummern 3012a und 3012b, Plattennummern 8842 und 8843.

**Format:** Querformat (4°).

**Inhalt:** 2 Hefte (Nr. 1–6, 7–12). Jeweils Umschlag (hinten verso Verlagswerbung), Titelblatt, Inhaltsverzeichnis, Notentext S. 4–46 (Heft 1) bzw. S. 4–49 (Heft 2), 1 leeres Blatt (Heft 1) bzw. 1 leere Seite (Heft 2).

**Titel:** *Zwölf Stücke für die Orgel* | von | MAX REGER. | *Opus 65*. | *Eigentum des Verlegers*. | *Aufführungsrecht vorbehalten*. | LEIPZIG | C. F. PETERS | 8842. [8843.].

**Stich und Druck:** C. G. Röder, Leipzig.

**Copyrightvermerke:** Jeweils auf erster Notenseite der einzelnen Stücke: C. F. Peters, Leipzig, 1902.

**Bemerkung:** Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen (siehe **SV**).

**Auflagen:** Zahlreiche Auflagen. Copyright 1930 erneuert.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche autographe Quelle wurde die Stichvorlage herangezogen. Die vorhandenen Entwürfe spielten für die Edition keine Rolle.

Entwurf [erhalten Nr. 3 und 4], Fugenthema Nr. 8  
↓  
Stichvorlage [15 Stücke] → 3 Stücke später als  
↓ Opus 80 Nr. 2, 4 und 6  
(Korrekturabzug)  
↓  
Erstdruck  
  
Die in Klammern gesetzte Quelle ist verschollen.

## II. LESARTEN

### 1. Kommentare und Erläuterungen

#### Nr. 5 Improvisation

Takt 13, Zählzeit 4, II. System: Als Wechselnote des Mordents auf *gis* kommen allgemein *fisis* und *fis* in Betracht. Gegenüber der Tonartvorzeichnung a-moll ist ein Versetzungszeichen zwingend erforderlich, dieses fehlt jedoch (in der Stichvorlage wohl aus Platzgründen).

Für *fisis* spricht Regers Angabe u. a. in der ein Jahr nach Opus 65 entstandenen *Schule des Triospiels* RWV Bach-B8: »Alle ↔ stets mit kleiner (chromatischer) Untersekunde! Dagegen alle ↔ stets mit diatonischer Obersekunde!«<sup>3</sup> (Siehe auch im Lesartenverzeichnis der DVD.)

#### Nr. 6 Fuge

Takt 16, Zählzeit 3, I. System, Unterstimme: Der Phrasierungsbogen beginnt in beiden Quellen erst in Zählzeit 4. Die 1. Achtel *c*<sup>1</sup> war in der Stichvorlage ursprünglich in Zählzeit 2 gebalkt (vgl. Rasur) und infolge des Manualwechsels bei Zählzeit 3 getrennt worden. Mutmaßlich war die Phrasierung bereits vor der Festlegung des Manualwechsels ausgeschrieben und wurde nur versehentlich nicht entsprechend verlängert.

#### Nr. 8 Fuge

Takt 38, II. System: In beiden Quellen ist *gis* erst in Zählzeit 3 bei der 2. Achtel notiert, die 3. Sechzehntel von Zählzeit 2 wäre folglich *g*. Mit Blick auf den harmonischen Kontext ab T. 37 erscheint jedoch *gis* bereits für diesen Ton plausibel. Karl Straube setzt in seiner Edition *Max Reger. Präludien und Fugen* (Leipzig [1919]) hingegen ausdrücklich *g*, was sich auch mit dem nachträglichen Warn-≠ vor *gis*<sup>1</sup> im I. System (Zählzeit 3, 1. Achtel) begründen ließe.

Takt 67, Zählzeit 4, I. System, Unterstimme: In beiden Quellen ist ein fortführender Bogen notiert bzw. gestochen, der jeweils nach Zeilenwechsel (möglicherweise auch aus Platzgründen) jedoch nicht wieder aufgenommen wird. Die Unterstimme besitzt ab diesem Zeitpunkt bis zum Ende der *Fuge* auch keine weitere separate Auszeichnung auf der Ebene der Artikulation mehr. Wahrscheinlich ist, dass auch für die Unterstimme das bis zum Ende des Stücks notierte Legato der Oberstimme gilt, was eine Fortführung des Bogens entbehrlich erscheinen lässt.

#### Nr. 12 Fuge

Takt 78, Zählzeit 3 bis 4, I. System, Unterstimme: In beiden Quellen ist *h*<sup>1</sup> lediglich als punktierte Viertel notiert, Zählzeit 4 ist somit unvollständig (es fehlt der Wert einer Viertel). Zu vermuten ist – zumal der Takt in der Stichvorlage eng geschrieben ist –, dass der kurze Notenwert für *h*<sup>1</sup> ein Versehen darstellt und eigentlich ein längeres Aushalten des Tons gemeint ist. Weniger wahrscheinlich ist hingegen, dass nach *h*<sup>1</sup> ein Ton oder eine Pause vergessen wurde. Um den Quellenbefund transparent zu machen, ist in der RWA anstelle einer Viertel mit angebundener punktierter Viertel die synkopierende punktierte Viertel in Zählzeit 3 beibehalten und um eine Viertel ergänzt.

### 2. Lesartenverzeichnis

#### Nr. 1 Rhapsodie

Takt <sup>Zählzeit</sup>	System	Anmerkung
7 <sup>3–6</sup>	II	In <b>ED</b> ist der Phrasierungsbogen ohne Abschluss über den Taktstrich am Zeilenende hinausgezogen; RWA folgt <b>SV</b>
8 <sup>1</sup>	Pedal	In beiden Quellen reicht die Dynamik-Anweisung bis Zählzeit 4 in T. 9
12 <sup>2</sup>	I/II	In <b>SV</b> sind fälschlich nur 5 Viertel notiert, die Viertelpausen von Zählzeit 2 fehlen
12 <sup>3</sup>	Pedal	3. Triolenachtel: <b>ED</b> ohne neuerliches ≡ vor G; RWA folgt <b>SV</b>
12 <sup>5–13</sup>	II	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen

<sup>3</sup> *Schule des Triospiels* RWV Bach-B8, Fußnote auf S. 1 der Stichvorlage.

13 <sup>6</sup>	I/II/Pedal	<i>assai rit.</i> in beiden Quellen sowohl zwischen I. und II. System (in <b>SV</b> und wohl auch <b>ED</b> aus Platzgründen) als auch im Pedal	69 <sup>5</sup>	I/II/Pedal	In <b>ED</b> endet das Crescendo bereits in Zählzeit 3; RWA folgt <b>SV</b>
13 <sup>6</sup>	II	<b>SV</b> fälschlich <i>e</i> <sup>1</sup> statt <i>eis</i> <sup>1</sup> (♯ statt ♯; vgl. hingegen I)	72 <sup>4</sup>	II	beide Quellen ohne Beginn des Phrasierungsbogens; in <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen in T. 73 jedoch so notiert, als sollte er aus dem Vortakt (Seitenwechsel) herüberreichen
14 <sup>6</sup>	I/II	In beiden Quellen sind die Phrasierungsbögen unterbrochen, in <b>SV</b> jedoch nach Seitenwechsel weiterführend notiert (in I nachträglich nach vorne verlängert)	73 <sup>1</sup>	I	beide Quellen ohne Manualangabe (in <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen so notiert, als sollte er aus dem Vortakt herüberreichen, vgl. II)
15 <sup>1-2</sup>	I	<b>SV</b> ohne Haltebogen $g^2=g^2$	80 <sup>1-4</sup>	II	<b>SV</b> ohne Phrasierungsbogen
15 <sup>4-5</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> <i>es</i> <sup>2</sup> statt <i>e</i> <sup>2</sup> (♯ fehlt)	80 <sup>3</sup>	II	1. Achtel: <b>SV</b> irrtümlich ohne ♯ vor <i>f</i> <sup>1</sup>
16 <sup>5-6</sup>	II	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen	87 <sup>3-4</sup>	II	<b>SV</b> ohne Haltebogen $g=g$
17 <sup>3</sup>	Pedal	2. Triolenachtel: In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen bereits mit dem 1. gehaltenen Triolenachtel, der vorangehende Bogen endet mit dem 3. Triolenachtel von Zählzeit 2; RWA folgt <b>SV</b>	<b>Nr. 3 Pastorale</b>		
17 <sup>3</sup>	I	In beiden Quellen ist der Phrasierungsbogen unterbrochen, in <b>SV</b> nach halbtaktigem Zeilenumbruch jedoch weiterführend notiert	7 <sup>3</sup>		beide Quellen Angabe <i>a tempo</i> früher, etwa auf Zählzeit 2
20 <sup>1</sup>	II	Oberstimme, 2. Triolenachtel: <b>SV</b> <i>cis</i> <sup>1</sup> statt <i>c</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)	10 <sup>6</sup>	II	alle Quellen <i>f</i> <sup>1</sup> statt <i>fis</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
20 <sup>4-5</sup>	Pedal	<b>SV</b> Balkung unterbrochen	33 <sup>6</sup>	I/II	In <b>ED</b> endet das Crescendo bereits in Zählzeit 5; RWA folgt <b>SV</b>
21 <sup>2-3</sup>	I	beide Quellen ohne ♯ für Triller-Nebennote <i>d</i> <sup>2</sup>	<b>Nr. 4 Consolation</b>		
21 <sup>5</sup>	I	Oberstimme, 1. Achtel: <b>SV</b> <i>dis</i> <sup>2</sup> statt <i>d</i> <sup>2</sup> (♯ fehlt)	1 <sup>3</sup>	II	<b>ED</b> <i>gis</i> ohne Hals zur Unterstimme (Viertel); RWA folgt <b>SV</b>
21 <sup>6</sup>	II	<b>SV</b> Trillernachschlag (nach nachträglich eingetragenen Haltebogen Rasur nicht ausgeführt)	3 <sup>3</sup>	II	<b>ED</b> <i>g</i> <sup>1</sup> ohne Hals zur Unterstimme (Viertel); RWA folgt <b>SV</b>
22 <sup>2</sup>	II	beide Quellen ohne ♯ für Triller-Nebennote	3 <sup>4</sup>	I	alle Quellen <i>dis</i> <sup>2</sup> statt <i>d</i> <sup>2</sup> (♯ fehlt)
22 <sup>3</sup>	II	beide Quellen <i>fisis</i> statt <i>fis</i> (♯ fehlt)	13 <sup>1-14</sup>	II	In <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen nach Zeilenwechsel nicht fortgeführt
22 <sup>5</sup>	II	1. Triller-Nachschlagnote: <b>ED</b> <i>g</i> statt <i>gis</i> ; RWA folgt <b>SV</b>	18 <sup>2-6</sup>	II	<b>SV</b> ohne Phrasierungsbogen
23 <sup>2</sup>	II	Triller: beide Quellen ohne ♯ für obere Nebennote	18 <sup>4</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> <i>a</i> <sup>1</sup> statt <i>as</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
23 <sup>4</sup>	I	In beiden Quellen reicht der Phrasierungsbogen bis zum Taktende	20 <sup>6</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Tenuto-Strich
24 <sup>5</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> <i>dis</i> <sup>1</sup> statt <i>d</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)	21 <sup>4-6</sup>	II	<b>ED</b> ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt <b>SV</b>
27 <sup>1</sup>	Pedal	3. Triolenachtel: <b>ED</b> ohne ♯ vor <i>C</i> , stattdessen Warn-♯ vor 1. Triolenachtel bei angebundener Note (vgl. hingegen <b>SV</b> und T. 28f.)	22 <sup>4-6</sup>	II	<b>ED</b> ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt <b>SV</b>
37 <sup>1</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Koppelanweisung	23 <sup>4+6</sup>	I	<b>SV</b> <i>dis</i> <sup>1</sup> statt <i>d</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
40 <sup>4</sup>	I/II	Decrescendo beginnt in beiden Quellen 1 Achtel später	24 <sup>3</sup>	Pedal	<b>ED</b> ohne ♯ (Warn-♯ in Zählzeit 1 vor gehaltenem <i>G</i> ; vgl. hingegen <b>SV</b> )
45 <sup>5</sup>	II	In <b>SV</b> endet der Phrasierungsbogen vor Taktende, wird jedoch in T. 46 nach Seitenwechsel fortführend notiert, in <b>ED</b> ist ein neuer Bogen in T. 45, Zählzeit 5 angesetzt	29 <sup>3-30</sup>	II	In beiden Quellen ist der Phrasierungsbogen nach T. 29, Zählzeit 3 nicht weitergeführt ( <b>SV</b> halbtaktiger Zeilenumbruch)
55 <sup>2</sup>	Pedal	In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits mit der 1. Triolenachtel von Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b>	30 <sup>4-6</sup>	II	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Tenuto-Striche; RWA folgt <b>SV</b>
55 <sup>6</sup>	Pedal	In <b>ED</b> endet die Angabe »cre-scen-do« erst ganz am Ende des Takts (analog zu I/II); RWA folgt <b>SV</b>	31 <sup>3</sup>	II	<b>ED</b> ohne Tenuto-Strich; RWA folgt <b>SV</b>
58 <sup>1-2</sup>	I	<b>SV</b> ohne Haltebogen $d^2=d^2$	32 <sup>1</sup>	I	<b>ED</b> irrtümlich mit Tenuto-Strich
60 <sup>3</sup>	II	beide Quellen ohne ♯ vor <i>as</i>	32 <sup>5</sup>	I/II	alle Quellen ohne ♯ vor <i>a</i> <sup>1</sup> bzw. <i>a</i>
62 <sup>4-63</sup>	II	<b>SV</b> Phrasierungsbogen aus T. 62 nicht fortgeführt (nach halbtaktigem Zeilenumbruch)	32 <sup>6</sup>	II	Unterstimme: In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen am Taktende ( <b>SV</b> undeutlich), wird aber in T. 33 zur Oberstimme fortgesetzt
63 <sup>3</sup>	Pedal	beide Quellen ohne <i>fff</i>	39 <sup>1-41</sup>	II	<b>SV</b> ohne Beginn des Phrasierungsbogens; in <b>ED</b> lediglich in T. 39 fehlend, nach Seitenwechsel ist er in T. 40–41 fortgesetzt
63 <sup>4</sup>	I	Unterstimme, 1. Sechzehntel: <b>SV</b> <i>disis</i> statt <i>dis</i> (♯ fehlt)	44 <sup>6</sup>		In <b>ED</b> endet das Ritardando bereits in Zählzeit 4; RWA folgt <b>SV</b> (hier durch Dehnungsstriche verlängert)
66 <sup>4</sup>	II	In beiden Quellen reicht der obere Phrasierungsbogen irrtümlich bis <i>d</i> der Unterstimme	<b>Nr. 5 Improvisation</b>		
70 <sup>5</sup>	II	<b>ED</b> <i>g</i> nur als Unterstimmenachtel statt auch als Oberstimmenviertel; RWA folgt <b>SV</b>	11 <sup>1-2</sup>	Pedal	In <b>SV</b> (Zeilenwechsel) und <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits am Ende von T. 10 (vgl. jedoch T. 5)
72 <sup>5</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> fälschlich Haltebogen <i>e</i> <sup>1</sup> = <i>eis</i> <sup>1</sup>	13 <sup>4</sup>	II	zur Wechselnote des Mordents s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
72 <sup>5</sup>	I/II	<b>SV</b> ohne ♯ vor <i>gis</i> <sup>1</sup> bzw. <i>gis</i> , von unbekannter Hand (möglicherweise Verlagslektor oder auch Reger selbst) mit Bleistift nachgetragen	14 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst bei Zählzeit 2; RWA folgt <b>SV</b>
74 <sup>6</sup>	II	2. Triolenachtel: beide Quellen <i>ais</i> statt <i>a</i> (♯ fehlt)	16 <sup>4-5</sup>	I	Oberstimme: beide Quellen ohne Haltebogen $g^2=g^2$
76 <sup>4-5</sup>	II	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen	20 <sup>1-21</sup>	I	In <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen nach Zeilenwechsel nicht weitergeführt
82 <sup>1</sup>	I	<b>ED</b> Fermate ohne »(longa)«; RWA folgt <b>SV</b>	25 <sup>6</sup>	I/II	In <b>ED</b> endet das Crescendo bereits auf Zählzeit 4; RWA folgt <b>SV</b>
<b>Nr. 2 Capriccio</b>			32 <sup>1</sup>	II	<b>ED</b> phrasiert über die 32stel-Pause hinweg; RWA folgt <b>SV</b> (dort der Bogen am Ende von T. 31 jedoch auch weiterführend notiert)
3 <sup>6</sup>	II	In <b>SV</b> endet der Phrasierungsbogen mit der letzten Achtel, ist jedoch (nach Zeilenwechsel) in T. 4 weiterführend notiert	35 <sup>1-4</sup>	II	<b>SV</b> Triller ohne ♯ für die Nebennote sowie ohne ♯ vor nachfolgendem <i>h</i>
14 <sup>1-6</sup>	II	In beiden Quellen fehlen der Phrasierungsbogen sowie der Staccato-Punkt an dessen Ende (vgl. hingegen Parallelstellen T. 31–32 und T. 71)	49 <sup>4</sup>	I	beide Quellen ohne Haltebogen $f^2=f^2$
17 <sup>3</sup>	I	In <b>SV</b> reicht der im Vortakt beginnende Phrasierungsbogen bis zum Ende von Zählzeit 3, ist jedoch nach halbtaktigem Zeilen- bzw. Seitenwechsel weiterführend notiert	<b>Nr. 6 Fuge</b>		
20 <sup>6</sup>	II	Unterstimme: beide Quellen ohne ♯ vor <i>e</i> <sup>1</sup>	4 <sup>2</sup>	I/II	<b>ED</b> <i>p</i> bereits am Ende von Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b>
23 <sup>1-6</sup>	II	<b>SV</b> ohne Phrasierungsbögen	11 <sup>5</sup>	I/II	beide Quellen Beginn der Crescendo-Angabe erst ab 2. Takt-hälfte von T. 12 (in <b>SV</b> womöglich aus Platzgründen)
23 <sup>3</sup>	II	1. Achtel: beide Quellen ohne ♯ vor <i>f</i> <sup>1</sup>	14 <sup>5</sup>	I	Oberstimme, 1. Sechzehntel: <b>SV</b> <i>fis</i> <sup>2</sup> statt <i>f</i> <sup>2</sup> (♯ fehlt)
29 <sup>1</sup>	Pedal	beide Quellen ohne <i>fff</i>	16 <sup>3</sup>	I	Unterstimme: In beiden Quellen beginnt der Phrasierungsbogen erst in Zählzeit 4 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
40 <sup>6</sup>	II	<b>ED</b> auch mit Phrasierungsbogen <i>d-c</i> ; RWA folgt <b>SV</b>	34 <sup>3</sup>	Pedal	2. Schlaghälfte: In beiden Quellen endet die Crescendo-Gabel bereits mit der 1. Schlaghälfte; in RWA analog zu I/II verlängert
50 <sup>5</sup>	I	beide Quellen <i>gis</i> <sup>1</sup> statt <i>g</i> (♯ fehlt)			
59 <sup>5-6</sup>	II	<b>SV</b> ohne Beginn des Phrasierungsbogens (von unbekannter Hand mit Bleistift nachgetragen), jedoch nach Zeilenwechsel in T. 60 weiterführend notiert			
68 <sup>4-69</sup>	II	<b>SV</b> Phrasierungsbogen nach halbtaktigem Zeilenwechsel nicht mehr weitergeführt			

