

IV.

In den fünf Jahren 1897—1902, die Reger abseits der Welt in dem kleinen Städtchen Weiden zubringt, hat er seine wichtigsten Werke, nämlich fast alle großen Kompositionen für Orgel geschrieben: die sieben großen Choralfantasien, die großen freien Fantasien und Fugen, die beiden Sonaten, die Variationen in Fis-Moll und viele kleinere Stücke. Alles biographisch darüber Interessante und Wissenswerte lese man bei Lindner nach. Hier soll nur von der Musik selbst die Rede sein, und zwar zunächst von den Choralfantasien. Der Heimgekehrte stürzte sich in die ihm neue Welt der protestantischen Choräle. „Die Protestanten wissen ja gar nicht, was sie an ihrem Choral haben“! (Lindner, S. 145). Sie wissen es in der Tat auch heute noch nicht: Die wenigsten Gebildeten wissen, welche ungeheure Kraft in den meisten dieser Melodien steckt (viele erfahren es erst durch Bachs Kantaten und Passionen), in denen die Empfindungen von Jahrhunderten sich gesammelt und vertieft haben. Um so die Größe einer gregorianischen oder protestantischen Melodie zu erfassen, braucht man aber kein religiöser Mensch zu sein (wie ja auch umgekehrt viele fromme Menschen schlechte Musik vorziehen), und es ist ebenso vergeblich, Reger auf Grund seiner Choralfantasien, Choralkantaten und Orgelvorspiele zur protestantischen Kirche hinüberzuziehen, wie ihn als wahren Katholiken auszugeben, weil er katholische liturgische Melodien vertont und am Schluß seines Lebens eine Beichte abgelegt hat: Reger war ein moderner irreligiöser Mensch, wie es Brahms z. B. auch gewesen ist, trotzdem er das Deutsche Requiem geschrieben hat**, und wie fast alle neueren Musiker (den einzigen Bruckner ausgenommen). Diese unüberbrückbare Kluft zwischen dem heutigen Musikempfinden und der Religion,

** Mit diesem Problem, vor dem sich die meisten scheuen, befaßt sich Franz Spemann, „Die Seele des Musikers“, Fricke-Verlag, Berlin (freilich einseitig vom religiösen Standpunkt).

schon rein äußerlich der Mangel an Vertrautheit mit den meisten Chormelodien, trennt z. B. das heutige Publikum völlig von Bachs herrlichen Choralvorspielen, und der gleiche Grund erschwert erheblich das Verständnis der Regerschen Choralfantasien. In ihnen ist der Choral in allen seinen Strophen durchkomponiert und die musikalische Einkleidung der Melodie dem Empfindungsgehalt der einzelnen Verse angepaßt; eine meist ausgedehnte Einleitung, Zwischenspiele als Verbindung der einzelnen Strophen, manchmal eine Schlußfuge, bei der mit dem Fugenthema später der Choral sich machtvoll verbindet, verbreitern diese Form ins Monumentale. Sie ist nicht neu; schon Bach („O Lamm Gottes“) und seine Vorgänger (S. Scheidt u. a.) haben sie angewandt; ja sogar ein direktes formales Vorbild hat Reger gehabt in der Fantasie „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ des Berliner Organisten und feinsinnigen Liedbearbeiters Heinrich Reimann (s. Lindner*, S. 145); — neu ist aber die Stärke des bildlichen Ausdrucks in Regers Musik. Man kann ihn nur verstehen, wenn man die Melodie in Fleisch und Blut hat, so daß man sie in jeder Umkleidung wiederzuerkennen vermag, und wenn man den Text aller Strophen kennt oder wenigstens auf dem Konzertprogramm vor sich hat, womöglich mit Angabe, wo die Melodie zu suchen ist, z. B. bei „Wie schön leucht't uns***“:

1. Vers (Chormelodie in der Mittelstimme):
(*pp*) Wie schön leucht't uns der Morgenstern usw.
2. Vers (Melodie in der Mittelstimme):
(*f*) Ei, meine Perl', du werte Kron' usw.
3. Vers (Melodie melismatisch umschrieben in der Oberstimme):
(*p*) Geuß sehr tief in mein Herz hinein usw.
4. Vers (Melodie im Baß):
(*f*) Von Gott kommt mir ein Freudenschein usw.
5. Vers (Fuge mit dazutretender Chormelodie, zuerst im Baß, dann in der Mittel- und der Oberstimme):
(*ff*) Zwingt die Saiten zu süßem Klang usw.

* Übrigens auch von Straube 1900 in seiner Besprechung von op. 40 schon erwähnt.

** Aus meinen Konzertprogrammen.

Ohne einen solchen Leitfaden werden eben für die meisten Hörer die Vorbedingungen zum musikalischen Verständnis ganz fehlen.