37 <sup>1</sup> –38 <sup>4</sup>	II	In <b>SV</b> fehlt die Fortführung des Phrasierungsbogens aus T. 36 (nach Zeilenwechsel)
37 <sup>4-5</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen $d^2=d^2$
41 <sup>5</sup>	II	beide Quellen Triller ohne Bogen
42 <sup>2</sup>	I	Unterstimme, vierte 32stel: <b>SV</b> $f^1$ statt $fis^1$ (♯ fehlt)
43 <sup>5</sup>	I	Oberstimme, Sechzehntel: <b>SV</b> $b^1$ statt $h^1$ (♯ fehlt)
44 <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> ohne Anweisung ( <i>sehr hervortretend</i> )
46 <sup>1</sup>	II	Oberstimme, vierte 32stel: <b>SV</b> $e^1$ statt $cis^1$
46 <sup>1-2</sup>	II	<b>SV</b> zusätzlicher Phrasierungsbogen (Oberstimme)

### Nr. 7 Präludium

8 <sup>2</sup>	I/II	2. Schlaghälfte: beide Quellen <b>pp</b> bereits auf der 1. Schlaghälfte (in <b>SV</b> aus Platzgründen)
12 <sup>4</sup>	Pedal	beide Quellen <i>subito</i> nicht auch im Pedal
24 <sup>1</sup>	II	Oberstimme: beide Quellen Warn-, vor angebundenem $es^1$ in 1. Schlaghälfte (in <b>SV</b> wegen Zeilenwechsels), jedoch ohne neuerliches , vor $es^1$ in 2. Schlaghälfte
24 <sup>3</sup>	II	beide Quellen ohne Haltebogen $b=b$ (Ober- zur Unterstimme)
27 <sup>2</sup>	II	Unterstimme: In <b>SV</b> fehlt die angebundene Viertel $d$ , jedoch Haltebogen von Zählzeit 1 bis Zählzeit 3 (vom Lektor als fraglich angemerkt)
28 <sup>1</sup> –29 <sup>4</sup>	II	beide Quellen ohne Abschluss des Phrasierungsbogens ( <b>SV</b> nach Zeilenwechsel)
29 <sup>1</sup>	I/II/Pedal	<b>ED</b> und <b>SV</b> (Pedal) Endsilbe »-do« des Crescendo etwas früher (vgl. hingegen Dehnungsstriche in I/II in <b>SV</b> )
29 <sup>1</sup>	II	Oberstimme, 1. Schlaghälfte: beide Quellen fälschlich Sechzehntel- statt Achtelpause
29 <sup>1-3</sup>		<b>ED</b> ohne Dehnungsstriche beim Ritardando; RWA folgt <b>SV</b>
31 <sup>3</sup>	I/II	In <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bereits am Ende von Zählzeit 2; RWA folgt <b>SV</b>
32 <sup>4</sup> –33 <sup>1</sup>	I	<b>SV</b> ohne Haltebogen $f^2=f^2$ (Ober- zur Unterstimme; Seitenwechsel)
39 <sup>1-3</sup>		<b>ED</b> <i>ritenuto</i> ; RWA folgt <b>SV</b> (dort <i>rit.</i> , was bei Reger als Ritardando zu lesen ist; die Dehnungsstriche führten möglicherweise zu einem Lesefehler des Notensetzers)
41 <sup>1</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Tenuto-Strich; in RWA analog zu T. 2 (u. a.) ergänzt
42 <sup>1</sup>	Pedal	In beiden Quellen steht <i>poco marcato</i> auf Zählzeit 2 (in <b>SV</b> wohl aus Platzgründen)
44 <sup>4</sup>	II	Achtel: beide Quellen $b$ wohl irrtümlich mit stehen gebliebenem Staccato-Punkt (Phrasierung nachträglich geändert)
47 <sup>3</sup> –48 <sup>4</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Beginn des Phrasierungsbogens ( <b>SV</b> vor Zeilenwechsel), in T. 49 jedoch fortführend notiert bzw. gestochen
57 <sup>1+2</sup>	I	Unterstimme, jeweils 1. Sechzehntel: beide Quellen $b^1$ statt $h^1$ (♯ fehlt)
57 <sup>3</sup>	I/II	beide Quellen Beginn der Crescendo-Angabe erst zu Beginn von T. 58 (in <b>SV</b> womöglich aus Platzgründen)
61 <sup>1</sup>	I/II	1. Schlaghälfte: In <b>ED</b> endet das Crescendo bereits am Ende von T. 60; RWA folgt <b>SV</b>
64 <sup>1</sup> –65 <sup>4</sup>	II	In <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen aus T. 63 nach Zeilenwechsel nicht zu Ende geführt
66 <sup>4</sup>	I	In beiden Quellen endet der Phrasierungsbogen mit $a^2$ , ist jedoch in T. 67 fortführend notiert bzw. gestochen (in <b>SV</b> nach Seitenwechsel, in <b>ED</b> nach Zeilenwechsel)
66 <sup>4</sup>	II	beide Quellen Triller ohne Bogen
67 <sup>4</sup> –68 <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> ohne Haltebogen $d^1=d^1$
73 <sup>2-3</sup>	I	Unterstimme: beide Quellen ohne Haltebogen $a^1=a^1$
75 <sup>1</sup>	I	1. Sechzehntel: In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen bereits mit der gehaltenen Viertel; RWA folgt <b>SV</b>
75 <sup>1</sup>	Pedal	<b>SV</b> irrtümlich Staccato-Punkt statt Tenuto-Strich (vgl. hingegen II), <b>ED</b> ohne Auszeichnung
75 <sup>2</sup>	I	In <b>SV</b> wird der Phrasierungsbogen irrtümlich über die Pause hinweg bis zur Viertel $a^2$ in Zählzeit 3 weitergeführt
78 <sup>1-2</sup>	I	Unterstimme; beide Quellen ohne Haltebogen $c^2=c^2$
81 <sup>1</sup> –82 <sup>1</sup>	II	In beiden Quellen fehlt das Ende des Phrasierungsbogens aus T. 80 (dort in <b>SV</b> fortführend notiert, nach Zeilenwechsel jedoch nicht wieder aufgenommen)
81 <sup>4</sup>	I	<b>ED</b> $b^1$ nur Achtel (Oberstimme), jedoch Haltebogen zu T. 82; RWA folgt <b>SV</b>
81 <sup>4</sup>	I	Oberstimme, 2. Achtel: <b>ED</b> ohne Staccato-Punkt; RWA folgt <b>SV</b>
82 <sup>3</sup>	Pedal	beide Quellen ohne <b>fff</b> , in RWA analog zu I/II eingefügt
84 <sup>2</sup>	I	Oberstimme, 2. Achtel: <b>SV</b> nur $b^2$ statt $b^1/b^2$
85 <sup>2</sup>	I/II/Pedal	2. Schlaghälfte: In <b>SV</b> beginnen die Crescendo-Gabeln (wohl aus Platzgründen) jeweils erst in Zählzeit 4
87 <sup>4</sup>	I/II	In <b>SV</b> endet die Crescendo-Gabel bereits in Zählzeit 3
88 <sup>4</sup> –89 <sup>1</sup>	I	<b>SV</b> ohne Haltebögen $a^1/a^2=a^1/a^2$
88 <sup>4</sup> –89 <sup>1</sup>	II	beide Quellen ohne Haltebogen $a=a$

### Nr. 8 Fuge

Titel		<b>SV</b> <i>Fuga</i> , vom Lektor zu <i>Fuge</i> geändert
13 <sup>1</sup>	I	Oberstimme, 1. Achtel: In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits mit der ersten gehaltenen Note $h^1$ am Ende von T. 12; RWA folgt <b>SV</b>
17 <sup>3</sup>	I	Oberstimme, Achtel: beide Quellen ohne Staccato-Punkt (vgl. jedoch II)
18 <sup>3</sup>	I	Unterstimme, Achtel: <b>ED</b> Phrasierungsbogen nur bis Ende von Zählzeit 2; <b>SV</b> unklar (vgl. jedoch folgende Figur)
22 <sup>3</sup>	I/II	<b>ED</b> Ende der Decrescendo-Gabel auf 1. und folgendes <b>mf</b> auf 2. Schlaghälfte (evtl. Lesefehler von <b>SV</b> ); in RWA an Pedal angeglichen
27 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: In <b>SV</b> endet der Phrasierungsbogen in Zählzeit 4 von T. 26 (vor Zeilenwechsel), in <b>ED</b> ist er bis zur Sechzehntel der Oberstimme durchgezogen (vermutlich unvollständige Korrektur)
34 <sup>4</sup>	II	1. Achtel: In <b>ED</b> reicht der Phrasierungsbogen bis zur 2. Achtel; RWA folgt <b>SV</b>
38 <sup>2</sup>	II	3. Sechzehntel: beide Quellen $g$ (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
39 <sup>2</sup>	I/II	<b>ED</b> ( <i>non dim.</i> ) erst in Zählzeit 3; RWA folgt <b>SV</b> (dort an <b>fff</b> direkt anschließend)
39 <sup>2</sup>	Pedal	1. Achtel: <b>SV</b> <b>fff</b> erst auf 2. Achtel (nicht analog zu I/II)
43 <sup>1-2</sup>	II	Zählzeit 1, 2. Achtel bis Zählzeit 2, 2. Achtel: <b>SV</b> Phrasierungsbogen über Staccato-Punkte gezogen (in Zählzeit 2, 1. Achtel, Punkt dennoch sichtbar)
43 <sup>2</sup>	I/II	In <b>SV</b> beginnt die Crescendo-Gabel erst am Ende der Zählzeit
45 <sup>1</sup> –48 <sup>1</sup>	I	<b>ED</b> lediglich die jeweils unteren Töne als Achtel; RWA folgt <b>SV</b>
46 <sup>4</sup>	I/II	2. Schlaghälfte: In <b>ED</b> steht <b>fff</b> erst in T. 47, Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b> (vgl. auch <b>ff</b> in T. 45)
		»+C III« steht in beiden Quellen vor <b>fff</b> (in <b>SV</b> aus Platzgründen, da von Reger nachträglich hinzugefügt, in <b>ED</b> dadurch als vorhergehendes Ereignis bereits auf Zählzeit 3)
46 <sup>4</sup>	Pedal	Achtel: beide Quellen ohne Staccato-Punkt (vgl. hingegen T. 45)
48 <sup>4</sup>	II	1. Achtel: beide Quellen $dis^1$ statt $d^1$ (♯ fehlt)
49 <sup>1-2+3-4</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> jeweils durchgezogener Achtelbalken (vgl. hingegen II)
50 <sup>2</sup>	II	2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Achtel $cis^1$ statt Sechzehnteln $cis^1-e^1$
52 <sup>1</sup>	II	beide Quellen ohne Ende des Phrasierungsbogens aus T. 51 (in <b>SV</b> jedoch vor Zeilenwechsel fortführend notiert)
55 <sup>3</sup>	II	1. Achtel: beide Quellen ohne Staccato-Punkt; in RWA an I angeglichen
59 <sup>2</sup>	I	Oberstimme, Achtel: In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen bereits in Zählzeit 1 (bei der angebundenen Note); RWA folgt <b>SV</b>
61 <sup>1</sup>	Pedal	2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Achtel $E$ statt Sechzehnteln $E-Fis$
64 <sup>1</sup>	I	Unterstimme, Achtel: <b>ED</b> ohne Staccato-Punkt; RWA folgt <b>SV</b>
67 <sup>4</sup>	I	Taktende, Unterstimme: beide Quellen mit fortführendem Phrasierungsbogen, der in T. 68 nach Zeilenwechsel jedoch nicht wieder aufgenommen wird (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
70 <sup>2</sup>	Pedal	1. Achtel: In beiden Quellen reicht der Phrasierungsbogen bis zur 2. Achtel (damit 2 Staccato-Punkte unter einem Bogen); vgl. jedoch T. 34 ( <b>SV</b> ) und 39
73 <sup>1</sup> –74 <sup>4</sup>		In <b>ED</b> endet das Ritardando bereits am Ende von T. 72 (vor dem <i>Adagio</i> ); RWA folgt <b>SV</b> (dort Dehnungsstriche nach <i>Adagio</i> wieder aufgenommen und bis zum Ende des Stücks geführt)

### Nr. 9 Canzone

5 <sup>3</sup>	I/II	In <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in Zählzeit 2, 2. Schlaghälfte; RWA folgt <b>SV</b>
14 <sup>3</sup>	I/II	In <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel erst in T. 15 (jedoch vor der Zählzeit beginnend); RWA folgt <b>SV</b>
14 <sup>3</sup>	Pedal	<b>SV</b> Viertel $Es$ statt Achteln $Es-G$
18 <sup>1</sup> –20 <sup>3</sup>	II	In <b>SV</b> fehlt das Ende des Phrasierungsbogens (nach Zeilenwechsel)
21 <sup>1</sup>	I/II	In beiden Quellen fehlt »a poco« bei der Dynamikangabe
22 <sup>1</sup>	Pedal	In beiden Quellen fehlt »a poco« bei der Dynamikangabe
25 <sup>1</sup> –29 <sup>3</sup>	II	In beiden Quellen fehlt das Ende des Phrasierungsbogens (nach Seitenwechsel in <b>SV</b> ), der jedoch am Ende von T. 24 fortführend notiert ist
38 <sup>3</sup>	Pedal	Triolenachtel: <b>SV</b> ohne <b>f</b>
40 <sup>1</sup>		In <b>ED</b> endet das Stringendo nicht am Ende, sondern bereits zu Beginn der Zählzeit (vgl. hingegen die Dehnungsstriche in <b>SV</b> )
42 <sup>2</sup>	Pedal	3. Triolenachtel: <b>SV</b> $d$ statt $des$ (♯ fehlt)
42 <sup>2-3</sup>	II	<b>SV</b> ohne Haltebogen $des^1=des^1$
46 <sup>3</sup>	I	Oberstimme, 3. Triolenachtel: beide Quellen $h^1$ statt $b^1$ (♯ fehlt)

46 <sup>3</sup>	Pedal	<b>SV</b> Ende des Phrasierungsbogens, jedoch in T. 47 nach Seitenwechsel fortführend notiert
49 <sup>3</sup> –50 <sup>1</sup>	I/II	beide Quellen ohne Stimmführungslinie von <i>d</i> <sup>1</sup> zu <i>des</i> <sup>1</sup> (I, Unterstimme zu II, Oberstimme)
50 <sup>1</sup>		<b>SV</b> <i>Tempo primo</i> statt <i>Tempo I</i>
50 <sup>3</sup>	I/II	In <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bereits am Ende von Zählzeit 2 (nicht parallel zum Pedal); RWA folgt <b>SV</b>
51 <sup>3</sup>	I	In <b>ED</b> beginnt die Manualangabe erst in T. 52, Zählzeit 1; RWA folgt tendenziell <b>SV</b>
64 <sup>3</sup>	I/II	In <b>SV</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bereits am Ende von Zählzeit 2

#### Nr. 10 Scherzo

13 <sup>1</sup>	Pedal	In beiden Quellen endet das Crescendo parallel zu I/II erst am Ende des Takts und damit auf der Pause
22 <sup>1</sup>	Pedal	In beiden Quellen endet das Crescendo parallel zu I/II erst am Ende des Takts und damit auf der Pause
27 <sup>1</sup>	Pedal	In beiden Quellen endet das Diminuendo parallel zu I/II erst am Ende des Takts und damit auf der Pause
34 <sup>2</sup>	Pedal	In beiden Quellen endet die Decrescendo-Gabel parallel zu I/II erst am Ende des Takts und damit auf der Pause
38 <sup>1</sup> –39 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> Bogen <i>d</i> <sup>2</sup> = <i>h</i> <sup>1</sup> , in <b>SV</b> in T. 38 fälschlich Beginn eines Haltebogens
59 <sup>2</sup>	Pedal	In beiden Quellen endet das Crescendo parallel zu I/II erst auf Zählzeit 3 und damit auf der Pause
98 <sup>2</sup>	I/II/Pedal	In <b>ED</b> beginnen die Decrescendo-Gabeln jeweils bereits am Beginn des Takts; RWA folgt <b>SV</b>
99 <sup>1</sup> –105 <sup>3</sup>	II	<b>SV</b> nach Zeilenwechsel ohne Fortsetzung des Phrasierungsbogens, dieser jedoch vom Lektor nachgetragen; in <b>ED</b> nur bis T. 105, Zählzeit 1 (analog zu I) gestochen (in RWA ergänzt)
127 <sup>3</sup>	I	Unterstimme: beide Quellen <i>b</i> <sup>1</sup> statt <i>h</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt; vgl. hingegen T. 36)
134 <sup>1</sup>	II	2. Achtel: beide Quellen <i>b</i> statt <i>h</i> (♯ fehlt)
138 <sup>3</sup>	I	In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits mit der punktierten Halben (Oberstimme); RWA folgt <b>SV</b> (analog zu II; vgl. auch T. 142)
140 <sup>2</sup>	I/II	Achtel: <b>SV</b> Crescendo-Gabel nur bis Zählzeit 1
143 <sup>3</sup> –144 <sup>3</sup>	II	<b>ED</b> ohne Crescendo-Gabel; RWA folgt <b>SV</b> (analog zum Pedal)
144 <sup>2+3</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Staccato-Punkte
157 <sup>1</sup>	Pedal	<b>ED</b> <i>fff</i> erst in Zählzeit 2, in <b>SV</b> füllt es den gesamten Takt aus