Von den sieben Fantasien haben sich daher nur diejenigen durchgesetzt (und gehören heute zu den meistgespielten Werken der ganzen neueren Orgelliteratur), deren Melodie so mächtig ist, daß sie auch den textunkundigen Hörer durch die Komposition zu tragen imstande ist, und so bekannt, daß sie in jedem einen Widerhall findet, nämlich „Ein' feste Burg“, „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Man kann diese drei schließlich auch ohne Programm verstehen, wie man „Tod und Verklärung“, auch ohne das vorangesetzte Gedicht gelesen zu haben, genießen kann. Bei den anderen ist es aber ebenso wenig möglich, wie etwa bei den Straußschen Don-Quichote-Variationen; sie müssen zur Programmmusik gezählt werden, sofern man darunter alle Musik verstehen will, die ein außer ihr liegendes Programm nötig hat, um völlig verstanden werden zu können. Freilich sind sie Programmmusik im edleren und höheren Sinne des Wortes, da das Außermusikalische an ihnen, der Text der verschiedenen Strophen, aufs engste mit dem musikalischen Charakter der Melodie zusammenhängt. Bisweilen ist ja der Text sogar fähig, eine Melodie im Laufe der Jahrhunderte ganz umzuwenden (vgl. z. B. die vier Etappen „Mein Gemüt ist mir verwirret“, „Herzlich tut mich verlangen“, „Befiehl du deine Wege“, „O Haupt voll Blut und Wunden“); oder, der häufigere Fall, es muß diese Umwandlung des Ausdrucks für die einzelnen Verse desselben Liedes vorgenommen werden, wenn z. B. in „Freu dich sehr, o meine Seele“ die Melodie bald dem Ausdruck innigster Freude, bald der Ausmalung der Qualen dieser Welt dienen muß; da ist bewundernswert, wie Reger das Unmöglich-scheinende vollbringt und die Melodie in den Bann entgegengesetzter Empfindungswelten durch stärkste kontrapunktische Mittel zwingt; aber wie von Bachs tiefsinnigen Choralvorspielen, so hat auch von diesen Fantasien nur der Spieler den ganzen Genuß, da er im Notenbild den Text mitliest und die Melodie stets vor Augen hat. Und ist das so schlimm? Ist solche „Musik des Einsamen“ nicht wichtiger als alle Konzertmusik? Nein, die Musik ist ganz gewiß nicht der Konzerte wegen da, auch wenn es heute oft so scheinen

möchte (und unendlich vieles nur zu diesem Zweck komponiert wird)!

Rein musikalisch stellen diese Fantasien auch wieder eine Variationenform dar, freilich eine höchster Ordnung durch den außerordentlich reichen Inhalt ihres Themas; dabei sind sie in all ihrer Mannigfaltigkeit doch so einheitlich und geschlossen, daß ich in ihnen die glücklichste Form sehe, die unserer ganzen neueren Musik seit der Sonate gelungen ist.

Die sieben Fantasien zeigen ein beständiges Crescendo an Bedeutung, — auf jedem Gebiet mußte sich Reger eben erst „frei schreiben“. So ist die erste, allen Organisten bekannte Fantasie über „Ein feste Burg“, op. 27, noch nicht auf der Höhe von op. 40 und 52 und verdankt ihre außerordentliche Wirkung mehr der unwiderstehlichen Kraft der Lutherschen Melodie und ihrer genialen dichterischen Erfassung durch Reger, als der rein musikalischen Ausarbeitung. Mit stürmenden Läufen des Pedals und der rechten Hand wird die Melodie eingehüllt wie von Kriegsgetümmel:

14. *Allegro vivace (ma pomposo)*.

The image shows a musical score for an organ piece. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a whole rest and a forte (*ff*) dynamic marking, and a bass clef staff labeled 'Ped.' with a forte (*ff*) dynamic marking and a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the melodic line in the treble and the rhythmic pattern in the bass. The third system features a repeat sign with a forte (*ff*) dynamic marking, showing a more complex rhythmic pattern in both hands.

dazwischen erklingt sie — in B-Dur! — in vollsten Akkorden, wie von einem großen Blasorchester:

15. Org. Pl.

Dieser Kontrast D-Dur—B-Dur, so einfach er ist, wirkt wahrhaft elementar, und schafft eine Kampf- und Siegestimmung, wie sie nur noch Bach in seinem jugendlich-genialen Choralvorspiel (1708) erreicht hat. Auch der Spieler kommt von selbst in diese gesteigerte Stimmung, durch die Pedalläufe, die breiten Akkorde mit Doppelpedal usw., also schon durch die rein technischen Mittel! Den zweiten Vers: „Mit unsrer Macht ist nichts getan“, drücken herunterziehende, matte Synkopen aus, während der Choral als Tenor mit 8' Ton im Pedal* liegt:

* Wer die kleinen Crescendi am Schlusse jeder Zeile ausführen will, die Reger vorschreibt (nötig sind sie nicht), der tut besser, Pedal und linke Hand zu vertauschen.

Noch drastischer als der erste schildert der dritte Vers die „Welt voll Teufel“; als Cantus firmus (im eigentlichsten Sinne des Wortes) behauptet sich der Choral im Pedal (Doppelpedal!), während im Manual alle Höllengeister losgelassen scheinen:

17.

ff

Und wenn die usw.

fff

Während sich hier die Melodie teuflischer Fratzen über ihr erwehren muß, erhebt sie sich bei „so fürchten wir uns nicht so sehr“ siegreich in den Sopran, und nun wälzen sich tief unten die Sechzehntel (eine von jeher berühmte Stelle!):

18. Org. Pl.

fff



wo sie bis zum Schluß der Strophe bleiben; man sehe den durchbrochenen, kraftlosen Baß auf „tut er uns doch nicht, das macht, er ist gericht't“:



die Oktavstürze bei „ein Wörtlein kann ihn fällen“!



Diese Bildsprache hat Reger aus den kleinen Orgelchorälen Bachs (Durch Adams Fall u. a.) gelernt. Hier wendet er übrigens auch das erste langausgesponnene Diminuendo an, das, wie alle Regerschen späteren Crescendi und Diminuendi, nur auf guten, modernen Orgeln ausführbar ist. Der letzte Vers bringt ein Fugato über die einzelnen Choralzeilen mit großer Steigerung und Verbreiterung zu einem der Regerschen majestätischen Abschlüsse in vollen Akkorden der ganzen Orgel; in dieses vierfache Fortissimo eingebettet liegen nun zwei Takte äußersten Pianissimos,— wie eine unendlich entfernte Spiegelung des Gedankens,— die an den Schluß der Fuge aus op. 16 erinnern (Notenbeispiel 9), und sich später außer in op. 33 (s. S. 266) nicht mehr in dieser Art finden. Auch die Registrierangaben, die hier zahlreich angebracht sind, läßt Reger später ganz weg, da sie bei der großen Verschiedenheit der Orgeln ja doch nicht befolgt werden können und den Spielern

mit allgemeinen Hinweisen auf den Klangcharakter („hell“, „dunkel“) besser gedient ist.

Eine große Steigerung des bildhaften Ausdrucks bringt op. 30: „Freu dich sehr, o meine Seele“. Die Melodie (von Claude Gou-dimal, 1555, ursprünglich auf den 42. Psalm „Wie nach einer Wasserquelle“) scheint mit ihren einfachen Melodieschritten an Ausdrucksfähigkeit hinter markanteren zurückzubleiben, aber sie hat den Reiz einer anmutvollen und zugleich sehnsüchtigen Innigkeit, und die Sehnsucht nach den himmlischen Freuden und nach Erlösung aus dem Jammer dieser Welt, die das protestan-tische Sterbelied ausspricht, drückt sie wunderbar aus. Es ist schade, daß das Lied aus dem heutigen gottesdienstlichen Ge-brauch fast ganz verschwunden ist; Strophen wie diese:

(4. V.) Wenn die Morgenröt' herleuchtet
 Und der Schlaf sich von uns wend't,
 Sorg' und Kummer daher streichet,
 Müh' sich find't an allem End';
 Unsre Tränen sind das Brot,
 So wir essen früh und spät;
 Wenn die Sonn' aufhört zu scheinen,
 Hört nicht auf das bitt're Weinen!

(5. V.) Drum, Herr Christ, der Morgenstern,
 Der du ewiglich aufgehst,
 Sei du jetzt von mir nicht fern,
 Weil mich dein Blut hat erlöst;
 Hilf, daß ich mit Fried' und Freud'
 Mög' von hinnen fahren heut'.
 Ach, sei du mein Licht und Straße,
 Mich mit Beistand nicht verlasse!

gehören zum Bildhaftesten in der älteren protestantischen Kirchenlieddichtung — und wie mußten sie einen Musiker wie Reger an-ziehen! Er hat sieben der zehn Verse vertont, und mit der Dich-tung schwelgt diese Musik in Schmerz und Todessehnsucht und ekstatischer Freude. Schon hinter den Linienzügen der über-schwenglichen Eingangspassagen, ja selbst hinter den Akkord-massen, in die sie münden, steht, unsichtbar formend, die Choral-melodie. Der freudige Ausdruck der Sechzehntel, die im ersten

Vers (dreistimmig, c. f.* im Alt) die Melodie umspielen, ist uns aus Bachs Orgelbüchlein vertraut (Peters V, z. B. Nr. 22 und 17):

21. *Moderato (un poco allegro).*

III, 8', 4'. *tr*



f II, 8', 16'.
Freu' dich sehr, o mei - ne See - le.

f

weniger gelungen erscheint mir die Umschreibung im zweiten Vers:

22. *Poco Adagio* (dunkle Registrierung).