#### Nr. 11 Toccata

8 <sup>3-4</sup>	II	beide Quellen Triller ohne Bogen
11 <sup>1</sup>	II	In <b>ED</b> ist der Bogen über den Trillernachschlag hinaus zur nächsten Zählzeit gezogen ( <b>SV</b> nicht eindeutig)
11 <sup>2</sup>	II	In <b>ED</b> ist der Phrasierungsbogen nicht unterbrochen; RWA folgt <b>SV</b>
13 <sup>1-2</sup>	II	In <b>ED</b> ist der Bogen über den Trillernachschlag hinaus zur nächsten Zählzeit gezogen; RWA folgt <b>SV</b>
15 <sup>2</sup>	I	Unterstimme, 3. Sechzehntel: <b>SV</b> <i>gis</i> <sup>1</sup> statt <i>g</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
17 <sup>4</sup>	I	In beiden Quellen ist der Bogen über den Trillernachschlag hinaus bis <i>eis</i> <sup>2</sup> in T. 18 gezogen (vgl. hingegen T. 16)
21 <sup>1</sup>	I	Sechzehntel: In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen bereits zu Anfang des Takts beim gehaltenen <i>e</i> <sup>1</sup> ; RWA folgt <b>SV</b>
25 <sup>3</sup>	II	1. Achtel: beide Quellen <i>gis</i> statt <i>g</i> (♯ fehlt) ( <b>SV</b> halbtaktiger Zeilenwechsel)
29 <sup>3</sup> –30 <sup>2</sup>	II	beide Quellen zusätzlicher Phrasierungsbogen für die Oberstimme
34 <sup>4</sup>	I	dritte 32stel und Achtel: beide Quellen jeweils <i>cis</i> <sup>2</sup> statt <i>c</i> <sup>2</sup> (♯ fehlt) ( <b>SV</b> halbtaktiger Zeilenwechsel)
37 <sup>1-2</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>a</i> <sup>1</sup> = <i>a</i> <sup>1</sup>
39 <sup>2</sup>		In <b>ED</b> reichen die Dehnungsstriche des Ritardando nur bis zur Fermate der Oberstimme in I, in <b>SV</b> jedoch darüber hinaus
40 <sup>1</sup>	I	In beiden Quellen fehlt die Viertelpause für die Unterstimme
40 <sup>2</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Tenuto-Strich
41 <sup>2-4</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
42 <sup>4</sup> –43 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: beide Quellen ohne Haltebogen <i>h</i> <sup>1</sup> = <i>h</i> <sup>1</sup>
44 <sup>2</sup>	I/II	<b>ED</b> <i>f</i> erst bei 1. Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b>
44 <sup>3</sup>	II	Oberstimme, letzte Sechzehntel: <b>SV</b> <i>cis</i> <sup>1</sup> statt <i>c</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt) (halbtaktiger Zeilenwechsel)
45 <sup>4</sup>	II	Oberstimme: In <b>ED</b> ist <i>cis</i> <sup>1</sup> als Sechzehntel und <i>e</i> <sup>1</sup> als Achtel gestochen (vermutlich Fehler des Notensetzers, zumal der Druck nicht auf eine nachträgliche Korrektur Regers schließen lässt); RWA folgt <b>SV</b>
45 <sup>4</sup>	Pedal	1. Sechzehntel: In beiden Quellen steht die Schluss-Silbe »-do« von Crescendo erst etwas später (in <b>SV</b> analog zu I/II) und damit auf der Pause
46 <sup>4</sup>	I	letzte 32stel: beide Quellen <i>f</i> <sup>2</sup> statt <i>fis</i> <sup>2</sup> (♯ fehlt)
47 <sup>3-4</sup>	I/II	beide Quellen <i>b</i> <sup>1</sup> bzw. <i>b</i> statt <i>h</i> <sup>1</sup> bzw. <i>h</i> (♯ fehlen)
48 <sup>2-3</sup>	II	Unterstimme: beide Quellen ohne Haltebogen <i>fis</i> = <i>fis</i>
48 <sup>3</sup> –49 <sup>4</sup>		<b>SV</b> ohne <i>sempre ritardando</i>

#### Nr. 12 Fuge

Taktart		Das Lesartenverzeichnis zählt ⅞; zur Schreibweise der Taktartangabe siehe DVD
11 <sup>1+2</sup>	I	In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits in T. 10, Zählzeit 3, der folgende beginnt in T. 11, Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b> (die dortige Phrasierung wurde möglicherweise vom Notensetzer falsch interpretiert)
25 <sup>3</sup>	I/II	<b>ED</b> <i>sempre crescendo</i> erst ab Zählzeit 4; RWA folgt <b>SV</b>
31 <sup>3-4</sup>	II	Oberstimme, 2. Takthälfte: In beiden Quellen fehlt der Beginn des Phrasierungsbogens (jedoch in T. 32 nach Zeilenwechsel fortgeführt)
36 <sup>3</sup>	I	In <b>ED</b> setzt der untere Phrasierungsbogen nicht unterhalb der ganzen Note <i>h</i> <sup>1</sup> (Beginn Fugenthema), sondern unterhalb von <i>gis</i> <sup>1</sup> (Oberstimme nach Stimmkreuzung) an; RWA folgt <b>SV</b>
39 <sup>4</sup>	I	Unterstimme: In <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen fortführend notiert
47 <sup>3+4</sup>	I	Unterstimme: beide Quellen jeweils <i>ais</i> <sup>1</sup> statt <i>a</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt) ( <b>SV</b> halbtaktiger Zeilenwechsel)
64 <sup>1</sup> –67 <sup>4</sup>	II	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen (in <b>ED</b> in T. 63, Zählzeit 4, endend und in T. 68 neu beginnend, in <b>SV</b> jedoch vor bzw. nach Zeilenwechsel fortführend bzw. wiederaufnehmend notiert)
70 <sup>1</sup>	II	1. Achtel: In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits in T. 69, Zählzeit 4, in I (nicht systemübergreifend durchgezogen); RWA folgt <b>SV</b>
71 <sup>2</sup>	II	<b>ED</b> <i>cis</i> <sup>1</sup> ohne Halsung als Unterstimme; RWA folgt <b>SV</b>
71 <sup>4</sup> –72 <sup>1</sup>	I	<b>ED</b> irrtümlich Phrasierungsbogen <i>a</i> <sup>1</sup> = <i>h</i> <sup>1</sup> (in <b>SV</b> vor Seitenwechsel Haltebogen nach <i>a</i> <sup>1</sup> angesetzt)
73 <sup>3</sup>	Pedal	1. und 2. Viertel: In <b>ED</b> endet ein Phrasierungsbogen bereits in Zählzeit 2, ein neuer beginnt in Zählzeit 3, 1. Viertel (gehaltene Note); RWA folgt <b>SV</b>
76 <sup>3</sup>	II	In <b>ED</b> fehlt die Ergänzung »alle Register« bei der Manualangabe (diese zudem bereits auf Zählzeit 2); RWA folgt <b>SV</b>
78 <sup>3-4</sup>	II	Unterstimme: beide Quellen <i>h</i> <sup>1</sup> fälschlich nur als punktierte Viertelnote (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
81 <sup>4</sup>	I/II	beide Quellen <i>sempre</i> (ohne weitere Angabe)
83 <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> Phrasierungsbogen der Unterstimme unterbrochen, jedoch in T. 84 (nach Zeilenwechsel) fortführend notiert

#### Präludium und Fuge d-moll WoO IV/10

Komponiert in München, vermutlich erste Jahreshälfte 1902.

#### I. QUELLEN

##### Stichvorlage (**SV**)

Die Stichvorlage verblieb nach der Drucklegung vermutlich im Besitz des Verlags. Das Manuskript ist verschollen.

##### Erstdruck (**ED**)

Zeitschrift: *Die Musik-Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift* 2. Jg., Nr. 31 (3. Augustwoche 1902), S. 844–849 des Musikalien-Teils; Plattennummer 231.  
Die Beilage erschien außerdem in dem den Jahrgang zusammenfassenden *Orgelalbum*, S. 120–125.  
Verlag: Verlag der Musik-Woche, Leipzig.  
Redaktion: Ludwig Hamann.  
Format: Hochformat (4°).  
Kopftitel: *Praeludium I für Orgel*. | [rechts:] *Max Reger.*  
*Fuge I für Orgel*. | [rechts:] *Max Reger.*  
Druck: August Hoffmann, Leipzig-Reudnitz.  
Auflagen: Übernahme durch E. Hoffmann, Dresden, ca. 1906, Plattennummer E. H. 282. Übernahme durch Otto Junne GmbH, Leipzig o. J., Plattennummer O. J. 5390.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde.

(Entwurf)  
↓  
(Stichvorlage)  
↓  
(Korrekturabzug)  
↓  
Erstdruck

Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

## II. LESARTEN

### 1. Kommentare und Erläuterungen

#### Präludium

Takt 32, Zählzeit 3, I. System, Oberstimme, 2. Sechzehntel: Im Erstdruck ist weiterhin  $h^1$  notiert. Mit Blick auf die melodische Entwicklung erscheint in der absteigenden Linie die Rücknahme zu  $b^1$  jedoch zumindest plausibel, zumal Reger im Folgetakt für  $b^1$  (Zählzeit 2) kein Warn- $\flat$  setzt. Harmonisch sind jedoch beide Töne denkbar.

### 2. Lesartenverzeichnis

#### Präludium

Takt <sup>Zählzeit</sup>	System	Anmerkung
3 <sup>1-2</sup>	II	<b>ED</b> ohne Haltebogen $es^1=es^1$ (daher notwendiges $\flat$ vor der Achtel)
5 <sup>3-6</sup>	I	<b>ED</b> ohne Beginn des Phrasierungsbogens, der in T. 7 (nach Zeilenwechsel) jedoch fortführend notiert ist
21 <sup>1-4</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Ganztaktpause
21 <sup>2</sup>	I	3.-4. Sechzehntel: <b>ED</b> mit zusätzlichem Artikulationsbogen
25 <sup>3</sup>	I/II	2. Schlaghälfte: In <b>ED</b> endet das Crescendo schon mit der 1. Schlaghälfte (vgl. jedoch Pedal)
26 <sup>4</sup>	I	<b>ED</b> $f^2$ ohne separaten Notenkopf für die punktierte Achtel, dadurch Stimmzuteilung unklar ( $f^2$ nur als Viertel, fälschlicherweise punktiert, $f^1$ auch als Achtel, jedoch ohne Punkt, als 1. Note der »Mittelstimme«)
27 <sup>3</sup>	I	<b>ED</b> $as^2$ ohne separaten Notenkopf für die punktierte Achtel, dadurch Stimmzuteilung unklar ( $as^2$ nur als Viertel, fälschlicherweise punktiert, $as^1$ auch als Achtel, jedoch ohne Punkt, als 1. Note der »Mittelstimme«)
32 <sup>3</sup>	I	Oberstimme, 2. Sechzehntel: möglicherweise $b^1$ statt $h^1$ (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
33 <sup>1</sup>	Pedal	In <b>ED</b> fehlt $\flat$ vor <i>Es</i> (jedoch ausdrücklich $\flat$ vor <i>E</i> in Zählzeit 2)
37 <sup>4-38</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen $e^1=e^1$
45 <sup>3-45</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> unterbrochener Achtelbalken; in RWA an II angeglichen

#### Fuge

16 <sup>1</sup>	II	<b>ED</b> irrtümlich mit Ende eines Haltebogens (vermutlich nach einer Korrektur in der verschollenen <b>SV</b> nicht getilgt)
17 <sup>2+18</sup>	I/II/Pedal	<b>ED</b> Dynamikanweisung jeweils ohne »a«
18 <sup>1</sup>	Pedal	2. Schlaghälfte: <b>ED</b> Dynamikangabe bereits ab 1. Schlaghälfte
23 <sup>2</sup>	Pedal	In <b>ED</b> ist <i>sempre poco</i> [a] <i>poco crescendo</i> analog zu I/II bis zum Ende von T. 33 gestochen und damit auf die Pausentakte ausgedehnt
26 <sup>2</sup>	II	<b>ED</b> ohne $\flat$ für die Triller-Nebennote
47 <sup>2</sup>	II	letzte Achtel: <b>ED</b> $h$ statt $b$ (vgl. jedoch T. 7; ebenso T. 52)
52 <sup>2</sup>	I	Unterstimme, letzte Achtel: <b>ED</b> $h$ statt $b$ (vgl. jedoch T. 7 sowie T. 47)
58 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: In <b>ED</b> ist (nach Zeilenwechsel) das Ende eines Phrasierungs- oder Haltebogens stehen geblieben
59 <sup>2</sup>	II	In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bei der 1. Nachschlagnote
61 <sup>1-2</sup>	II	<b>ED</b> ohne Haltebogen $d^1=d^1$

### Zehn Stücke op. 69

Komponiert in München, Ende November 1902 bis Anfang 1903.

#### I. QUELLEN

##### Stichvorlage (SV)

Besitzer:	Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. autogr. M. Reger 38.
Einband:	Brauner Halbledereinband (beide Hefte gemeinsam gebunden).
Format:	Hochformat.
Notenpapier:	12-systemiges Notenpapier (Liedpapier) ohne Herstellervermerk (ca. 33,5 x 24,4 cm).
Umfang:	Heft 1 und 2: jeweils 5 ineinandergelegte Doppelblätter.
Inhalt:	Jeweils 20 Seiten Notentext (beide Hefte separat paginiert). Kopftitel jeweils auf S. 1; Schlussvermerk in Heft 1.
Schreibmittel:	Reger: schwarze und rote Tinte; Karl Straube: Bleistift; Verlag und Stecherei: Blei- und Blaustift; Bibliothek: Bleistift, schwarze Tinte, roter Stempel.
Kopftitel:	Jeweils auf S. 1 mit schwarzer Tinte, Widmung jeweils rechts neben dem Titel mit roter Tinte.

Heft 1: Zehn Stücke | für die | Orgel | [halb rechts:] von | [rechts:] Max Reger, Op 69. | Heft I.; – Widmung: Herrn | Otto Becker | zugeeignet.

Heft 2: Zehn Stücke | für die | Orgel | [halb rechts:] von | [rechts:] Max Reger, Op 69. | Heft II.; – Widmung: Herrn | Walter | Fischer | zugeeignet!

Schlussvermerk:

Satzfolge:

In Heft 1 auf S. 20; – beide Hefte undatiert.

Heft 1: Nr. 1 *Präludium* (S. 1–4), Nr. 2 *Fuge* (S. 5–10), Nr. 3 *Basso ostinato* (S. 10–13), Nr. 4 *Moment musical* (S. 14–17), Nr. 5 *Capriccio* (S. 17–20).

Heft 2: Nr. 6 *Toccata* (S. 1–5), Nr. 7 *Fuge* (S. 6–10), Nr. 8 *Romanze* (S. 11–14), Nr. 9 *Präludium* (S. 14–17), Nr. 10 *Fuge* (S. 17–20).

Tempoangaben:

Alternative Überschrift Straubes bei Nr. 2 (Heft 1, S. 5) mit Bleistift: »Allegretto con moto, sempre leggiero«; – Vermerk des Verlagslektors auf der ersten Seite (Heft 1, S. 1) mit Bleistift: »Alle Tempi-Bezeichnungen noch weglassen!« (vgl. *Tempoangaben*).

Bemerkungen:

Insgesamt wenige Rasuren; das Manuskript weist etliche Korrekturen mit Tinte auf, die nicht durch anschließende Rasur der ursprünglichen, fehlerhaften Eintragung zu Ende gebracht sind.

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

Leichter Textverlust auf erster und letzter Seite durch Bindung. Stecherei-Nummer jeweils auf S. 1 neben dem Kopftitel: 52510 bzw. 52511.

#### Erstdruck (ED)

Verlag:

Lauterbach & Kuhn, Leipzig; Plattennummern L. & K. 30 und 31 (Verlagsnummern 71 und 72, ab 1906).

Erscheinungsdatum:

Juni 1903.

Format:

Hochformat (4°).

Inhalt:

Heft 1 (Nr. 1–5): Umschlag, Titelseite, Notentext S. 2–23, eine leere Seite.  
Heft 2 (Nr. 6–10): Umschlag, Titelseite, Notentext S. 2–25, eine leere Seite.

Titel:

Heft 1: *Zehn Stücke für die Orgel*. | *Komponiert von* | MAX REGER. | *Op. 69. | Inhalt von Heft I. | 1. Präludium ... S. 2 | 2. Fuge ... „ [S.] 6 | 3. Basso ostinato ... „ [S.] 12 | 4. Moment musical ... „ [S.] 16 | 5. Capriccio ... „ [S.] 20 | Preis des Heftes 2 Mark. | Alle Rechte vorbehalten. | VERLAG VON LAUTERBACH & KUHN, | LEIPZIG 1903.*

Heft 2 analog: [...] | *Inhalt von Heft II. | 6. Toccata ... S. 2 | 7. Fuge ... „ [S.] 8 | 8. Romanze ... „ [S.] 14 | 9. Präludium ... „ [S.] 18 | 10. Fuge ... „ [S.] 22 | Preis des Heftes 2 Mark. | [...].*

Stich und Druck:

Copyrightvermerk:

Je Stück auf erster Notenseite: Lauterbach & Kuhn, 1903.

Bemerkung:

Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen (siehe **SV**).

Auflagen:

Mitvertrieb durch die Universal Edition, Verlagsnummern 1937 und 1938. Übernahme durch Bote & Bock, Berlin 1908, Plattennummern 16902 und 16903, um 1953 mit zusätzlichen Nummern 392 und 393. Copyright erneuert 1931.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche Quelle wurde die Stichvorlage herangezogen.<sup>4</sup>

(Entwurf)



Stichvorlage



(Korrekturabzug)



Erstdruck

Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

<sup>4</sup> Im *Reger-Werk-Verzeichnis* ist, Regers autographem Vermerk folgend, als weitere Quelle ein gestrichener Entwurf genannt (zu Nr. 3; vgl. *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis* [RWV], im Auftrag des Max-Reger-Instituts hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Graf Schmidt, Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner, München 2010). Wie auch die beiden anderen Entwürfe des betreffenden Manuskripts ist dieser aber Opus 65 zuzurechnen (ebda., Entwürfe zu Nr. 3 und 4).

## II. LESARTEN

### 1. Tempoangaben

Die autographen Tempoüberschriften der Stichvorlage unterscheiden sich von den Angaben im Erstdruck zum Teil grundlegend. Den Anstoß zur Revision der Tempi dürfte Karl Straube gegeben haben (siehe *Vorwort*). Bereits die Stichvorlage weist einen handschriftlichen Gegenvorschlag Straubes zu Nr. 2 auf («*Allegretto con moto, sempre leggiero*»), der in verkürzter Form Eingang in den Druck fand. Die Annahme, dass weitere Änderungsvorschläge durch ihn ins Spiel gebracht wurden, ist durchaus plausibel – etwa das einfache «*Con spirito*» (Nr. 1 und Nr. 6) oder «*Allegro possibile*» (Nr. 7) erscheinen eher untypisch für Reger. Außerdem passt die Tendenz zur Mäßigung der Tempi ins Bild der späteren praktischen Reger-Ausgaben Straubes. Dagegen verraten die hinzugefügten, insistierenden Forderungen »nie schleppend!« bzw. »nicht schleppend!« eindeutig Reger als Autor bzw. Revisor dieser Tempoangaben (ebenso wohl die präzisierenden Zusätze »*allegro*« bzw. »*vivace*« bei Nr. 1 und Nr. 6).

### 2. Kommentare und Erläuterungen

#### Nr. 3 Basso ostinato

Takt 69ff.: Die in der Stichvorlage vorgesehene Schlusssteigerung (zu Org Pl) verkehrte Reger im Erstdruck in ein Diminuendo zu *pppp*. Außerdem ist das Ritardando nun breiter und früher angelegt. Martin Weyer merkt an, dass sich die dynamische Gestaltung des *Basso ostinato* durch dieses Verklingen von »den üblichen Crescendowellen der großen Passacaglien« signifikant unterscheidet.<sup>5</sup> Auch in diesem Fall ist eine – zumindest indirekte – Beeinflussung durch Straube (vgl. *Tempoangaben*) schon deshalb möglich und plausibel, da Reger bei dessen Uraufführung des Stücks aus Korrekturabzügen am 4. März 1903 an der Walcker-Orgel der Thomaskirche in Leipzig anwesend war (siehe *Einleitung*, S. XIV).

#### Nr. 4 Moment musical

Takt 32, Zählzeit 5 bis 6, II. System, Oberstimme: In beiden Quellen steht ein Haltebogen von *fis*<sup>1</sup> zu *e*<sup>1</sup>. Es ist unklar, ob der Haltebogen den eigentlichen Fehler darstellt oder ob eine Haltenote intendiert ist – *fis*<sup>1</sup>=*fis*<sup>1</sup> oder *e*<sup>1</sup>=*e*<sup>1</sup> kämen gleichermaßen in Betracht. Gegen gehaltenes *e*<sup>1</sup> spricht, dass in der Stichvorlage dann auch ein Haltebogen von der Unter- zur Oberstimme in Zählzeit 5 zu erwarten gewesen wäre (dort *e*<sup>1</sup> als 2. Sechzehntel der Unterstimme). Gleichwohl stellt *e*<sup>1</sup> in Zählzeit 6 die Hauptnote dar (vgl. T. 5), was ein gehaltenes *fis*<sup>1</sup> zweifelhaft erscheinen lässt. Eine plausible Annahme wäre, dass Reger sich bei der Niederschrift gegen gehaltenes *fis*<sup>1</sup> entschied, jedoch versäumte, im nächsten Arbeitsgang den bereits gesetzten Bogen durch Rasur zu tilgen.

#### Nr. 5 Capriccio

Takt 21: Die bekräftigende Tempoanweisung (*sempre Prestissimo!*) entspricht in der Stichvorlage dem Ausgangstempo und blieb im Erstdruck auch nach dessen Rücknahme auf *Vivacissimo* unverändert.

#### Nr. 6 Toccata

Takt 25, Zählzeit 3, I. System: Als Wechselnote des Mordents auf *eis*<sup>2</sup> kommen allgemein *disis*<sup>2</sup> und *dis*<sup>2</sup> in Betracht, was gegenüber der Tonartvorzeichnung D-dur ein Versetzungszeichen zwingend erfordert. In der Stichvorlage war unterhalb des Mordents offenbar zunächst ein solches notiert (ebenso Takt 26, Zählzeit 1). Warum Reger dieses Versetzungszeichen, das überdies Klarheit geschaffen hätte, welche der beiden möglichen Wechselnoten tatsächlich gemeint ist, durch Rasur tilgte, ist nicht ersichtlich; denkbar wäre, dass hier eine (vielleicht auch nur orthografisch) fehlerhafte Angabe gestanden hatte (bspw.  $\frac{1}{2}$  für *e*<sup>2</sup>).

Für *disis*<sup>2</sup> spricht Regers Hinweis u.a. in der unmittelbar nach Opus 69 entstandenen *Schule des Triospiels* RWV Bach-B8: »Alle ♯ (Mordent) stets mit kleiner (chromatischer) Untersekunde! Dagegen alle ♯ (Pralltriller) stets mit diatonischer Obersekunde!«<sup>6</sup> (Siehe auch im Lesartenverzeichnis der DVD.)

#### Nr. 9 Präludium

Takt 27: Die bekräftigende Tempoanweisung (*sempre vivace*) korrespondiert in der Stichvorlage mit dem vorgesehenen Ausgangstempo *Allegro vivace* und blieb im Erstdruck auch nach dessen Rücknahme auf *Con moto* (*nie schleppend!*) unverändert.

### 3. Lesartenverzeichnis

#### Nr. 1 Präludium

Takt <sup>Zählzeit</sup>	System	Anmerkung
Tempoangabe		SV »Vivace.« statt <i>Con spirito</i> . ( <i>allegro</i> ) (s. o.)
3 <sup>1-12</sup>	II	SV jeweils unterbrochene Balkung
5 <sup>12</sup>	II	beide Quellen ohne Staccato-Punkt
11 <sup>3</sup>	II	SV <i>c</i> <sup>1</sup>
12 <sup>1</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Staccato-Punkt
15 <sup>7-8</sup>	II	SV Balkung unterbrochen

18 <sup>10</sup>	Pedal	SV Viertel <i>d</i> ohne Punktierung
20 <sup>2</sup>	I	Unterstimme: In SV endet der Phrasierungsbogen aus T. 19 bei der vorangehenden Sechzehntel <i>gis</i> <sup>1</sup>
20 <sup>6</sup>	II	SV Achtel <i>g</i> statt Sechzehnteln <i>g-b</i>
20 <sup>12</sup>	I	Oberstimme: beide Quellen mit Staccato-Punkt; in SV endet der Phrasierungsbogen bei dieser Achtel, ist in T. 21 aber vor Zählzeit 1 aufgenommen (nach Zeilenwechsel)
21 <sup>12</sup>	II	SV mit Staccato-Punkt
22 <sup>10-12</sup>	I	Unterstimme: SV punktierte Viertel <i>d</i> <sup>1</sup> statt mit Sechzehntelvorhalt <i>es</i> <sup>1</sup>
22 <sup>10-23</sup>	II	SV ohne Phrasierungsbogen, nach Zeilenwechsel jedoch in T. 23 ab Zählzeit 7 fortführend notiert
24 <sup>11-25</sup>	II	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen
26 <sup>6</sup>	I	Oberstimme, 2. Sechzehntel: SV <i>e</i> <sup>2</sup> statt <i>es</i> <sup>2</sup>
26 <sup>7</sup>	I	Oberstimme: In beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>d</i> <sup>2</sup>
26 <sup>8</sup>	I	Oberstimme, 2. Sechzehntel: beide Quellen $\frac{1}{2}$ vor <i>es</i> <sup>2</sup> , in ED redundant
27 <sup>3-4</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Haltebogen <i>E=E</i>
30 <sup>10</sup>	II	SV Achtel <i>a</i> statt Sechzehnteln <i>a-cis</i> <sup>1</sup>

#### Nr. 2 Fuge

Tempoangabe		SV »Vivacissimo.« statt <i>Allegretto con moto</i> . (s. o.)
8 <sup>2</sup>	II	SV ohne Staccato-Punkt
8 <sup>4-5</sup>	I	SV Achtel <i>e</i> <sup>1</sup> statt Sechzehnteln <i>dis</i> <sup>1-e</sup>
8 <sup>6</sup>	II	In SV weist der bei Zählzeit 4 beginnende Phrasierungsbogen über den Taktstrich hinaus, ist nach Zeilenwechsel in T. 9 jedoch nicht wieder aufgenommen
9 <sup>1-10</sup>	I	SV Phrasierungsbogen aus T. 8 nach Zeilenwechsel nicht fortgeführt
15 <sup>3-5</sup>	Pedal	beide Quellen Phrasierungsbogen ab <i>E</i> (bis <i>d</i> ) und Staccato-Punkt auch bei <i>F</i> (in SV wohl als Ergebnis einer nicht zu Ende geführten Korrektur)
17 <sup>5</sup>	II	Sechzehntel: SV <i>e</i> <sup>1</sup> statt <i>fis</i> <sup>1</sup>
20 <sup>2</sup>	I	beide Quellen ohne Staccato-Punkt
21 <sup>5</sup>	I	SV ohne Staccato-Punkt
23 <sup>2-3</sup>	II	ED mit durchgehendem Sechzehntelbalken
27 <sup>4</sup>	II	beide Quellen ohne $\frac{1}{2}$ für die Wechselnote des Trillers (demnach <i>gis</i> statt <i>g</i> )
29 <sup>2</sup>	Pedal	SV ohne Staccato-Punkt
33 <sup>1-35</sup>	I/II/Pedal	In SV fehlt die Fortsetzung des Crescendos aus T. 32 (nach Seitenwechsel)
37 <sup>5</sup>	I	In ED endet der Phrasierungsbogen bei Zählzeit 4; RWA folgt SV
39 <sup>2</sup>	I	beide Quellen ohne Staccato-Punkt
43 <sup>4</sup>	Pedal	ED ohne $\frac{1}{2}$ ( <i>E</i> statt <i>Eis</i> ); RWA folgt SV
46 <sup>4</sup>	I	beide Quellen wohl fälschlich mit Staccato-Punkt auf <i>h</i> <sup>1</sup> (in SV Phrasierungsbogen ursprünglich evtl. nur bis <i>h</i> <sup>1</sup> )
48 <sup>4</sup>	I	2. Sechzehntel: SV ohne $\frac{1}{2}$ ( <i>cis</i> <sup>2</sup> statt <i>c</i> <sup>2</sup> )
49 <sup>4</sup>	I	SV Mordent statt Pralltriller
55 <sup>3</sup>	I	Unterstimme: SV ohne Staccato-Punkt
66 <sup>5</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Staccato-Punkt
67 <sup>4</sup>	II	SV überzählige Sechzehntelpause (wohl Rasur nicht ausgeführt)
68 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: SV ohne Haltebogen zu <i>h</i> <sup>1</sup> (in T. 67 vor Zeilenwechsel jedoch Haltebogen nach <i>h</i> <sup>1</sup> )
72 <sup>5-6</sup>	I	Unterstimme: SV Viertel <i>h</i> <sup>1</sup> fälschlich punktiert
73 <sup>2</sup>	II	ED Beginn des Phrasierungsbogens bereits bei Zählzeit 1; RWA folgt SV
75 <sup>4</sup>	Pedal	SV <i>G</i> fälschlich mit Staccato-Punkt
78 <sup>3-4</sup>	I	Unterstimme: beide Quellen ohne Haltebogen <i>e</i> <sup>1</sup> = <i>e</i> <sup>1</sup>
79 <sup>5</sup>	I	Unterstimme: In beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>c</i> <sup>2</sup>
80 <sup>1</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen zu <i>H</i> ; in SV weist der Bogen in T. 79 jedoch über den Taktstrich hinaus (vor Seitenwechsel)
80 <sup>2-6</sup>	II	Unterstimme: SV Viertel und zwei punktierte Achtel <i>h=h-e=(e)</i>
82 <sup>1-4</sup>	II	Unterstimme: SV ohne Haltebogen <i>e=e</i>
83 <sup>1-85</sup>	II	beide Quellen ohne Phrasierungsbogen (SV nach Zeilenwechsel)
84 <sup>4</sup>	I	Unterstimme: SV <i>h</i> statt gehaltenem <i>dis</i> <sup>1</sup>

#### Nr. 3 Basso ostinato

Tempoangabe		SV »Allegro con moto.« statt <i>Con moto</i> . (s. o.)
4 <sup>2</sup>	I	Oberstimme: ED ohne Staccato-Punkt; RWA folgt SV

<sup>5</sup> Siehe Martin Weyer, *Die Orgelwerke Max Regers*, Wilhelmshaven 1989, S. 185.

<sup>6</sup> *Schule des Triospiels* RWV Bach-B8, Fußnote auf S. 1 der Stichvorlage.

4 <sup>4</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Staccato-Punkt
5 <sup>2</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> <i>h</i> (mit Warn-)
9 <sup>4</sup>	II	In beiden Quellen endet der Phrasierungsbogen bei Zählzeit 4, ist aber in T. 10 vor Zählzeit 1 wieder aufgenommen (nach Zeilenwechsel)
15 <sup>1-2</sup>	I/II	beide Quellen mit unterbrochenem Achtelbalken
25 <sup>1</sup>	Pedal	<b>SV</b> <i>pp</i> statt <i>ppp</i>
26 <sup>1-2</sup>	I/II	beide Quellen mit unterbrochenem Achtelbalken
30 <sup>1-2</sup>	II	Oberstimme: beide Quellen mit unterbrochenem Achtelbalken
32 <sup>2</sup>	I	Unterstimme, 2. Schlaghälfte: beide Quellen <i>h<sup>1</sup>/d<sup>2</sup></i> fälschlich als Viertel statt als Achtel (jedoch Achtelpause auf Zählzeit 3)
32 <sup>4</sup>	II	<b>ED</b> <i>c<sup>1</sup></i> lediglich als Unterstimmenachtel; RWA folgt <b>SV</b>
42 <sup>3</sup>	I/II	In <b>ED</b> endet die Decrescendo-Gabel bei Zählzeit 2 ( <b>SV</b> I/II und Pedal parallel, s.u.)
43 <sup>1-4</sup>	Pedal	In <b>SV</b> endet die Decrescendo-Gabel in T. 42 bei Zählzeit 3
44 <sup>3</sup>	I/II	In <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bei Zählzeit 2; RWA folgt <b>SV</b>
52 <sup>1-2</sup>	II	<b>SV</b> punktierte Viertel <i>a</i> statt gehaltenem <i>h</i>
53 <sup>1</sup>	Pedal	<b>SV</b> <i>ppp</i> bei Zählzeit 2
56 <sup>2-3</sup>	I	beide Quellen ohne Haltebogen <i>h<sup>1</sup>=h<sup>1</sup></i>
63 <sup>4</sup>	I	<b>SV</b> zusätzlich Viertel <i>e<sup>2</sup></i> als Unterstimme (in <b>ED</b> offenbar getilgt: die Triole ist aufwärts gestrichen)
66 <sup>1-2</sup>	II	Unterstimme: beide Quellen mit unterbrochenem Achtelbalken
69 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> nach Zeilenwechsel fälschlich mit Phrasierungsbogen zu <i>gis<sup>2</sup>/h<sup>2</sup></i>
69 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> <i>g<sup>2</sup></i> statt <i>gis<sup>2</sup></i> ; RWA folgt <b>SV</b>
69 <sup>3-75<sup>1</sup></sup>	I/II/Pedal	<b>SV</b> ohne Manualwechsel in T. 69, außerdem »sempre <i>fff</i> e cres-cen-do« bis »Org. Pl.« in T. 75 (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
70 <sup>1-75<sup>4</sup></sup>		<b>SV</b> Ritardando erst ab T. 73, jedoch bis Ende T. 75

#### Nr. 4 Moment musical

Tempoangabe		<b>SV</b> »Andantino. (con moto)« statt <i>Andantino con moto.</i> (s. o.)
2 <sup>5-6</sup>	II	<b>ED</b> mit durchgehendem Sechzehntelbalken; RWA folgt <b>SV</b>
3 <sup>5-6</sup>	II	In beiden Quellen endet die Crescendo-Gabel vor Zählzeit 5 (vgl. dagegen Pedal)
4 <sup>5-6</sup>	II	beide Quellen mit durchgehendem Sechzehntelbalken
5 <sup>2</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> versehentlich <i>a<sup>1</sup></i> (Hilfslinie zuviel)
5 <sup>4-5</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> Viertel <i>h</i> statt Achtel <i>h-d<sup>1</sup></i>
6 <sup>4</sup>	I/II	In <b>ED</b> stehen die <i>molto</i> -Angaben als Teil der Crescendo-Anweisungen vor Zählzeit 4; RWA folgt <b>SV</b>
7 <sup>2</sup>	II	Oberstimme, 1. Sechzehntel: <b>SV</b> <i>fis<sup>1</sup></i> statt <i>d<sup>1</sup></i>
8 <sup>2</sup>	II	Unterstimme, 2. Sechzehntel: <b>SV</b> <i>a</i> statt <i>fis</i>
9 <sup>3</sup>	Pedal	In <b>SV</b> beginnt die Decrescendo-Gabel erst bei Zählzeit 4
9 <sup>4-5</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>dis<sup>1</sup>=es<sup>1</sup></i>
9 <sup>5-6</sup>	II	Unterstimme: beide Quellen mit unterbrochenem Sechzehntelbalken
10 <sup>1-3</sup>	I	In <b>SV</b> reicht der Phrasierungsbogen aus T. 9 lediglich bis zur Nachschlagsnote <i>d<sup>1</sup></i> in Zählzeit 2, hingegen führt der Bogen ab <i>e<sup>1</sup></i> versehentlich statt zur Nachschlags- zur Hauptnote <i>d<sup>1</sup></i> (Zählzeit 3)
10 <sup>2-3</sup>	II	beide Quellen mit unterbrochenem Sechzehntelbalken
12 <sup>4-5</sup>	II	Ober- und Unterstimme: in beiden Quellen jeweils mit unterbrochenem Sechzehntelbalken
13 <sup>1-2</sup>	II	Ober- und Unterstimme: in beiden Quellen jeweils mit durchgehenden Sechzehntelbalken
13 <sup>6</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> $\frac{1}{2}$ fehlt vor <i>d</i>
14 <sup>6-15<sup>1</sup></sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>d<sup>1</sup>=d<sup>1</sup></i>
15 <sup>1-2</sup>	II	Unterstimme: beide Quellen mit unterbrochenem Sechzehntelbalken
15 <sup>5-6</sup>	I/II	beide Quellen einstimmige Pausensetzung in I und zweistimmige Schreibweise in II (mit pausierender Oberstimme)
18 <sup>5</sup>	II	<b>SV</b> Triolenachtel <i>cis<sup>1</sup></i> und -sechzehntel <i>d<sup>1</sup></i> statt Triolensechzehnteln <i>cis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup></i>
19 <sup>2-3</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>h=h</i>
19 <sup>5</sup>	II	2. Triolensechzehntel: In beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>d</i> (in <b>SV</b> halbtaktiger Zeilenumbruch) 3. Triolensechzehntel: In <b>SV</b> fehlen $\frac{1}{2}$ vor <i>e/e<sup>1</sup></i>
28 <sup>1</sup>		In beiden Quellen stehen die <i>subito</i> -Angaben auf der Höhe der Dynamikanweisungen, in <b>ED</b> dadurch <i>subito pp</i> ( <b>SV</b> Seitenwechsel)
28 <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> ohne Manualangabe III. Man
28 <sup>1-6</sup>	II	<b>SV</b> zweistimmige Schreibweise (Oberstimme pausiert)
29 <sup>1</sup>	II	1. Triolensechzehntel: <b>ED</b> <i>h</i> statt <i>d<sup>1</sup></i> (vermutlich Stecherfehler); RWA folgt <b>SV</b>

30 <sup>4</sup>	I	an der Parallelstelle in T. 3 <i>d<sup>2</sup></i> statt <i>h<sup>1</sup></i>
32 <sup>4</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> Triolenachtel <i>g<sup>1</sup></i> statt -sechzehnteln <i>g<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup></i>
32 <sup>5</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> <i>cis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup></i> statt <i>e<sup>1</sup>-cis<sup>1</sup></i> (vgl. Zählzeit 4, Oberstimme)
32 <sup>5-6</sup>	II	Oberstimme: beide Quellen mit (Halte-)Bogen <i>fis<sup>1</sup>=e<sup>1</sup></i> (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
33 <sup>3</sup>	I	In <b>SV</b> fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>gis<sup>1</sup></i> bei 1. Nachschlagsnote
37 <sup>3</sup>		In beiden Quellen stehen die <i>subito</i> -Angaben auf der Höhe der Dynamikanweisungen ( <b>SV</b> ohne separate Angabe im Pedal), in <b>ED</b> dadurch <i>subito ppp</i>
40 <sup>5</sup>	I	<b>SV</b> Achtel <i>f<sup>1</sup></i> statt punktierter Sechzehntel mit 32stel <i>f<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup></i>