pp

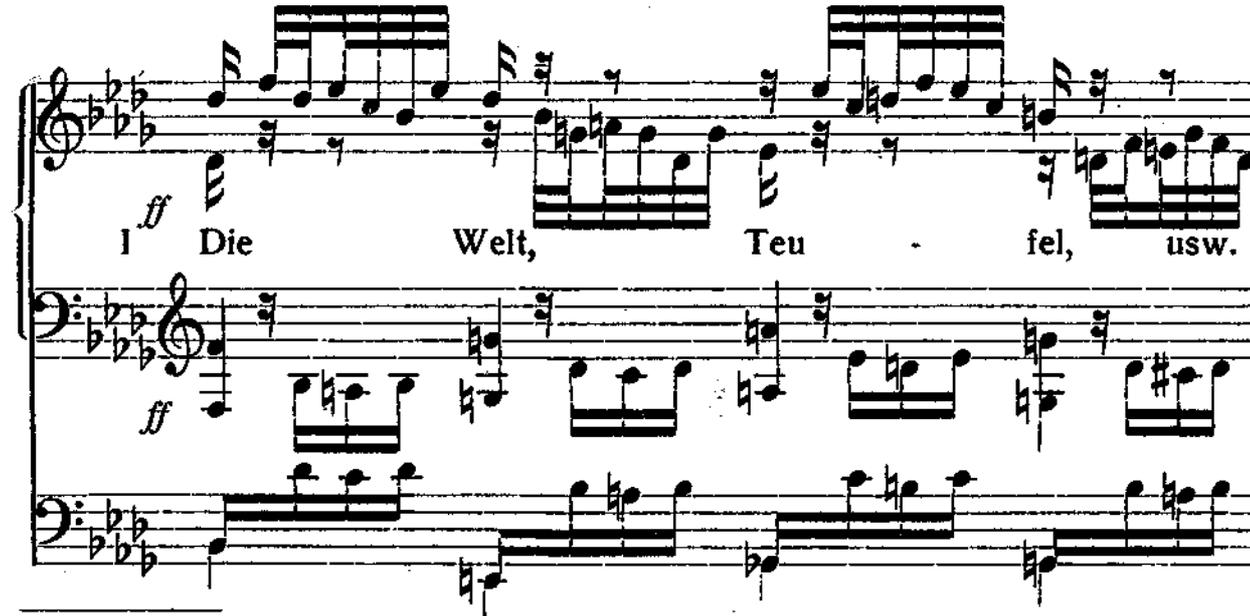


Tag und Nacht hab' ich ge - ru - fen.

dagegen übersteigt der Ausdruck des dritten Verses an Gewalt-samkeit alles Frühere:

23. II u. III.

ff



ff Die Welt, Teu - fel, usw.

* Cantus firmus.

wie müssen z. B. an dieser Stelle:

24. II *fff*

Wir sind voll - ler

Angst und Plag\'

Triller auf den tiefen Pedaltönen und wilde Läufe dem Ausdruck des Entsetzens dienen! Das ist eine neue und unerhörte Ton-sprache! Im vierten Vers liegt der c. f. im Baß; auch er drückt Trübsal aus, so daß die verklärte Stimmung des fünften (Text s. oben), — bei dem der Linienzug des Chorals mehr in der Be-gleitung, als in der ganz frei verzierten Melodie zu erkennen ist —, wohltuend kontrastierend wirkt; aber noch einmal führt uns der sechste Vers in Todesstimmung:

Ob mir schon die Augen brechen,
Ob mir das Gehör verschwind't,
Meine Zung' nichts mehr kann sprechen,
Mein Verstand sich nicht besinnt.

25.

mein - ne Zung' nichts mehr kann spre - chen

(nur 32')

— wie gespenstisch fallen hier die langen Todesschatten über die Melodie!

Nun aber nach so viel Traurigkeit „führt die Bahn zum Himmel“, und im siebenten Vers endlich nehmen alle Stimmen, die vorher der Trübsal und Sehnsucht Ausdruck geben mußten, an dem triumphierenden Jubel teil —, so fasse ich wenigstens die dreifache kanonische Führung von Sopran, Baß und Tenor auf:

26. (Schema.)

piu ff

II *c. 8 va*

Zwischen den Versen steht jedesmal ein Motiv:

27.



das (nach Straubes Mitteilung) eine Reminiszenz an „Ein feste Burg“ darstellt, mit dem zusammen op. 30 ursprünglich als 27^b erscheinen sollte; kann auch eine innere Beglaubigung dieses auffallenden Zitats diese von Reger selbst stammende, also authentische Erklärung nicht geben, so ist sie doch rein musikalisch interessant: sie zeigt wieder, wie ein Motiv, das einen Komponisten stark beschäftigt hat, mit der Vollendung eines Werkes, dem es zugrunde liegt, nicht verschwindet, sondern noch da und dort Ausdruck sucht. (Das auffallendste Beispiel hierfür bietet Beethoven, bei dem das Motiv $\overset{7}{\underline{\text{♩} \text{♩} \text{♩}}} | \text{♩}$ nicht nur im ersten Satz der fünften Sinfonie, sondern auch im dritten, ja selbst im zweiten Satz, ferner im G-Dur-Klavierkonzert(!) und sonst schöpferisch tätig gewesen ist.)

„Hier ist die Stelle, wo man des trockenen Tones satt sein und schwärmen darf“, heißt es einmal bei Pfitzner, und auch ich kann nicht anders, wenn es sich um ein Werk handelt, von dem ich so jede Note liebe, wie in der Fantasie über „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“, op. 40, Nr. 1. Es ist kein Zufall, daß die beiden „Riesenmelodien“, wie Spitta sie einmal nennt, „Wie schön leucht't uns“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, auch zu Gipfeln des Regerschen Schaffens führen, und ich persönlich ziehe die zarte Innigkeit der ersteren in Es-Dur dem leuchtenderen E-Dur-Glanz der zweiten noch vor. Es mag mit daher kommen, daß, während alle übrigen großen Orgelwerke Regers ohne praktischen Zusammenhang mit einer größeren modernen Orgel (die es weder damals in Wiesbaden, noch weniger dann in Weiden gab) geschrieben sind, sozusagen nur aus der Idee der modernen Orgel heraus, Reger die Morgensternfantasie in glücklicher innerer Stimmung und während eines praktischen Organistendienstes, im September 1899, geschrieben hat*. Und man hört ihr das an! Sie ist maßvoller in den Mitteln als op. 52, und doch, wie klingt alles!

* Lindner, S. 180.

In beiden Fantasien bringt die Einleitung die dem Choral entgegengesetzte Stimmung, Nacht, Chaos, Grauen, mit Regerscher Schlagkraft zum Ausdruck:

28. *Grave assai.*

Man übersehe aber in diesem berühmten Anfang von „Wachet auf“ nicht die genialen, intuitiven, thematischen Zusammenhänge mit dem Choral, wie der rein und klar aufsteigende Dreiklangs-anfang des Chorals im Thema der Einleitung getrübt erscheint* und erst unmittelbar vor dem Choraleinsatz sehnsüchtiger aufstrebt:

29.

oder wie nicht nur das erste Motiv der Morgensterneinleitung:

* *h d es d* aus *gis h cis h*, *h d f* aus *e gis h*!

30.

Pesante.

I Org. Pl. usw.

aus den ersten zwei Noten des Chorals genommen ist, sondern auch das Quartensmotiv:

31.

ppp

die Terzen abwärts:

32. *f*

(aus )

und wie der zuckende Rhythmus zur Einführung des Chorals benutzt wird und dann abklingt:

33.

II III (8', 4')

II (8') *ppp*

1. Wie

schön leucht't uns der Mor - gen - stern, voll

(8', 16') usw.

das ist schlechthin meisterhaft!

Auch im zweiten Vers bleibt die Melodie im Tenor, von Triolen der anderen Stimmen beweglich umflossen, im dritten liegt sie melismatisch im Sopran:

34. *Adagio con espressione.*

ppp

Geuß sehr tief in mein Herz hi - nein

— sie wird zum Adagio, das hier für die Fantasien dasselbe bedeutet wie der langsame Satz für die Sonatenform, nämlich eine Entspannung der dynamischen und rhythmischen Energien der Hauptsätze —, im vierten liegt sie im Baß, mit den prächtigen Doppeltriolen, nach der zarten Wiederholung des ersten Teiles:

35. III *pppp*

(in ihm) er - freu - et.

II *Vivace assai.*

f Ei - a, Ei - a

Welcher Wohlklang in allen Kontrapunkten, und welcher Fluß in der Fuge:

36. *Allegro vivace.*

2. Man. 3. Man.

in der sich der dazu tretende Choral allmählich vom Baß über den Tenor in den Sopran aufschwingt:

37.

ff

Musical score for measures 37-38. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the bass clef, and a lower bass line in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part features a trill (tr) in the right hand. The lower bass line has a 'tr' marking above it.

um dann die Führung zu behalten:

38. Ju - bi - lie - ret, tri - um - phie - ret,

Musical score for measures 38-39. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the bass clef, and a lower bass line in the bass clef. The key signature has two flats. The piano part features trills (tr) in the right hand and a fortissimo (ffff) dynamic marking in the left hand. The lower bass line has a 'ffff' marking above it.

Hier drücken die Triller* ein Übermaß von Freude, die sich nicht mehr halten kann aus! Und wie herrlich ist die Rückleitung nach Es-Dur am Schluß:

39.

Musical score for measure 39. It consists of three staves: a vocal line in the treble clef, a piano accompaniment in the treble clef, and a lower bass line in the bass clef. The key signature has two flats. The piano part is marked 'Org. Pl.' (Organ Pedal). The lower bass line has a 'ffff' marking above it.

* Vgl. Beispiel 24!

wo der E-Dur-Dreiklang nicht neapolitanisch* gefaßt wird, sondern als Dominante von *ace* durch dessen Stellvertretung *acf* als zweite Dominante glanzvoll nach der Haupttonart zurückführt (Choralthema im ersten Pedal)!

Die Fantasie über „Wachet auf“, op. 52, Nr. 2, ist ganz parallel der Morgensternfantasie gebaut; noch größer ist in ihr der Gegensatz der „Nacht“ und der Helligkeit des lichtesten E-Durs**:

40. III (8', 4')

sempre pppp

Wa - chet

auf, ruft uns die

* Wie am Schlusse der Einleitung.

** Genial, wie hier *fais* scheinaksonant als *fb* noch einmal nach den dunkeln *b*-Tonarten zieht, hier fließen Nacht und Tag zusammen!

(dunkle Register)

Stim - - - me

usw.

der in den Zwischenspielen zwischen den Zeilen (den ganzen ersten Vers durch) festgehalten wird; der zweite hat den freudigen Rhythmus fließender Achteltriolen, die in der Wiederholung zur doppelten Bewegung dithyrambischen Jubels sich steigern:

41. *Allegro.*

1. Man. *ff*

2. Man. *ff*

ff Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig, usw.