#### Nr. 5 Capriccio

Tempoangabe		<b>SV</b> »Prestissimo.« statt <i>Vivacissimo.</i> (s. o.)
10 <sup>2</sup>	I	<b>SV</b> Sechzehntelpause fehlt jeweils vor (oder auf) der 1. und 2. Schlaghälfte
11 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> mit unterbrochenem Achtelbalken; RWA folgt <b>SV</b>
13 <sup>2</sup>	II	2. Schlaghälfte: <b>SV</b> ohne $\frac{1}{2}$ vor <i>g</i>
17 <sup>1</sup>	II	2. Schlaghälfte: <b>ED</b> Beginn des Phrasierungsbogens bei der gebundenen 1. Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b>
22 <sup>1</sup>	I	2. Sechzehntel: <b>SV</b> <i>a<sup>1</sup></i> statt <i>c<sup>2</sup></i>
24 <sup>1</sup>	I	Unterstimme, 2. Schlaghälfte, 3. Sechzehntel: in beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>fis<sup>1</sup></i> ( <b>SV</b> Warn- $\frac{1}{2}$ bei gehaltenem <i>fis<sup>1</sup></i> auf Schlag 1)
34 <sup>2</sup>	II	1. Schlaghälfte: <b>SV</b> Viertel <i>h</i>
40 <sup>2-41<sup>1</sup></sup>	I	<b>ED</b> ohne Haltebogen <i>f<sup>1</sup>=f<sup>1</sup></i> ; RWA folgt <b>SV</b>
40 <sup>2-41<sup>1</sup></sup>	Pedal	<b>SV</b> ohne Haltebogen <i>F=F</i>
41 <sup>2-42<sup>1</sup></sup>	II	<b>SV</b> ohne Fortsetzung des Phrasierungsbogens (halbtaktiger Zeilenumbruch)
44 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: in <b>ED</b> endet der Bogen aus T. 43 bei der ersten, gehaltenen Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b>

#### Nr. 6 Toccata

Tempoangabe		<b>SV</b> »Vivacissimo.« statt <i>Con spirito. (vivace)</i> (s. o.)
9 <sup>1</sup>	Pedal	1. Achtel: <b>ED</b> ohne Staccato-Punkt; RWA folgt <b>SV</b>
13 <sup>4</sup>	Pedal	In beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>H</i>
14 <sup>3-15<sup>4</sup></sup>	Pedal	<b>SV</b> Fortsetzung der Crescendo-Anweisung fehlt (Zeilenumbruch)
16 <sup>1</sup>	Pedal	<b>SV</b> Viertel statt punktierte Achtel <i>G</i> ; außerdem ohne <i>fff</i> (vgl. T. 14/15)
16 <sup>1</sup>		<b>SV</b> ohne ( <i>quasi prestissimo</i> )
16 <sup>2</sup>	I	2. Schlaghälfte: beide Quellen ohne Achtelpause
18 <sup>4</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> <i>g<sup>1</sup></i> statt <i>gis<sup>1</sup></i>
22 <sup>2</sup>	II	Oberstimme, 2. Achtel: beide Quellen ohne Fermate
25 <sup>3</sup>	I	Oberstimme: Zur Wechselnote des Mordents s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
28 <sup>1</sup>	II	3. Sechzehntel: In beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>gis</i> (stattdessen $\frac{1}{2}$ vor 5. Sechzehntel)
32 <sup>3</sup>	I	Oberstimme, 2. Sechzehntel: in beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>a<sup>1</sup></i>
34 <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> versehentlich ohne Phrasierungsbogen
35 <sup>3</sup>	I	Oberstimme: In beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>g<sup>1</sup></i> ( <b>SV</b> mit halbtaktigem Zeilenumbruch)
36 <sup>4-37<sup>1</sup></sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> ohne Phrasierungsbogen von <i>a</i> zu <i>g</i>
37 <sup>3</sup>	I	Oberstimme: In beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>a<sup>1</sup></i>
40 <sup>4-41<sup>1</sup></sup>	II	Oberstimme: beide Quellen ohne Haltebogen <i>fis<sup>1</sup>=fis<sup>1</sup></i>
42 <sup>1</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> Viertel <i>cis</i> statt punktierte Achtel mit Sechzehntel <i>cis-A</i>
42 <sup>2-3</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>c=c</i>
42 <sup>3</sup>	II	Unterstimme, 4. Sechzehntel: In beiden Quellen fehlt $\frac{1}{2}$ vor <i>g</i>
44 <sup>1</sup>	II	beide Quellen mit unterbrochenem Achtelbalken
44 <sup>1-2</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>e<sup>1</sup>=e<sup>1</sup></i>
45 <sup>1-3</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> Pausen fehlen
46 <sup>4</sup>	II	Mittelstimme: <b>SV</b> fälschlich $\frac{1}{2}$ vor gehaltenem <i>f</i>
48 <sup>1-2</sup>	II	Oberstimme: in beiden Quellen Triller ohne Bogen
49 <sup>4</sup>	Pedal	Oberstimme: <b>SV</b> <i>a</i> fälschlich als Halbe

#### Nr. 7 Fuge

Tempoangabe		<b>SV</b> »Vivace e brillante.« statt <i>Allegro possibile.</i> (s. o.)
10 <sup>2-3</sup>	I	Oberstimme: beide Quellen Triller und -nachschatz ohne Phrasierungsbogen
11 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: beide Quellen mit Haltebogen zu <i>a<sup>2</sup></i> (nach Zeilenwechsel)
12 <sup>3</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Tenuto-Strich
15 <sup>1</sup>	I	Unterstimme, 2. und 3. Sechzehntel: <b>SV</b> <i>g<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup></i> statt <i>fis<sup>1</sup>-g<sup>1</sup></i>

25 <sup>3</sup>	II	<b>SV</b> Viertel e statt punktierte Achtel mit Sechzehntel e-g
29 <sup>2-3</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Halbe e <sup>1</sup>
35 <sup>1</sup>	II	<b>ED</b> Beginn des Phrasierungsbogens bei der 1. Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b>
40 <sup>2-3</sup>	II	ab Zählzeit 2, 2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Sechzehntel cis <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> -cis <sup>1</sup> statt d <sup>1</sup> -cis <sup>1</sup> -h
44 <sup>3</sup>	Pedal	<b>SV</b> c statt cis
45 <sup>2</sup>	Pedal	beide Quellen ohne Tenuto-Strich
47 <sup>2-3</sup>	Pedal	beide Quellen mit durchgehendem Balken
51 <sup>3</sup>	II	1. und 4. Sechzehntel: <b>SV</b> A, a statt Ais, ais
54 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> g <sup>1</sup> -e <sup>1</sup> ohne Staccato-Punkte, stattdessen fälschlich Phrasierungsbogen vor Taktbeginn aufgenommen (Seitenwechsel)
54 <sup>3</sup>	I	Unterstimme, 2. Sechzehntel: <b>SV</b> ohne ♯, demnach cis <sup>1</sup> statt c <sup>1</sup>
59 <sup>3-60<sup>1</sup></sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen fis <sup>1</sup> =fis <sup>1</sup>
60 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Achtel zusätzlich mit h <sup>1</sup>
60 <sup>1</sup>	Pedal	<b>SV</b> H statt d
60 <sup>1-2</sup>	I	Unterstimme: beide Quellen ohne Haltebogen d <sup>2</sup> =d <sup>2</sup>
62 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> fälschlich ohne durchgehenden Balken aus T. 61 (dort über Taktstrich hinaus, Zeilenwechsel)
62 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Sechzehntel a <sup>1</sup> -fis <sup>1</sup> statt Achtel a <sup>1</sup> (Sechzehntelbalken gestrichen, vermutlich Rasur nicht ausgeführt)
62 <sup>1-2</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Staccato-Punkte, stattdessen fälschlich Phrasierungsbogen vor Taktbeginn aufgenommen (Zeilenwechsel) und über Zählzeit 3 hinweg geführt
68 <sup>1</sup>	II	Oberstimme, 2. Sechzehntel: <b>SV</b> c <sup>1</sup> (fälschlich ♯ statt ♯)
77 <sup>1</sup>	II	2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Achtel d statt Sechzehnteln d-h
79 <sup>1-2</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> mit unterbrochenem Achtelbalken; RWA folgt <b>SV</b>
82 <sup>1-2</sup>	Pedal	2. bis 4. Achtel: <b>SV</b> H-cis-E statt E-A-G
82 <sup>2</sup>	Pedal	1. Achtel: <b>ED</b> ohne Staccato-Punkt; RWA folgt <b>SV</b>
85 <sup>2</sup>		<b>SV</b> ohne poco ritardando

#### Nr. 8 Romanze

Tempoangabe		<b>SV</b> »Andante. (ma con moto)« statt <i>Andante</i> . ( <i>nicht schleppend!</i> ) (s. o.)
2 <sup>3</sup>	Pedal	<b>SV</b> ohne poco
2 <sup>6-3<sup>1</sup></sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen b=b
6 <sup>1-2</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Viertel cis <sup>2</sup> statt Achteln cis <sup>2</sup> -e <sup>2</sup>
8 <sup>4</sup>	II	Oberstimme: in beiden Quellen fehlt ♯ vor a (Violinschlüssel bis Zählzeit 1)
10 <sup>6</sup>	II	<b>SV</b> ♯ fehlt vor fis (Warn-♯ bei Zählzeit 1, Zeilenwechsel)
15 <sup>1-2</sup>	II	<b>SV</b> durchgehender Sechzehntelbalken
17 <sup>1-2</sup>	II	Oberstimme: <b>ED</b> mit unterbrochenem Achtelbalken; RWA folgt <b>SV</b>
20 <sup>2-3</sup>	II	<b>SV</b> mit durchgehendem Sechzehntelbalken
21 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Triolensechzehntel und -achtel ges <sup>1</sup> -es <sup>1</sup> statt -sechzehnteln ges <sup>1</sup> -es <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> =
22 <sup>2</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> g statt e
22 <sup>5</sup>	Pedal	<b>SV</b> ohne ff
27 <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> fälschlich »II. Man. (Ch) 8' 4'« (ursprünglich III. Man, nachträglich geändert)
32 <sup>5</sup>	Pedal	In <b>SV</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bei Zählzeit 6
33 <sup>6-34<sup>1</sup></sup>	I/II	beide Quellen ohne Stimmführungslinie
34 <sup>1</sup>		beide Quellen ohne a tempo
39 <sup>1-2</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Viertel cis <sup>2</sup> statt Achteln cis <sup>2</sup> -e <sup>2</sup> (vgl. T. 6)
39 <sup>6</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Sechzehntel cis <sup>2</sup> statt c <sup>2</sup>
	II	Oberstimme: <b>SV</b> Achtel fis <sup>1</sup> mit Überbindung zu T. 40
	II	Unterstimme: <b>SV</b> Sechzehntel c <sup>1</sup> -cis <sup>1</sup>
41 <sup>4</sup>	II	Oberstimme: in beiden Quellen fehlt ♯ vor a (vgl. T. 8)
43 <sup>6</sup>	II	In <b>SV</b> fehlt ♯ vor fis
46 <sup>4</sup>	Pedal	<b>SV</b> pp statt ppp
46 <sup>4-6</sup>	II	<b>SV</b> Viertel d ohne Punktierung

#### Nr. 9 Präludium

Tempoangabe		<b>SV</b> »Allegro vivace.« statt <i>Con moto</i> . ( <i>nie schleppend!</i> ) (s. o.)
3 <sup>6-4<sup>1</sup></sup>	II	<b>SV</b> ohne Haltebogen b=b
4 <sup>3</sup>	I	Unterstimme, 2. Triolensechzehntel: <b>SV</b> fis <sup>2</sup> statt f <sup>2</sup> (ohne Versetzungszeichen)
6 <sup>4</sup>	I	Oberstimme: In <b>SV</b> fehlt ♯ vor h <sup>1</sup> (halbaktiger Zeilenumbruch)
7 <sup>6</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Pralltriller
8 <sup>6</sup>	I	Unterstimme, letzte Triolensechzehntel: <b>SV</b> f <sup>1</sup> statt d <sup>1</sup>
11 <sup>4-5</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> mit durchgehendem Sechzehntelbalken
	Pedal	<b>SV</b> mit durchgehendem Sechzehntelbalken

13 <sup>5</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Achtel d <sup>1</sup> statt punktierter Sechzehntel mit 32stel d <sup>1</sup> -f <sup>1</sup>
13 <sup>6</sup>	I	Oberstimme: beide Quellen Triller ohne Bogen
14 <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> Triolensechzehntel b-as-c <sup>1</sup> statt Triolensechzehntel und -achtel b-as
17 <sup>4-5</sup>	Pedal	Oberstimme: <b>SV</b> mit durchgehendem Sechzehntelbalken
18 <sup>4</sup>	I	<b>ED</b> b ohne Halsung als Oberstimmenachtel; RWA folgt <b>SV</b>
18 <sup>4</sup>	I	Unterstimme, erste 32stel: <b>SV</b> a statt as
18 <sup>5</sup>	Pedal	<b>SV</b> Sechzehntel b-d statt punktierte Sechzehntel mit 32stel
19 <sup>4-20<sup>3</sup></sup>	I/II	in beiden Quellen Achtelpausen auf Zählzeit 4, 6 und 2 (I) bzw. 5, 1 und 3 (II); in RWA angeglichen an T. 26
20 <sup>3</sup>	I	dritte 32stel: In <b>SV</b> fehlt ♯ vor b <sup>1</sup> (demnach h <sup>1</sup> statt b <sup>1</sup> )
20 <sup>5</sup>	I	Unterstimme, dritte 32stel: In <b>SV</b> fehlt ♯ vor f <sup>1</sup>
23 <sup>4-5</sup>	II	<b>SV</b> mit durchgehendem 32stel-Balken
25 <sup>1</sup>	Pedal	1. Sechzehntel: beide Quellen ohne Ende des Phrasierungsbogens aus T. 25 (jeweils Zeilenumbruch)
		2. Sechzehntel: <b>ED</b> Beginn des Phrasierungsbogens bereits bei H; RWA folgt <b>SV</b>
25 <sup>1-6</sup>	II	beide Quellen ohne Ende des Phrasierungsbogens aus T. 25 (jeweils Zeilenumbruch)
26 <sup>6</sup>	II	In <b>SV</b> fehlt ♯ vor e <sup>1</sup>
27 <sup>2</sup>	II	Unterstimme, 1. Sechzehntel: <b>SV</b> d <sup>1</sup> statt g
27 <sup>4</sup>	I	Oberstimme, 32stel: <b>SV</b> fälschlich es <sup>2</sup> statt e <sup>2</sup>
27 <sup>4-29<sup>3</sup></sup>	Pedal	<b>SV</b> ohne Dynamikangabe, jedoch fortgesetzt in T. 29 ab Zählzeit 4 (halbaktiger Zeilenumbruch)
28 <sup>1</sup>	Pedal	Oberstimme: <b>SV</b> Sechzehntel fis-f statt punktierte Sechzehntel mit 32stel
28 <sup>1-2</sup>	II	Unterstimme: beide Quellen ohne Haltebogen e=e
28 <sup>1-3</sup>	Pedal	Unterstimme: in beiden Quellen fälschlich einfache Viertel (Punktierung fehlt)
28 <sup>3</sup>	I/II	<b>SV</b> g <sup>1</sup> in I statt in II (Haltebogen zu II)
30 <sup>5</sup>	II	32stel: <b>SV</b> fälschlich ♯ vor a statt vor f (dadurch fis)

#### Nr. 10 Fuge

Tempoangabe		<b>SV</b> »Allegro moderato. (ma con moto)« statt <i>Allegro con spirito</i> . (s. o.)
3 <sup>3</sup>	II	2. Schlaghälfte: In <b>SV</b> endet der Phrasierungsbogen aus T. 2 bereits in der 1. Schlaghälfte bei c <sup>1</sup> , der neue Bogen beginnt in T. 4 bei der gehaltenen Viertel d <sup>1</sup> ; in <b>ED</b> sind beide Bögen so verlängert, dass sie sich am Ende von T. 3 kreuzen; in RWA ist die Kreuzung der Bögen aufgelöst (Kreuzung in <b>ED</b> vermutlich fehlerhaft ausgeführte Korrektur)
10 <sup>2-3</sup>	II	Oberstimme, ab 2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Viertel e <sup>1</sup> und punktierte Viertel d <sup>1</sup> statt Achteln e <sup>1</sup> -g <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> -e <sup>1</sup> -d <sup>1</sup>
12 <sup>2-3</sup>	II	Unterstimme, ab Zählzeit 2, letzte Achtel: <b>SV</b> eine Oktave tiefer (A-G-Fis-G-Gis)
13 <sup>1</sup>	II	Unterstimme, 1. Schlaghälfte: <b>SV</b> Achtel A-a (vgl. T. 12)
15 <sup>3</sup>	Pedal	2. Schlaghälfte: <b>SV</b> ohne Pralltriller
17 <sup>2</sup>	II	Unterstimme, 2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Achtel a-g statt g-e <sup>1</sup>
18 <sup>1</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> Halbe e <sup>1</sup>
18 <sup>3</sup>	II	Unterstimme, 2. Viertel: In beiden Quellen fehlt ♯ vor c <sup>1</sup>
23 <sup>3</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> fälschlich punktierte Viertel e <sup>1</sup> (offenbar Rasur nicht ausgeführt)
24 <sup>1</sup>	II	Unterstimme, letzte Achtel: <b>SV</b> d statt h
29 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> fälschlich gehaltene punktierte Viertel gis <sup>1</sup> (in T. 28 wohl ursprünglich g <sup>1</sup> , Rasur des Haltebogens nicht ausgeführt)
36 <sup>2</sup>	I	Unterstimme, 2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Viertel e <sup>1</sup> statt Achteln e <sup>1</sup> -gis <sup>1</sup>
36 <sup>3</sup>	I	Oberstimme, 1. Schlaghälfte: <b>SV</b> gehaltene Viertel h <sup>2</sup> statt Achteln f <sup>2</sup> -e <sup>2</sup>
37	I	Unterstimme: <b>SV</b> Pause fehlt
40 <sup>3</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> ♯ fälschlich vor überbundener 1. Achtel statt bei der 2. Achtel (wohl ursprünglich einfache Viertel es <sup>1</sup> , Änderung fehlerhaft ausgeführt)
42 <sup>1</sup>	I	Oberstimme, 1. Schlaghälfte: <b>SV</b> Viertel a <sup>1</sup> statt Achteln g <sup>1</sup> -a <sup>1</sup>
45 <sup>1</sup>	II	Oberstimme, letzte Achtel: <b>SV</b> b statt fis <sup>1</sup>
45 <sup>2</sup>	II	Oberstimme, erste Achtel: <b>SV</b> a statt g <sup>1</sup>
48 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> punktierte Viertel g <sup>1</sup> mit Achtelpause statt Viertel mit Viertelpause
54 <sup>2-3</sup>	II	Unterstimme: In beiden Quellen lediglich punktierte Viertel e auf Zählzeit 2, 2. Schlaghälfte
55 <sup>3</sup>	I	Unterstimme, letzte Achtel: In beiden Quellen fehlt ♯ vor d <sup>2</sup>
57 <sup>3</sup>	II	Oberstimme, 2. Achtel: <b>SV</b> cis <sup>1</sup> statt c <sup>1</sup>

## Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen op. 56

Komponiert in München, Juni 1903.