Die melismatische Melodie der zweiten Hälfte der Strophe entfernt sich in ihren zarten Ranken oft weit vom Choral:

42. *c. f*

Nun komm', du wer - te Kron, Herr Jesu

pp

Adagio con espressione.

und wird von den Hörern meist lediglich als Adagio-Intermezzo verstanden; die Fuge ist vielleicht die glänzendste in den Orgelwerken Regers:

43. *Allegro vivace.*



und die Schlußsteigerung noch großartiger als in op. 40.

In diesen beiden Werken ist Regers sonst unbändige und fessellose Fantasie durch die Herrlichkeit der Choräle veredelt, zur Form gezwungen und kann sich nun in ihrer ganzen kontrapunktischen Genialität entfalten; mit der B-A-C-H-Fantasie zusammen bedeuten sie wohl den Gipfel nicht nur der Orgelwerke, sondern des Regerschen Schaffens überhaupt. In der gleichzeitigen Orgelliteratur findet man für sie überhaupt keine Vergleichspunkte mehr; sie ragen so weit heraus, daß man nur Regers eigene frühere Werke zum Vergleich heranziehen kann. Vieles von dem Vielzuvielen, was Reger geschrieben hat, wird rasch vergehen, diese Fantasien aber führen uns zum ersten Male wieder auf eine Höhe, von der wir über die Niederungen der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts hinweg zu den fernen Höhen Bachscher Kunst zu schauen vermögen —, vielleicht werden sie in kurzer Zeit selbst als klassisch gelten, jedenfalls aber als hochbedeutsame Zeugnisse unserer Zeit (von der wir ja noch nicht ahnen können, wie sie in ihrem gesamten künstlerischen Niederschlag später beurteilt werden wird) der Geschichte der Musik angehören.

Wie op. 30, so haben op. 40, Nr. 2 „Straf' mich nicht in deinem Zorn“, und op. 52, Nr. 1 „Alle Menschen müssen sterben“, den Tod zum Vorwurf. „Dieser Genuß des Todes, der Sinn für die Süße des Sterbens ist bei keinem großartiger als bei Bach“, schreibt Nohl*, und hätte dafür auch „Reger“ setzen können,

* A. a. O., S. 113.

wenn er die moderne Musik im Auge gehabt hätte, aber wohl sonst niemand, eine Kongruenz, die nur aus der Gleichheit des Typs zu begreifen ist.

Die Melodie zu „Straf' mich nicht“ (von Johann Rosenmüller, 1665):

44.



ist wohl warm und innig, aber — namentlich in ihrer zweiten Hälfte — nicht tragfähig genug für ein großes Werk; vielleicht ist das der Hauptgrund, daß diese Fantasie musikalisch hinter den anderen zurücksteht. Ihr Aufbau ist: Einleitung (ähnlich wie in op. 52, Nr. 2), 1. Vers *pp*, demütig bittend, 2. Vers (c. f. im Baß) „Herr, wer denkt im Tode dein“, *ff* mit erregten Tonfiguren (chromatische Terzen stürzen aus der höchsten Lage in die „Hölle der verdammten Seelen“), der nächste (4. des Liedes), c. f. im Tenor, malt die Erstarrung des Todes; schön ist die kolorierte Melodie im 5. Vers:

45. *Andante.*



Der 6. (c. f. im Pedal) „Weicht ihr Feinde all von mir“ (*ff*) und der 7. (letzte) „Vater, dir sei ewig Preis“ (c. f. im Sopran) führen dann zum glorreichen Triumph über die Gewalt des Todes.

Größer in der Konzeption, von einer oft wahrhaft erschütternden Realistik in der Ausmalung der Todesschrecken ist op. 52, Nr. 1, „Alle Menschen müssen sterben“. Es steht in der allerersten Reihe von Regers großen Orgelkompositionen, und daß es trotzdem nur äußerst selten gespielt wird, hat seinen Grund im Choral, dessen Melodie:

46.



usw.

nur in wenigen Gegenden Deutschlands gebräuchlich ist, und noch mehr in seiner Durchführung in dieser Fantasie, die ganz besonders schwer vom Hörer zu verfolgen ist.

Die Ausmalung der Todesschrecken in der Einleitung:

47. *Assai agitato e molto espressivo (vivace).*

übertrifft alles Ähnliche selbst bei Reger an Grauenhaftigkeit; Melodiestürze wie diese:

48.

sind motivisch im ganzen Werke verwendet, bisweilen in grotesker Häufung, wie hier:

49.

Die - ser Leib, der

poco rit.

muß ver- gehen

Der musikalische Ausdruck des c. f. wird oft in jeder Zeile verändert, Einleitung und Zwischenspiele zwischen den Versen sind weit ausgesponnen und übertreffen an Leidenschaft selbst die Hauptteile; auch die melismatische Ausschmückung des Chorals:

50. *Sostenuto.*

3. Je - sus ist für mich gestorben,

pppp usw.

zeigt schmerzliche Züge; erst im dritten Vers (dem 6. des Liedes) trägt sie einen mystisch-ekstatischen Ausdruck:

51.

p O Je - - ru - sa - - lem, du schöne,

und verkündet den „Tag, der kein Ende nehmen mag“. Aber noch einmal fahren die Schreckgestalten des Todes dazwischen,

ehe im letzten Vers die Seele, „schön geschmücket mit dem weißen Himmelskleid, schauet solche Freude an, die kein Ende nehmen kann“. Welch unerhörter, ekstatischer Jubel in den Schlußtakt:

52. *Adagio.*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and a final exclamation mark. The middle staff is also in treble clef and contains a harmonic accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The dynamic marking *fff* is present in the middle and bottom staves.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments. The middle staff is also in treble clef and contains a harmonic accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The dynamic marking *fff* is present in the bottom staff.

In keinem anderen Werke mehr hat Reger so alle Kraft angespannt, um die äußersten Gegensätze der Empfindungen zu vereinigen.

Nach dieser Wanderung durch Hölle und Himmel kommt uns die schöne siebente, letzte Choralfantasie: „Hallelujah! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!“ op. 52, Nr. 3, fast harmlos vor. Die freudige Melodie,

53.



die durch den Aufstieg zur None (*d—e*) etwas Überschwengliches bekommt, ist leider auch in der heutigen Praxis fast unbekannt.

Ihr charakteristisches Quartensmotiv benutzt gleich die Einleitung:

54. *Vivace assai.*

die in stürmischer Doppeltriolenbewegung zum 1. Vers (c. f. im Pedal) führt; im 2. Vers (c. f. im Tenor) sehen wir wieder die charakteristischen Fallmotive:

55. *II pp*

Die nächsten Verse folgen einander fast ganz ohne Zwischen-
spiele und sind rein musikalisch leicht verständlich, ebenso wie
die meisterhafte Schlußfuge:

56. *Allegro brillante e vivace.*

II usw.

bei der eine schöne Engführung des Themas mit dem Choral (in der Unterseptime):

57. *ff*

(vereinfacht) usw.

und eine machtvolle des Chorals selbst:

58.

Org. Pl. usw. (vereinfacht)

hervorgehoben seien.

Nach diesen, in einer unglaublich kurzen Zeit gesteigertster Produktion geschriebenen sieben Choralfantasien ist Reger später nie mehr auf diese Form zurückgekommen und man muß ihm eigentlich dankbar dafür sein: seine Entwicklung führte ihn von der Orgel weg, und er hätte später nie mehr die höchste innere Kraft dafür aufgebracht, aus der jene großartigen Gebilde entstanden sind (wie ja auch in den späteren Orgelwerken nicht mehr die Höhe der Weidener Epoche erreicht wird). Sie bilden die Krone von Regers ganzem Schaffen, und man sollte sie oft spielen und hören. Selbst im Gottesdienst lassen sich Teile daraus verwenden, wenn auch nicht die ganzen Fantasien (so wenig als man noch ganze Bachsche Kantaten in ihm aufführen kann). Besonders aber werden sie im Konzert (mit beigedrucktem Text!) wohl die stärksten Zeugen für Regers Größe sein.

Neben den Choralfantasien entstanden in Weiden noch die großen freien Fantasien und Fugen op. 29, 46, 57, die beiden Sonaten op. 33 und 60, die Fis-Moll-Variationen op. 73 und kleinere Stücke.

Die freien Fantasien bieten dem Hörer formal große Schwierigkeiten. Er weiß nicht, wie er sich in dem Chaos zurechtfinden soll, er sieht keine Logik der thematischen Arbeit, ist betroffen von den jähren Stimmungsgegensätzen und oft schon äußerlich durch das „schwarze“ Notenbild abgeschreckt; man findet aber den Weg zu ihnen, wenn man von den Choralfantasien ausgeht und annimmt, daß aus ähnlichen Bildern — nur natürlich unbestimmterer Art wie dort — ihre musikalischen Gedanken entstanden sind. Sobald man das nachempfinden kann, ist man auch von der scheinbar regellosen Form gefesselt — sie kann eben aus innerer Notwendigkeit heraus nicht anders sein. So ist die Tonsprache der Fantasie op. 29 nahe verwandt mit der von op. 27 und 30, die der B—A—C—H-Fantasie und der Sinfonischen Fantasie mit „Alle Menschen müssen sterben“; nur die Variationen op. 73 stehen ganz für sich.

Die Fantasie op. 29 geht zwar äußerlich über die Dimensionen von op. 16 hinaus, bewegt sich fast nur in *ff* oder *pp* und

interessiert erheblich mehr als die allzu lang geratene und sequenzreiche Fuge:

59. II *mf*



hat aber nur die Bedeutung eines Übergangswerkes zu der berühmtesten und gewaltigsten freien Orgelkomposition Reger's: der Fantasie und Fuge über B—A—C—H, op. 46. Von jeher hatte das heilige Symbol die Komponisten angezogen: die schon vor Bachs Tod bekanntgewordene, früher fälschlich ihm zugeschriebene „Fantasie und Fuge über den Namen Bach“ für Klavier, Schumanns sechs Orgelfugen, Liszts glänzende Fantasie, um nur die berühmtesten zu nennen, und viele Neuere haben sich daran versucht, aber Reger läßt alle an Kühnheit der harmonischen Ausdeutung*, Großartigkeit der Kombination in thematischer Beziehung, und vor allem an Innerlichkeit der Empfindung hinter sich: das Versprechen, das die Widmung von op. 16 ausdrücken sollte, ist hier eingelöst! Man müßte die ganze Fantasie in Notenbeispielen hersetzen, um ihre Herrlichkeit zu zeigen: das gigantische Hauptthema,

60. *Grave (quasi improvisazione).*



die Adagiointermezzi in ihrer tiefen Versunkenheit,

* Siehe meinen Aufsatz über den harmonischen Ausdruck der B—A—C—H-Fantasie, Neue Musikzeitung, Regerheft, Jahrgang 1923, Heft 12.