### I. QUELLEN

#### Entwurf (E)

**Besitzer:** Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. Ms. 115 (mit Entwurf zur *Choralkantate* »Vom Himmel hoch, da komm ich her« WoO V/4 Nr. 1).

**Format:** Hochformat.

**Notenpapier:** 16-systemiges Notenpapier: B. & S. No. 16 (ca. 35 x 27,7 cm).

**Umfang:** 5 ineinandergelegte Doppelblätter mit Fadenheftung.

**Inhalt:** 20 Seiten Notentext (fol. 1–8 paginiert als S. 1–15, jedoch nicht in korrekter Reihenfolge und bei doppelt vergebener S. »12«; siehe DVD, Opus 56, Entwurf, *Lagenordnung*). Entwürfe zu Opus 56 auf fol. 1–9r.

**Schreibmittel:** Reger: Bleistift, schwarze Tinte; Elsa Reger: schwarze Tinte; fremde Hand: Bleistift (Paginierung).

**Schenkungsvermerk:** Auf S. 1 über die ersten vier Akkoladen Notentext hinweg mit schwarzer Tinte: *Dieser Originalentwurf | der | Fünf Präludien u Fugen | für die Orgel | von | Max Reger op 56 | ist Eigentum | meiner Frau Elsa. | Schneewinkl / Lehn | 26. Sept 1903. | Max Reger.*

**Bemerkungen:** Das *Präludium* der Nr. 1 endet mit T. 52 (von 73), das *Präludium* der Nr. 2 mit T. 84 (von 102), die *Fuge* der Nr. 2 mit T. 192 (von 199) und das *Präludium* der Nr. 3 mit T. 40 (von 65); im *Präludium* der Nr. 4 sowie der *Fuge* der Nr. 5 fehlt jeweils lediglich der Schlusstakt. Die übrigen Entwürfe sind vollständig.

Am Seitenrand der meisten Entwürfe notierte Reger den (geplanten) Umbruch der Stichvorlage mithilfe von Zahlen und/oder Strichen für die Seiten sowie Zahlen für die Akkoladen:

- Nr. 1 *Präludium*: –
- Nr. 1 *Fuge* (Ende): Zahlen (Akkoladen)
- Nr. 2 *Präludium*: Striche (Seiten)
- Nr. 2 *Fuge*: Zahlen und Striche (Seiten)
- Nr. 3 *Präludium*: –
- Nr. 3 *Fuge*: Zahlen und Striche, Zahlen (Seiten, Akkoladen)
- Nr. 4 *Präludium*: Zahlen und Striche, Zahlen (Seiten, Akkoladen)
- Nr. 4 *Fuge*: Zahlen und Striche, Zahlen (Seiten, Akkoladen)
- Nr. 5 *Präludium*: Zahlen und Striche, Zahlen (Seiten, Akkoladen)
- Nr. 5 *Fuge*: Zahlen und Striche, Zahlen (Seiten, Akkoladen)

Gelegentliche Kreuze markieren den tatsächlichen Seitenwechsel (von recto zu verso) in der Stichvorlage.

Ungewöhnlicherweise notierte Reger an mehreren Stellen Manualanweisungen sowie eine Fermate: S. 1 (Nr. 1, *Präludium*, T. 38 u. 41) und S. 7 (Nr. 2, *Fuge*, T. 143–149) bzw. S. 11 (Nr. 4, *Präludium*, T. 26).

Im *Präludium* der Nr. 3 arbeitet Reger einmal mit einem Faulenzer (T. 4–5).

Schenkungsvermerk Elsa Regers auf S. 1: »Herrn Otto Dunkelberg, Domorganist zu Passau mit herzlichstem Dank für die ideale Wiedergabe der Werke meines Mannes. Juni 1939. Frau Max Reger.«

#### Stichvorlage (SV)

**Besitzer:** Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Signatur: L1.UE.438.

**Format:** Hochformat.

**Notenpapier:** 12-systemiges Notenpapier ohne Herstellervermerk (Liedpapier; ca. 33,5 x 24,5 cm).

**Umfang:** 10 ineinandergelegte Doppelblätter, heute im Falz zum Teil getrennt.

**Inhalt:** 40 Seiten Notentext (paginiert).

**Schreibmittel:** Reger: schwarze und rote Tinte; Stecherei und Verlag: Blei- und Blaustift.

**Kopftitel:** Richard Braungart zu eigen. | Fünf leicht ausführbare | Präludien und Fugen | für | die | Orgel. | [rechts:] Max Reger, op 56.

**Satzfolge:** Nr. 1 *Präludium und Fuge* in E-dur (S. 1–4, 5–8)  
Nr. 2 *Präludium und Fuge* in d-moll (S. 9–13, 14–18)  
Nr. 3 *Präludium und Fuge* in G-dur (S. 19–22, 23–27)  
Nr. 4 *Präludium und Fuge* in C-dur (S. 27–30, 30–33)  
Nr. 5 *Präludium und Fuge* in h-moll (S. 33–37, 37–40)

**Bemerkungen:** Das Manuskript enthält Rasuren sowie wenige Anweisungen Regers für den Stecher.

Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen: »I. Man. (Gt. [= great organ])« bzw. »II. Man. (Sw. [= swell organ])« bzw. »III. Man. (Ch. [= choir organ])«  
Stecherei-Nummer auf S. 1: 53926/7.

#### Erstdruck (ED)

**Verlag:** Jos. Aibl Verlag, München; Verlags- und Plattennummern 3044a und b.

**Erscheinungsdatum:** April 1904.

**Format:** Hochformat (4°).

**Inhalt:** Titelseite, Notentext Heft 1: S. 2–19, Heft 2: S. 2–23.

**Titel:** RICHARD BRAUNGART ZU EIGEN. | *Fünf leicht ausführbare | Präludien und Fugen | (E dur; D moll; G dur; C dur; H moll) | für | ORGEL | komponiert von | MAX REGER. | OP. 56. | In zwei Heften. | [links:] Verl. N° 3044 a und b. [rechts:] Heft 1 N° 1–2 M 3,–. | Heft 2 N° 3–5 M 3,50. | [weiter mittig:] München, Jos. Aibl Verlag. | Eigentum des Verlegers. | Eingetragen in das Vereinsarchiv. | Oscar Brandstetter, Leipzig.*

**Stich und Druck:** Oscar Brandstetter, Leipzig.

**Bemerkung:** Manualangaben mit zusätzlichen englischen Bezeichnungen (siehe **SV**).

**Auflagen:** Übernahme durch die Universal Edition, Wien 1904, Verlags-, später auch Plattennummern 1376 und 1377. Mehrere Auflagen. Copyright 1931 erneuert.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Als zusätzliche Quellen wurden die Stichvorlage sowie der Entwurf herangezogen.

Entwurf  
↓  
Stichvorlage  
↓  
(Korrekturabzug)  
↓  
Erstdruck

Die in Klammern gesetzte Quelle ist verschollen.

### II. LESARTEN

#### 1. Kommentare und Erläuterungen

##### Nr. 1

##### Fuge

Takt 1, Zählzeit 2: Sowohl innerhalb von Stichvorlage und Erstdruck als auch im Vergleich der beiden Quellen ist die Phrasierung an dieser Stelle des Fugenthemas (sowie an vergleichbaren nicht thematischen Stellen) nicht einheitlich. Der Bogen setzt mal an der gehaltenen Note, mal an der zweiten an.

##### Nr. 3

##### Fuge

Takte 1–15, 18–21, 24–31, 41–45, 56–62: Im Erstdruck sind Ganztaktpausen mit dem Symbol für ganze Pausen ausgezeichnet. Dasselbe Zeichen wird jedoch in den Takten 17 (II), 40 (I/Pedal) und 55 (Pedal) für die halbtaktigen Pausen verwendet. RWA folgt daher hinsichtlich der Auszeichnung der Ganztaktpausen der Stichvorlage (doppelganze Pausen). Bis auf die erste sind die jeweiligen Lesarten im folgenden Verzeichnis nicht aufgeführt.

##### Nr. 5

##### Präludium

Takt 17 bis 26: Im Entwurf skizzierte Reger in den Takten 17 und 18 wohl aus Versehen jeweils einen  $\frac{3}{4}$ - statt  $\frac{4}{4}$ -Takt, wodurch sich eine Verschiebung in der Stichvorlage gegenüber dem Entwurf um einen halben Takt ergab. Diese behob er in Takt »25« (Entwurf) durch die Abspaltung eines  $\frac{3}{4}$ -Takts (Takt 26 in der Stichvorlage, vgl. Takt 26 bis 27), was er im Entwurf entsprechend markierte.

Takt 26 bis 27: In dem kürzeren Takt 26 – das *Präludium* steht im  $\frac{4}{4}$ -Takt (vgl. Takt 17 bis 26) – stammt in der Stichvorlage die mit Bleistift geschriebene Angabe  $\frac{1}{2}$  (I/II) von fremder Hand (vermutlich Verlagslektorat); im Pedal fehlt sie. In Takt 27 wurde in der Stichvorlage die ebenfalls mit Bleistift und nur in den Manualen notierte Angabe  $\frac{3}{4}$  ausradiert. Im Erstdruck ist der Taktwechsel als  $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$  dokumentiert. Da sich die Faktur der Musik ab dieser Stelle jedoch nicht in entsprechender Weise von derjenigen in der ersten Hälfte des Stücks unterscheidet und der Taktwechsel ohnehin durch einen Fehler im Entwurf bedingt ist, erscheint der suggerierte Wechsel des Metrums (trotz Korrekturlesens Regers) zweifelhaft.

Takt 30 bis 38: Hier ergibt sich in der Stichvorlage eine weitere Verschiebung um einen halben Takt gegenüber dem Entwurf (vgl. Takt 17 bis 26). Die Erweiterung von

Takt 30 notierte Reger vermutlich beim Verfassen der Reinschrift im Entwurf am Seitenrand.

Takt 36, Zählzeit 1, I. System, Oberstimme: Reger scheint hier ein Fehler unterlaufen zu sein: Dass der Hinweis »sempre III. Man. (Ch.)« nicht nur für die aus dem II. ins I. System wechselnde Stimme, sondern auch für das Phrasenende der seit Takt 22 (erinnert in Takt 29) auf dem II. Manual gespielten Stimme gilt, ist eher unwahrscheinlich.

## 2. Lesartenverzeichnis

### Nr. 1

#### Präludium

Takt <sup>Zählzeit</sup>	System	Anmerkung
6 <sup>2</sup>	I/II	In <b>SV</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bereits mit der 2. Schlaghälfte von Zählzeit 1
21 <sup>1</sup>	II	Achtelpause: <b>SV</b> möglicherweise nicht rasierter Notenkopf
21 <sup>2</sup>	Pedal	<b>SV</b> Vortragsanweisung ohne <i>e ben legato</i>
22 <sup>2</sup>	I	2. Sechzehntel: <b>SV</b> und <b>ED</b> <i>cis</i> <sup>1</sup> statt <i>c</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
31 <sup>2</sup>	I	<b>SV</b> durchgehender Sechzehntelbalken
46 <sup>2</sup>	I	1. Schlaghälfte: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>dis</i> <sup>2</sup> = <i>dis</i> <sup>2</sup>
66 <sup>1-2</sup>	Pedal	<b>SV</b> und <b>ED</b> unterbrochener Achtelbalken

#### Fuge

1 <sup>2</sup>	I	In <b>SV</b> ist der Beginn des Phrasierungsbogens unklar (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
3 <sup>2</sup>	I	In <b>ED</b> ist <i>sempre ben legato</i> mit Beginn der Zählzeit notiert; RWA folgt <b>SV</b>
4 <sup>2</sup>	I	Oberstimme: In <b>SV</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 2. Sechzehntel
7 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: In <b>SV</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 2. Sechzehntel
12 <sup>1</sup>	Pedal	In <b>SV</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 2. Achtel
15 <sup>2</sup>	I	Oberstimme: In <b>SV</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der Synkopenachtel
16 <sup>2</sup>	Pedal	In <b>SV</b> endet der Phrasierungsbogen hier, ist jedoch nach Zeilenwechsel weiterführend notiert
17 <sup>1-21</sup>	II	<b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Phrasierungsbogen, der in <b>SV</b> in T. 22 nach Seitenwechsel jedoch weiterführend notiert ist
23 <sup>1</sup>	I	In <b>SV</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 2. Sechzehntel
28 <sup>2</sup>	I	Unterstimme: In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen bereits mit der gehaltenen Sechzehntel <i>e</i> <sup>1</sup> , in <b>SV</b> ist der Beginn etwas unklar
28 <sup>2</sup>	I/II/Pedal	In <b>SV</b> beginnen die Crescendo-Gabeln erst mit der 2. Schlaghälfte
29 <sup>2</sup>	Pedal	In <b>ED</b> endet die Crescendo-Gabel bereits mit dem Beginn der Zählzeit, in <b>SV</b> führt sie etwa bis zur Mitte
35 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: In <b>SV</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 2. Sechzehntel
37 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits mit der letzten Sechzehntel von T. 36, in <b>SV</b> ist er in T. 36 (vor Zeilenwechsel) über den Taktstrich hinaus gezogen, in T. 37 jedoch nicht wieder aufgenommen
41 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: In <b>SV</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 2. Sechzehntel
46 <sup>2</sup>	I	Oberstimme: In <b>SV</b> ist der Beginn des Phrasierungsbogens unklar
48 <sup>1-2</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>e</i> <sup>2</sup> = <i>e</i> <sup>2</sup>
48 <sup>2</sup>	Pedal	In <b>SV</b> ist der Beginn des Phrasierungsbogens unklar
51 <sup>2</sup>	I	Unterstimme: In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen bereits mit der 1. Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b>
55 <sup>2</sup>	I	Oberstimme: In <b>SV</b> ist der Beginn des Phrasierungsbogens unklar
55 <sup>2</sup>	I/II	In <b>ED</b> endet das Crescendo bereits mit der letzten Sechzehntel von Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b>
58 <sup>2</sup>	I/II	2. Sechzehntel: In <b>SV</b> und <b>ED</b> soll <i>più</i> <i>f</i> möglicherweise bereits ab der 1. Sechzehntel gelten
62 <sup>2</sup>	I/II	In <b>ED</b> gilt die Crescendo-Anweisung bereits ab der 1. Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b>
66 <sup>2</sup>	I	Oberstimme: In <b>SV</b> beginnt der Phrasierungsbogen erst mit der 2. Sechzehntel
72 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: In <b>SV</b> ist der Beginn des Phrasierungsbogens unklar
75 <sup>1</sup>	I	Unterstimme, 2. Sechzehntel: <b>SV</b> <i>g</i> <sup>1</sup> statt <i>h</i> <sup>1</sup>
75 <sup>1</sup>	II	2. Sechzehntel: <b>SV</b> irrtümlich <i>gis</i> <sup>1</sup> statt <i>g</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
77 <sup>2-79</sup>	II	<b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Phrasierungsbogen

### Nr. 2

#### Präludium

7 <sup>4-8</sup>	I	<b>SV</b> irrtümlich (trotz korrekter Pausen) Viertel-Achtel-Rhythmus statt je 2 Achtel
22 <sup>1-3</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> und <b>ED</b> (nach Seitenwechsel) ohne Fortführung des Phrasierungsbogens
31 <sup>4-32</sup>	II	<b>SV</b> mit zusätzlichem Phrasierungsbogen, der jedoch nach Zeilenwechsel nicht weitergeführt ist
39 <sup>1</sup>	Pedal	In <b>SV</b> beginnt die Crescendo-Gabel eher in der Taktmitte
41 <sup>1</sup>	I/II	<b>SV</b> irrtümlich (trotz korrekter Pausensetzung) punktierte Viertel statt Viertel (in I nur oberste Note)
44 <sup>1</sup>	II	In <b>ED</b> ist der Bindebogen bis zur 2. Achtel gestochen, <b>SV</b> unklar
45 <sup>1</sup>	II	In <b>SV</b> endet der Phrasierungsbogen bereits im Takt zuvor
47 <sup>6</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Staccato-Punkt; RWA folgt <b>SV</b>
51 <sup>5</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> <i>d</i> <sup>1</sup> nicht mit der Oberstimme gehalst
52 <sup>2+5</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> <i>d</i> <sup>1</sup> bzw. <i>e</i> <sup>1</sup> nicht mit der Oberstimme gehalst
52 <sup>5-6</sup>	I	<b>SV</b> ohne Haltebögen <i>e</i> <sup>1</sup> / <i>g</i> <sup>1</sup> = <i>e</i> <sup>1</sup> / <i>g</i> <sup>1</sup>
53 <sup>2+5</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> <i>e</i> <sup>1</sup> bzw. <i>fis</i> <sup>1</sup> nicht mit der Oberstimme gehalst
54 <sup>2</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> <i>fis</i> <sup>1</sup> nicht mit der Oberstimme gehalst
54 <sup>4</sup>	I	1. Sechzehntel: <b>SV</b> irrtümlicher Staccato-Punkt oder Ansatz eines Phrasierungsbogens
54 <sup>4</sup>	II	In <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen nach halbtaktigem Zeilenbruch weiterführend notiert
56 <sup>1</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> <i>d</i> <sup>1</sup> nur mit der Unterstimme gehalst
60 <sup>1</sup>	I/II	<b>SV</b> und <b>ED</b> lediglich <i>meno ff</i> statt <i>meno fff</i> (vgl. Pedal)
62 <sup>1</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> <i>h</i> nicht auch mit der Oberstimme gehalst (vgl. T. 56-59)
63 <sup>1</sup>	I/II	<b>SV</b> und <b>ED</b> im II. System ohne Tenuto-Strich, <b>SV</b> im I. System undeutlich (Rasuren in beiden Systemen)
64 <sup>4</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> nur 1 Punkt
66 <sup>4</sup>	Pedal	In <b>SV</b> beginnt die Decrescendo-Gabel erst kurz vor Taktende
71 <sup>1</sup>	Pedal	In <b>SV</b> ist <i>ppp</i> bereits vor dem Taktstrich notiert
76 <sup>6</sup>	II	1. Sechzehntel: <b>SV</b> wohl irrtümlich <i>b</i> statt <i>h</i> (♯ vergessen)
79 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: In <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen (nach Seitenwechsel) nicht wiederaufnehmend notiert
79 <sup>1</sup>	II	In <b>SV</b> und <b>ED</b> beginnt nach Seitenwechsel ein neuer Phrasierungsbogen ( <b>SV</b> könnte am Ende von T. 78 eventuell weiterführend gemeint sein)
90 <sup>2</sup>	I/II	<b>ED</b> <i>ppp</i> wohl irrtümlich erst ab Zählzeit 4 (vgl. <b>SV</b> sowie T. 87)
96 <sup>4</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> nur 1 Punkt

#### Fuge

39 <sup>3-40</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>d</i> <sup>2</sup> = <i>d</i> <sup>2</sup>
63 <sup>3-64</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>b</i> <sup>1</sup> = <i>b</i> <sup>1</sup>
81 <sup>3-82</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>a</i> <sup>1</sup> = <i>a</i> <sup>1</sup>
105 <sup>3-106</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> mit durchgehendem Phrasierungsbogen; RWA folgt <b>SV</b> (Rasur des Verbindungsstücks nach Korrektur nicht ausgeführt)
117 <sup>1-3</sup>	II	<b>SV</b> Achtel <i>g</i> und Viertel <i>b</i> statt punktierter Viertel <i>b</i>
132 <sup>2-3</sup>	I	Oberstimme, 2. und 3. Achtel: <b>SV</b> und <b>ED</b> <i>e</i> <sup>2</sup> - <i>f</i> <sup>2</sup> statt <i>f</i> <sup>2</sup> - <i>g</i> <sup>2</sup> ; RWA folgt <b>E</b>
145 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Stimmverteilungshaken zur Manualangabe; RWA folgt <b>SV</b>
145 <sup>1-146</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Staccato-Punkte; RWA folgt <b>SV</b>
159 <sup>3-165</sup>	I	Unterstimme: In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen in T. 159, in <b>SV</b> ist er über den Taktstrich hinaus gezogen, nach Seitenwechsel jedoch ab T. 160 nicht weitergeführt
173 <sup>3</sup>	II	<b>SV</b> <i>b/g</i> <sup>1</sup> mit Haltebögen zu T. 174 statt <i>c</i> <sup>1</sup> / <i>a</i> <sup>1</sup>
182 <sup>2-3</sup>	I/II	<b>SV</b> Achtel <i>g</i> <sup>1</sup> - <i>b</i> <sup>1</sup> (Unterstimme) bzw. <i>b</i> - <i>d</i> <sup>1</sup> statt Viertel <i>g</i> <sup>1</sup> bzw. <i>b</i>
188 <sup>3-199</sup>	I	Unterstimme: In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen in T. 188, in <b>SV</b> ist er einen Takt weiter und dort über den Taktstrich hinaus gezogen, nach Zeilenwechsel jedoch nicht weitergeführt
196 <sup>2</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> und <b>ED</b> ♯ vor <i>d</i> <sup>1</sup> , jedoch ist möglicherweise <i>h</i> gemeint
198 <sup>1</sup>	II	<b>ED</b> <i>fis</i> nur Achtel; RWA folgt <b>SV</b>

### Nr. 3

#### Präludium

1 <sup>6</sup>	I/II	In <b>SV</b> endet die Crescendo-Gabel bereits etwa bei Zählzeit 4
12 <sup>4-13</sup>	I/II	<b>ED</b> ohne Decrescendo-Gabel; RWA folgt tendenziell <b>SV</b>
13 <sup>3</sup>	Pedal	In <b>ED</b> endet die Decrescendo-Gabel aus T. 12 bei Zählzeit 1, wo dann auch <i>ppp</i> gestochen ist; RWA folgt <b>SV</b>
22 <sup>1-23</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt <b>SV</b>
23 <sup>4</sup>	Pedal	<b>SV</b> und <b>ED</b> ohne <i>f</i>
26 <sup>5</sup>	I/II	<b>ED</b> <i>ppp</i> erst bei Zählzeit 6; RWA folgt <b>SV</b>
28 <sup>3</sup>	II	<b>SV</b> ursprünglich <i>ais</i> <sup>1</sup> statt <i>a</i> <sup>1</sup> , Rasur (♯ neben ♯) nicht ausgeführt
28 <sup>3-4</sup>	II	<b>SV</b> ohne Haltebogen <i>a</i> = <i>a</i>

28 <sup>5</sup>	I/II	<b>ED</b> <i>ppp</i> erst bei Zählzeit 6; RWA folgt <b>SV</b>
29 <sup>4</sup>	I	Unterstimme, 2. Schlaghälfte: <b>SV</b> und <b>ED</b> <i>cis</i> <sup>1</sup> statt <i>c</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
31 <sup>1</sup>	I/II	<b>ED</b> irrtümlich ohne <i>f</i> ; RWA folgt <b>SV</b>
38 <sup>4</sup>	I/II/Pedal	In <b>SV</b> beginnen die Decrescendo-Gabeln wohl bereits bei Zählzeit 3
42 <sup>5</sup>	Pedal	<b>ED</b> ohne <i>pp</i> ; RWA folgt <b>SV</b>
43 <sup>5</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> ohne ♯ vor <i>e</i> <sup>1</sup>
45 <sup>5</sup>	I/II	In <b>ED</b> endet die Decrescendo-Gabel bereits bei Zählzeit 4; RWA folgt <b>SV</b>
47 <sup>1</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> ♯ fälschlich zu hoch gestochen ( <i>his</i> <sup>2</sup> statt <i>gis</i> <sup>2</sup> , vgl. <b>SV</b> )
47 <sup>2</sup>	I/II	In <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b>
47 <sup>4-5</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> (aufgrund von Korrektur) und <b>ED</b> durchgehender Sechzehntelbalken
50 <sup>2</sup>	Pedal	In <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b>
50 <sup>3</sup>	I/II	In <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in Zählzeit 2; RWA folgt <b>SV</b>
51 <sup>2</sup>	I/II	In <b>ED</b> beginnt die Crescendo-Gabel bereits in Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b>
51 <sup>6-52</sup> <sup>1</sup>	I	<b>SV</b> ohne Haltebogen <i>h</i> <sup>1</sup> = <i>h</i> <sup>1</sup>
52 <sup>1-4</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>g</i> = <i>g</i> (vgl. hingegen T. 12)
52 <sup>4</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> ohne ♯ vor <i>a</i> <sup>1</sup> , in <b>ED</b> in Kleinstich ergänzt
57 <sup>4</sup>	Pedal	In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen bereits bei der gehaltenen 1. Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b>
58 <sup>3-4</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>c</i> <sup>2</sup> = <i>c</i> <sup>2</sup>
59 <sup>6</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> (halbtaktiger Zeilenumbruch) und <b>ED</b> <i>as</i> statt <i>a</i> (♯ fehlt)
60 <sup>3</sup>	I/II	I: <b>ED</b> <i>e</i> <sup>1</sup> nur als Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b> II: <b>ED</b> <i>g</i> der Oberstimme zusätzlich mit Hals zur Unterstimme (quasi als Achtel); RWA folgt <b>SV</b>
60 <sup>3-4</sup>	Pedal	<b>ED</b> »Org Pl« bereits in Zählzeit 3, <b>fff</b> erst bei Zählzeit 4; RWA folgt <b>SV</b>
64 <sup>4-5</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> und <b>ED</b> durchgehender Sechzehntelbalken

#### Fuge

##### Taktart

		In <b>SV</b> und <b>ED</b> stehen die die beiden <b>C</b> der Taktartangabe übereinander (vgl. hierzu DVD); das Lesartenverzeichnis zählt ½
1–3	I/II/Pedal	<b>ED</b> ganze statt doppelganze Pausen; RWA folgt <b>SV</b> (s. o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i> )
21 <sup>1-4</sup>	II	<b>SV</b> ohne Pause
22 <sup>4</sup>	II	2. Schlaghälfte: <b>SV</b> überzählige Viertel <i>fis</i> (Rasur nicht ausgeführt)
32 <sup>4</sup>	II	Oberstimme, 2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Halbe <i>d</i> <sup>1</sup> statt Viertel <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>dis</i> <sup>1</sup>
33 <sup>4</sup>	Pedal	<b>ED</b> Crescendo bereits ab T. 32, Zählzeit 4 (parallel zur Schreibweise in I/II); RWA folgt <b>SV</b>
34 <sup>1</sup>	I	1. Viertel: <b>SV</b> <i>a</i> <sup>1</sup> statt <i>d</i> <sup>1</sup>
36 <sup>2</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> und <b>ED</b> lediglich Viertel statt Halbe <i>d</i> <sup>2</sup> ; RWA folgt <b>E</b>
40 <sup>1</sup>	I	In <b>ED</b> ist die Halbe <i>e</i> <sup>1</sup> der Oberstimme als Unterstimme gestochen; RWA folgt <b>SV</b>
43 <sup>1</sup>	I	Unterstimme: In <b>ED</b> reicht der Phrasierungsbogen bis zur 2. Viertel, in <b>SV</b> möglicherweise auch
45 <sup>3-4</sup>	II	Oberstimme: <b>SV</b> Viertel-Halbe statt Halbe-Viertel <i>c</i> <sup>1</sup> - <i>h</i>
48 <sup>2-3</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>a</i> = <i>a</i>
54 <sup>3</sup>	I	Unterstimme, 2. Viertel: <b>SV</b> <i>g</i> <sup>1</sup> statt <i>gis</i> <sup>1</sup>
54 <sup>4</sup>	II/Pedal	<b>SV</b> irrtümlich <i>cis</i> <sup>1</sup> bzw. <i>ais</i> (♯ fehlt jeweils)
56 <sup>4-58</sup> <sup>1</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt <b>SV</b>
58 <sup>4</sup>	II	Oberstimme, letzte Achtel: <b>SV</b> <i>dis</i> <sup>1</sup> statt <i>d</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
59 <sup>2</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> Manualwechsel bereits bei Zählzeit 1, 2. Viertel; RWA folgt <b>SV</b>
62 <sup>1</sup>	I	<b>ED</b> <i>sempre ben legato</i> bereits ab der 1. Viertel; RWA folgt <b>SV</b>
62 <sup>3-4</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> ohne Haltebogen <i>h</i> <sup>1</sup> = <i>h</i> <sup>1</sup>
65 <sup>2-3</sup>	II	<b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>d</i> <sup>1</sup> = <i>d</i> <sup>1</sup>
66 <sup>1</sup>	II	Oberstimme: <b>ED</b> <i>h</i> <sup>1</sup> statt <i>g</i> <sup>1</sup> (vermutlich Stecherfehler); RWA folgt <b>SV</b>
66 <sup>2-3</sup>	II	Unterstimme: <b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>a</i> = <i>a</i>
67 <sup>1</sup>	I	In <b>ED</b> wird der Phrasierungsbogen aus T. 66 (nach Zeilenwechsel) nicht fortgesetzt, sondern neu begonnen; RWA folgt <b>SV</b>
67 <sup>2</sup>	II	Oberstimme, 2. Viertel: <b>SV</b> <i>fis</i> <sup>1</sup> statt <i>a</i> <sup>1</sup> (Oktavparallele mit dem Pedal zu Zählzeit 3)
68 <sup>3-4</sup>	I/II/Pedal	I, Zählzeit 3 bis 4, Oberstimme: <b>SV</b> punktierte Halbe <i>d</i> <sup>3</sup> und Viertel <i>c</i> <sup>3</sup> statt 2 Halben II, Zählzeit 4, Unterstimme: <b>SV</b> Halbe <i>d</i> <sup>1</sup> statt Vierteln <i>c</i> <sup>1</sup> - <i>d</i> <sup>1</sup> Pedal, Zählzeit 3 bis 4: <b>SV</b> Viertel <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>e</i> - <i>fis</i> statt Viertel-Halbe-Viertel <i>h</i> - <i>e</i> - <i>fis</i>
69 <sup>1</sup>	I/II/Pedal	<b>SV</b> »Org Pl« erst ab etwa 2. Takthälfte

69 <sup>1-4</sup>	II	Oberstimme, Zählzeit 4: <b>SV</b> Halbe <i>fis</i> <sup>1</sup> statt Viertel <i>g</i> <sup>1</sup> - <i>fis</i> <sup>1</sup> Unterstimme, Zählzeit 1 bis 4: <b>SV</b> Ganze <i>d</i> <sup>1</sup> , Halbe <i>e</i> <sup>1</sup> und Viertel <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>c</i> <sup>1</sup> statt punktierte Halbe <i>d</i> <sup>1</sup> , Viertel <i>g</i> , Halbe mit angebundener Viertel <i>e</i> <sup>1</sup> und Viertel <i>d</i> <sup>1</sup>
69 <sup>4</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> punktierte Viertel <i>a</i> <sup>1</sup> und Achtel <i>d</i> <sup>2</sup> mit Haltebogen statt Viertel <i>a</i> <sup>1</sup> und Achtel <i>h</i> <sup>1</sup> - <i>c</i> <sup>2</sup>
70 <sup>1</sup>	I/II	jeweils Unterstimme: <b>SV</b> <i>d</i> <sup>2</sup> bzw. <i>h</i> statt <i>h</i> <sup>1</sup> bzw. <i>d</i> <sup>1</sup>

#### Nr. 4 Präludium

3 <sup>3</sup>	Pedal	In <b>ED</b> beginnt der Phrasierungsbogen bereits bei der gehaltenen 1. Sechzehntel; RWA folgt <b>SV</b>
7 <sup>4</sup>	I	Oberstimme, 2. Sechzehntel: <b>SV</b> und <b>ED</b> <i>f</i> <sup>1</sup> statt <i>fis</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
8 <sup>1-2</sup>	II	<b>SV</b> ohne Haltebogen <i>e</i> = <i>e</i>
9 <sup>1</sup>	I	In <b>SV</b> ist der Phrasierungsbogen so notiert, als hätte er bereits vor dem Seitenwechsel begonnen
15 <sup>4</sup>	Pedal	In <b>SV</b> scheint der Phrasierungsbogen hier zu enden, ist jedoch im folgenden Takt weiterführend notiert
17 <sup>1-2</sup>	II	In <b>ED</b> ist der Phrasierungsbogen nach Seitenwechsel nicht fortgeführt; RWA folgt <b>SV</b>
18 <sup>3</sup>	I	2. Schlaghälfte, erste 32stel: <b>SV</b> und <b>ED</b> (beide halbtaktiger Zeilenumbruch) irrtümlich <i>ais</i> <sup>1</sup> statt <i>a</i> <sup>1</sup> (♯ fehlt)
19 <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> und <b>ED</b> umgekehrte Stimmverteilung
20 <sup>4</sup>	II	1. Achtel: <b>SV</b> irrtümlich <i>dis</i> (nach Korrektur ♯ vergessen)
21 <sup>2</sup>	I/II	In <b>ED</b> endet die Decrescendo-Gabel (möglicherweise aus Platzgründen) bereits mit der 2. Achtel von Zählzeit 1; RWA folgt <b>SV</b>
23 <sup>1</sup>	I/II	In <b>SV</b> und <b>ED</b> beginnt die Decrescendo-Gabel jeweils etwas später
24 <sup>2-3</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>a</i> <sup>1</sup> = <i>a</i> <sup>1</sup>
25 <sup>4</sup>	I	Oberstimme: <b>SV</b> ohne (Warn-)♯ vor <i>f</i> <sup>1</sup>
26 <sup>2</sup>	II	In <b>SV</b> ist die Oberstimme so notiert, als könnte Reger eigentlich 2 Achtel gemeint haben
26 <sup>3</sup>	II	In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits in Zählzeit 2; RWA folgt tendenziell <b>SV</b>
27 <sup>2</sup>	II	In <b>SV</b> endet auf der 1. Sechzehntel ein ursprünglich separat notierter Bindebogen
34 <sup>3</sup>	Pedal	<b>ED</b> Vortragsanweisung bereits ab Beginn der Zählzeit; RWA folgt <b>SV</b>
34 <sup>4</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> Achtel <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>e</i> <sup>1</sup> statt 2 Sechzehntel und 1 Achtel <i>d</i> <sup>1</sup> - <i>h</i> - <i>e</i> <sup>1</sup>
35 <sup>4</sup>	I	Unterstimme, 2. Schlaghälfte: <b>SV</b> Sechzehntel <i>h</i> <sup>1</sup> - <i>d</i> <sup>2</sup> statt Achtel <i>d</i> <sup>2</sup>
36 <sup>2</sup>	II	Oberstimme, punktierte Achtel: <b>SV</b> wohl irrtümlich <i>des</i> <sup>2</sup> statt <i>b</i> <sup>1</sup>
36 <sup>4</sup>	I	Unterstimme: <b>SV</b> (nach halbtaktigem Zeilenumbruch) irrtümlich <i>cis</i> <sup>2</sup> statt <i>c</i> <sup>2</sup> (♯ vergessen)

#### Fuge

2 <sup>2-4</sup> <sup>2</sup>	I	<b>SV</b> jeweils unterbrochener Sechzehntelbalken
8 <sup>1-10</sup> <sup>1</sup>	II	<b>SV</b> jeweils unterbrochener Sechzehntelbalken
13 <sup>2-15</sup> <sup>2</sup>	Pedal	<b>SV</b> jeweils unterbrochener Sechzehntelbalken
16 <sup>2</sup>	II	In <b>ED</b> endet der Phrasierungsbogen bereits bei der letzten Sechzehntel von Zählzeit 1; RWA folgt tendenziell <b>SV</b>
17 <sup>1</sup>	I	Achtel: <b>SV</b> <i>d</i> <sup>1</sup> statt <i>fis</i> <sup>1</sup>
20 <sup>1</sup>	Pedal	<b>ED</b> ohne Tenuto-Strich; RWA folgt <b>SV</b>
22 <sup>2-24</sup> <sup>2</sup>	I	<b>SV</b> jeweils unterbrochener Sechzehntelbalken
26 <sup>1</sup>	II	In <b>ED</b> scheint der Manualwechsel bereits ab der Achtel zu gelten; RWA folgt <b>SV</b>
29 <sup>2-30</sup> <sup>1</sup>	I	<b>SV</b> und <b>ED</b> separat notierte Achtel ohne Balken
43 <sup>1-44</sup> <sup>1</sup>	I/II	<b>ED</b> <i>f</i> erst in T. 44 (das Crescendo ist entsprechend verlängert); RWA folgt <b>SV</b>
43 <sup>2</sup>	II	<b>ED</b> ohne Staccato-Punkt; RWA folgt <b>SV</b>
45 <sup>1-46</sup> <sup>2</sup>	Pedal	<b>SV</b> jeweils durchgehender Sechzehntelbalken
46 <sup>2</sup>	Pedal	2. Schlaghälfte: In <b>SV</b> weist der Achtelbalken über das Taktende hinaus (vor Zeilenwechsel), ist danach jedoch nicht fortgeführt
47 <sup>1-2</sup>	Pedal	<b>ED</b> ohne Fortführung des Phrasierungsbogens aus T. 46; RWA folgt <b>SV</b>
47 <sup>2</sup>	I	1. Achtel: <b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Staccato-Punkt
48 <sup>1</sup>	Pedal	In <b>SV</b> (vermutlich aus Platzgründen) und <b>ED</b> beginnt die Dynamik-Anweisung erst mit der 2. Achtel von Zählzeit 2
55 <sup>1-2</sup>	II	<b>ED</b> ohne Bindebogen; RWA folgt <b>SV</b>
58 <sup>1</sup>	I/II	I, 1. Schlaghälfte: <b>SV</b> Achtel <i>g</i> <sup>1</sup> statt Sechzehntel <i>g</i> <sup>1</sup> - <i>a</i> <sup>1</sup> (der Phrasierungsbogen beginnt entsprechend mit der 2. Schlaghälfte) II: <b>SV</b> Achtel <i>a</i> - <i>h</i> (erstere mit Staccato-Punkt) statt punktierte Achtel und Sechzehntel
60 <sup>2</sup>	II	<b>SV</b> unterbrochener Sechzehntelbalken
63 <sup>2</sup>	II	Achtel: <b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Staccato-Punkt
66 <sup>1</sup>	II	Achtel: <b>SV</b> und <b>ED</b> ohne Staccato-Punkt

- 66<sup>2</sup> II **SV** durchgehender Sechzehntelbalken  
 69<sup>2</sup> I In **ED** ist die Trillerschlange bis zur 2. Sechzehntel gestochen, in **SV** endet sie etwa nach der 1. Hälfte von Zählzeit 1  
 72<sup>1</sup> I **ED** ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt **SV**  
 77<sup>1</sup> II Achtel: **SV** und **ED** ohne Staccato-Punkt  
 80<sup>1</sup> I/II/Pedal In **SV** scheint **pp** bereits in Zählzeit 2 des vorausgehenden Takts erreicht, das Diminuendo endet entsprechend früher

## Nr. 5 Präludium

- 1<sup>4</sup> I/II/Pedal **SV** ohne Viertelpausen  
 3<sup>1</sup> I Oberstimme: In **ED** ist der Phrasierungsbogen aus T. 2 nicht fortgeführt; RWA folgt **SV**  
 3<sup>1</sup> I/II In **SV** endet die Decrescendo-Gabel bereits mit Beginn der Zählzeit  
 5<sup>2+4</sup> II **SV** »III. Man. (C...)« bzw. »II. Man. (Sw.)«  
 6<sup>3</sup> I In **ED** endet der Phrasierungsbogen mit der letzten Sechzehntel von Zählzeit 1, in **SV** mit Zählzeit 2  
 6<sup>4</sup> I/II In **SV** beginnt die Decrescendo-Gabel bereits in Zählzeit 3  
 9<sup>1</sup> **ED a tempo** erst ab der 1. Note; RWA folgt **SV**  
 9<sup>4</sup> I In **SV** beginnt der Phrasierungsbogen bereits in der Mitte der Zählzeit  
 16<sup>3</sup> I Oberstimme, 2. Achtel: **SV** (halbtaktiger Zeilenumbruch) und **ED** *gis*<sup>1</sup> statt *g*<sup>1</sup> (♯ fehlt)  
 22<sup>1-3</sup> Pedal **ED** ohne dynamische Anweisungen, **SV** auf Zählzeit 3 lediglich **pp**  
 26<sup>1</sup> I **SV** (nach Seitenwechsel) und **ED** mit erneutem Triller-Zeichen  
 26<sup>1+27</sup> **SV** (I/II, fremde Hand) und **ED** 1/2- bzw. 2/2-Takt (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*)  
 27<sup>1</sup> I **ED** ohne Ende der Trillerschlange (Zeilenwechsel); RWA folgt **SV**  
 32<sup>2</sup> Pedal In **SV** beginnt die Crescendo-Gabel erst etwa mit der 2. Achtel  
 34<sup>4</sup> I In **SV** scheint der Phrasierungsbogen hier zu enden, ist jedoch im folgenden Takt weiterführend notiert  
 36<sup>1</sup> II 2. Schlaghälfte: **SV** und **ED** ohne Achtelpause  
 36<sup>4</sup> I 1. Sechzehntel: **SV** *cis*<sup>2</sup> statt *c*<sup>2</sup>  
 38<sup>1-2</sup> **SV** ohne Ritardando  
 39<sup>1-3</sup> **SV** und **ED** ohne Wechsel der Taktart, im Pedal fälschlich Ganze statt punktierter Halber *H*; in **E** scheint nach der Verschiebung der Takte 30–38 (s. o., *Kommentare und Erläuterungen*) ein  $\frac{3}{4}$ -Takt mit ganzer Note im Pedal notiert  
 40<sup>1-3</sup> II **SV** und **ED** Zählzeit 1 bis 2 umgekehrte Stimmenverteilung, Zählzeit 3 einstimmig  
 40<sup>2</sup> I Oberstimme, 1. Achtel: **ED** *d*<sup>2</sup> statt *dis*<sup>2</sup> (♯ fehlt); RWA folgt **SV**  
 40<sup>3</sup> Pedal In **ED** ist **ppp** bereits auf Zählzeit 1 erreicht (Diminuendo entsprechend kürzer); RWA folgt **SV**

## Fuge

- 11<sup>1</sup> II In **SV** setzt bei der Sechzehntel ein neuer Phrasierungsbogen an  
 17<sup>1</sup> Pedal **ED** ohne *f*; RWA folgt **SV**  
 18<sup>2</sup> II 1. Achtel: **SV** *h* statt *d*<sup>1</sup>  
 21<sup>1-23</sup> Pedal **ED** (nach Seitenwechsel) ohne Fortführung des Phrasierungsbogens; RWA folgt **SV**  
 24<sup>3</sup> I Oberstimme, 1. Sechzehntel: **SV** und **ED** *his*<sup>1</sup> statt *h*<sup>1</sup> (♯ fehlt)  
 25<sup>3</sup> I/II In **SV** scheint in I der Phrasierungsbogen mit der Zählzeit vor dem Zeilenwechsel zu enden, in II darüber hinauszudeuten  
 31<sup>3</sup> I Triller: In **SV** und **ED** endet der Bogen mit der ersten 32stel des Nachschlags  
 32<sup>2</sup> I/II **SV** und **ED** nur **pp** statt **ppp** (vgl. T. 37/38: *sempre ppp*)  
 38<sup>2</sup> I Triller: In **SV** und **ED** endet der Bogen mit der ersten Note des Nachschlags  
 43<sup>1-3</sup> II **SV** und **ED** ohne Phrasierungsbogen  
 44<sup>1</sup> II **SV** und **ED** ohne *p*  
 47<sup>1-48</sup> I Oberstimme: **ED** ohne Phrasierungsbogen; RWA folgt **SV**  
 50<sup>1</sup> II 3. Sechzehntel: **SV** ohne *♯*  
 51<sup>1</sup> I Unterstimme, 1. Achtel: **SV** ohne Ende des Phrasierungsbogens (Zeilenwechsel)  
 59<sup>2-3</sup> I Unterstimme: **SV** ohne Haltebogen *fis*<sup>1</sup>=*fis*<sup>1</sup>  
 60<sup>3</sup> I Unterstimme, Achtel: **SV** *dis*<sup>2</sup> statt *d*<sup>2</sup>, jedoch mit blässerer schwarzer Tinte (eventuell von fremder Hand) notiert, in **ED** vermutlich nach Korrektur entfernt  
 64<sup>1</sup> I **SV** und **ED** Manualwechsel scheinbar bereits bei der 1. Achtel  
 64<sup>3</sup> I Oberstimme: **SV** und **ED** ohne Viertelpause  
 68<sup>3-69</sup> II In **SV** endete der Phrasierungsbogen möglicherweise mit der ursprünglich letzten Note von T. 68 (Rasur), ist im Folgetakt (Zeilenwechsel) nicht wieder aufgenommen  
 69<sup>1-70</sup> II **SV** und **ED** ohne Phrasierungsbogen  
 73<sup>2</sup> I/II/Pedal 2. Schlaghälfte: **ED** *Organo pleno* bereits ab 2. Schlaghälfte von Zählzeit 1, **SV** nicht eindeutig

## Postludium d-moll WoO IV/12

Komponiert in München, vermutlich Frühsommer 1903.

### I. QUELLEN

#### Stichvorlage (SV)

Die Stichvorlage verblieb nach der Drucklegung im Besitz des Verlags Anton Böhm & Sohn in Augsburg, dessen Archiv bei einem Bombenangriff im Februar 1944 verbrannte. Das Manuskript ist verschollen.

#### Erstdruck (ED)

Sammlung: *Orgelalbum bayrischer Lehrerkomponisten. Enthalten sind 52 Originalbeiträge und zwar: Präludien, Interludien, Postludien, Fughetten, Fugen und Festvorspiele in den gebräuchlichsten Tonarten*, hrsg. von Alban Lipp; Verlags- und Plattennummer 5015.

Erscheinungsdatum: April 1904.

Verlag: Anton Böhm & Sohn, Augsburg u. Wien.

Format: Querformat (4°).

Inhalt: Außentitel, Titelseite (jeweils in Farblithographie), Vorwort, Inhaltsverzeichnis, Noten S. 2–55, 1 leere S., 12 S. Verlagswerbung.

*Postludium* auf S. 30–32 (Nr. 31).

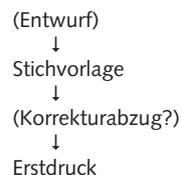
Kopftitel: 31. *Postludium*. I [rechts:] Max Reger.

Stich und Druck: C. G. Röder, Leipzig.

Auflagen: Mindestens eine weitere Auflage, ca. 1919.

Bemerkung: Die Pedalstimme enthält einige spielpraktische Angaben (Fußsätze etc.). Diese stammen höchstwahrscheinlich nicht von Reger,<sup>7</sup> sondern wurden wohl vom Herausgeber des Bands, Alban Lipp, hinzugefügt. Ähnliche Angaben finden sich analog auch in den anderen Stücken des *Orgelalbums*.

Der Edition liegt als Leitquelle der Erstdruck zugrunde. Die dort angegebenen Pedalapplikaturen wurden, da sie höchstwahrscheinlich nicht auf Reger zurückgehen, in der RWA nicht berücksichtigt.



Die in Klammern gesetzten Quellen sind verschollen.

### II. LESARTEN

#### 1. Kommentare und Erläuterungen

Takt 4, Zählzeit 4 bis Ende des Stücks: Die Phrasierungsbögen des Erstdrucks sind im gesamten *Allegro*-Teil beinahe durchgehend interpretierbar. So sind das Bogenende und der Beginn eines nächsten Bogens nicht in üblicher Weise getrennt, sondern fallen stets auf einem Ton zusammen. In anderen Orgelwerken Regers, wenngleich nur bis ca. 1900, findet sich eine zumindest ähnliche Phrasierung, bestehend aus den von Hugo Riemann beschriebenen »in eine Spitze zusammenlaufenden« Bögen, die freilich zwischen den Noten zusammentreffen.<sup>8</sup> Ob eine solche Phrasierung, die das Aushalten des vollen Notenwerts trotz Bogenendes anzeigt, explizit auch für dieses kurze Fugato intendiert ist, ist ohne die verschollene Stichvorlage nicht zu klären. Plausibel nämlich wäre ebenso, dass die gedruckten Bögen durch

<sup>7</sup> In keinem der erhaltenen Manuskripte von Regers Orgelwerken sind Pedalapplikaturen zu finden. Reger verzichtete darauf, solche rein spielpraktischen Bereiche normativ festzulegen oder delegierte sie, sofern für praktische Ausgaben vorgesehen, unter anderem an Interpreten: So stammen etwa die Fußsätze in der *Schule des Triospiels* (RWV Bach-B8; 1903) von Mitherausgeber Karl Straube und die Fingersätze in den *Sonatinen* op. 89 Nr. 1 und 2 für Klavier (1905) von Robert Teichmüller. – Im Falle des *Orgelalbums* fielen die hinzugefügten Applikaturen wohl, wie bei solchen Sammelwerken üblich, in den Verantwortungsbereich des Herausgebers. Ob Reger von diesen Zusätzen Kenntnis hatte, steht in Frage, zumal ihm vom *Postludium* möglicherweise keine Korrekturfahnen vorlagen.

<sup>8</sup> Hugo Riemann, *Vademecum der Phrasierung*, 3. Auflage, Leipzig 1912, S. 2. Reger setzt solche Phrasierungen unter anderem im Fugato-Thema des ersten Satzes aus der 1. *Sonate fis-moll* op. 33 (T. 15ff.) sowie im Fugenthema der *Choralphantasie* »Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud« op. 52 Nr. 3 (T. 96ff.)

Fehlinterpretationen der Stichvorlage seitens des Notenstechers zustande gekommen sind (siehe *Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption der Werke*, S. XVI). Dass die Bögen eine selbstständige Ergänzung durch den Herausgeber darstellen, wie es bei der Publikation von Stücken Regers innerhalb von Orgelalben durchaus geschehen ist,<sup>9</sup> scheint für diesen Originalbeitrag hingegen ausgeschlossen, zumal sich in den anderen Stücken der Sammlung entweder gar keine oder keine vergleichbare Phrasierung findet. Mögliche Fehlinterpretationen der Stichvorlage könnten insbesondere dadurch bedingt sein, dass Reger Phrasierungsbögen oftmals links vom Notenkopf ansetzte.<sup>10</sup> Deren wörtliche grafische Übertragung in den Notenschnitt würde die über Einzeltönen zusammenlaufenden Bögen als Missverständnis erklären. Einige Unklarheiten könnten zudem auf Zeilen- oder Seitenwechselpositionen in der Stichvorlage hindeuten, die für Fehlerhäufung im Original und Übertragung gleichermaßen anfällig sind und auch bezüglich der Bögen und ihrer Fortführung vermehrt Interpretationsspielraum lassen (vgl. z.B. Takt 8/9, I. System oder die Passage T. 14<sup>2</sup>–19<sup>2</sup>, in der die Bogensetzung im Pedal offensichtlich versehentlich ausgesetzt ist; die Passage könnte in der Stichvorlage genau einer Zeile entsprochen haben.)

Obwohl zumindest einige Stichfehler sehr wahrscheinlich sind, wurde in der RWA mit Rücksicht auf die Quellenlage auf Eingriffe in die Bogensetzung generell verzichtet. Zwar ließen sich einige Stellen einander angleichen – für die Einsätze des Fugato-Themas in den Takten 5, 7, 10, 12, 20 und 21 etwa wäre eine Trennung der Phrasierung nach dem jeweils dritten Ton und damit eine Freistellung des Themenkopfs denkbar –, doch blieben solche Angleichungen selektiv, zumal an anderen interpretationsbedürftigen Stellen nicht nur eine einzige Lösung naheliegender erscheint. Eine vereinheitlichende Interpretation der Bögen bietet die Edition von Michael Kube (2004) an, die darauf zielt, »mit Blick auf den musikalischen Verlauf die eigentliche Intention des Komponisten zu abstrahieren«.<sup>11</sup>

## 2. Lesartenverzeichnis

Takt <sup>Zählzeit</sup>	System	Anmerkung
1 <sup>1</sup>	II	2. Schlaghälfte: <b>ED</b> Achtelpause (vgl. jedoch Zählzeit 3 sowie T. 2)
2 <sup>2</sup>	II	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Phrasierungsbogen
4 <sup>1-2</sup>	II	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>a=a</i>
4 <sup>2-3</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>a<sup>1</sup>=a<sup>1</sup></i>
4 <sup>3</sup>	I	Unterstimme, 2. Achtel: <b>ED</b> ohne Fermate
4 <sup>4-45</sup>	I/II/Pedal	Zu den Phrasierungsbögen im Allegro-Teil s.o., <i>Kommentare und Erläuterungen</i>
11 <sup>4</sup>	I	<b>ED</b> Phrasierungsbogen bereits ab T. 9 in der Oberstimme geführt
13 <sup>2-3</sup>	II	<b>ED</b> ohne Haltebogen <i>g=g</i>
13 <sup>4-14<sup>1</sup></sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>a=a</i>
15 <sup>4-16<sup>1</sup></sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>d<sup>1</sup>=d<sup>1</sup></i> , stattdessen Bindebogen von <i>es<sup>1</sup></i> zum 2. <i>d<sup>1</sup></i> (wahrscheinlich Fehlinterpretation des Notensetzers)
23 <sup>4</sup>	Pedal	2. Achtel: <b>ED</b> <i>es</i> statt <i>e</i> (z. fehlt)
30 <sup>1-3</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>f<sup>1</sup>=f<sup>1</sup></i>
34 <sup>2</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> Triller ohne Bogen
35 <sup>3</sup>	Pedal	In <b>ED</b> reichen die Dehnungsstriche des Crescendo, parallel zu I/II, bis zum Taktstrich (und damit über die Pause hinweg)
37 <sup>2+4</sup>	I	<b>ED</b> ohne Viertelpausen (vgl. hingegen T. 36)
39 <sup>2-3</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>f<sup>1</sup>=f<sup>1</sup></i>
41 <sup>1-2</sup>	II	Unterstimme: <b>ED</b> Triller ohne Bogen
41 <sup>4-42<sup>1</sup></sup>	II	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>fis<sup>1</sup>=fis<sup>1</sup></i> , dadurch in T. 42 <i>f<sup>1</sup></i>
42 <sup>4-43<sup>1</sup></sup>	II	Oberstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>g<sup>1</sup>=g<sup>1</sup></i>
43 <sup>4-44<sup>1</sup></sup>	II	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>a=a</i>
44 <sup>1-4</sup>	I	Oberstimme: <b>ED</b> fälschlich mit doppelt punktierter Halber <i>d<sup>2</sup></i>
44 <sup>2-3</sup>	I	Unterstimme: <b>ED</b> ohne Haltebogen <i>f<sup>1</sup>=f<sup>1</sup></i>

<sup>9</sup> So wurden etwa bei der Neuausgabe der Choralvorspiele op. 79b Nr. 2 und 3 innerhalb des *Präludivenbuchs zunächst zu den Chorälen der vereinigten protestantisch-evangelischen christlichen Kirche der Pfalz* (hrsg. von Heinrich Trautner, Kaiserslautern: Crusius, [1909]) offensichtlich ohne Rücksprache mit Reger weitere Phrasierungsbögen eingezogen. Auch im Neudruck des Choralvorspiels op. 67 Nr. 21 innerhalb der für die Praxis vorgesehenen Sammlung *Der moderne Organist* (Leipzig, Junne, 1910/11) sind, neben weiteren Einrichtungen, die Phrasierungsbögen gegenüber dem Erstdruck wohl ebenso selbstständig geändert (vgl. Band I/4: *Choralvorspiele*, DVD). Mit diesen Eigenmächtigkeiten zog sich der Herausgeber Felix Striegler den Zorn Regers zu, der an den Verleger Hinrichsen schrieb: »Die Bemerkungen bezüglich Phrasierung, Registrierung u. Fußsatz für die Junne'sche Sammlung darf niemand machen als ich selbst; dafür hat Herr Junne 50 M an mich zu zahlen. (Ich bin kein Freund von Orgelalben).« (Brief vom 22. Juni 1910, 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. 411)

<sup>10</sup> Siehe DVD, Regers Arbeitsweise, *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten*.

<sup>11</sup> Max Reger, *Orgelwerke ohne Opuszahl*, hrsg. von Michael Kube, München 2004, S. 69.