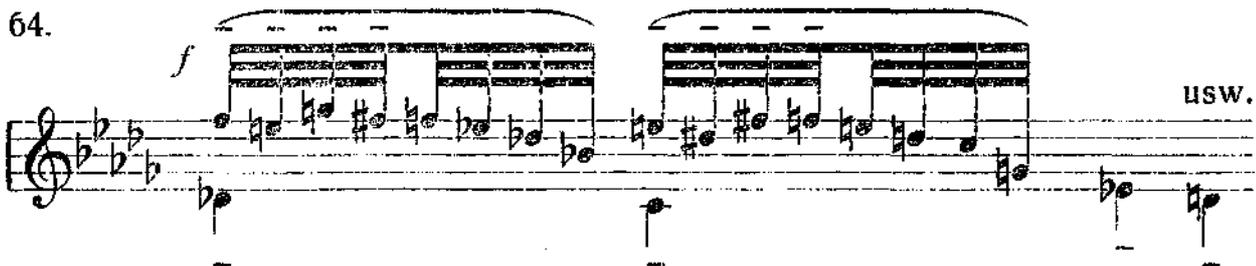
61. *quasi Adagissimo.*

die machtvollen Steigerungen, die ihren Antrieb aus der Chromatik des Themas erhalten,

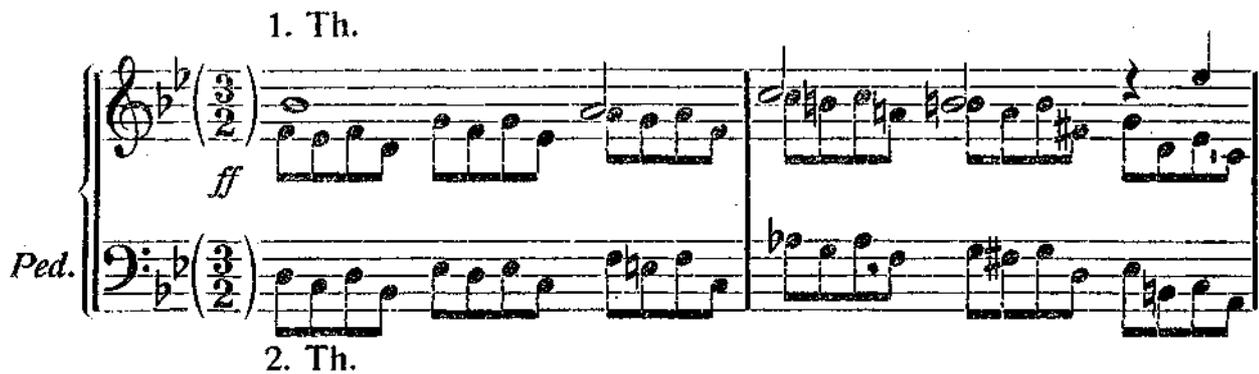
die Verwendung des Themas als Basso ostinato (gleichzeitig in halben Notenwerten im Sopran!):

eine Stelle, deren unendlich schmerzlicher Ausdruck nahe an das Crucifixus der H-Moll-Messe heranreicht, — nur daß, was bei Bach

tiefe Religiosität bedeutet, bei Reger allgemein menschlich aufzufassen ist; das Thema in Vierteln und zugleich als Figurationsmotiv:



oder als Baß unter dem Endpunkt rasender Passagen, — immer und überall ist es da —, man fühlt, es muß da sein, in unendlicher Vielgestaltigkeit ist die Fantasie aus ihm erbaut! Dabei ist sie — wie alle großen Werke Regers von op. 40 an — der Orgel so auf den Leib geschrieben, die typische Verschiedenheit der Manuale so genial erfaßt, daß der Spieler den Ausdruck nicht mißverstehen kann*. Die Fuge ist so meisterhaft angelegt, wie es sich für eine solche Fantasie geziemt, aber sie „steht“ nicht da wie die Fantasie; sie ist eine Crescendo- und Beschleunigungsfuge, d. h. sie bedient sich wichtiger Ausdrucksmittel des zweiten Typs** — und das ist nicht zu ihrem Vorteil. Zudem (aber das ist dem gegenüber belanglos) entstehen bei der Kombination beider Themen vielfach sogenannte Akzentoktaven:



* Siehe auch S. 286—289: Über die Wiedergabe der Regerschen Orgelwerke.

** Siehe S. 227.

die in dem raschen Tempo ($\text{♩} = 106$ nach Regers Vorschrift, in der Praxis* etwa = 88) peinlich wirken. Grandios ist dagegen der wieder in den Anfang der Fantasie mündende Schluß.

In nächster Nähe dieses Riesenwerkes steht ein anderes, das noch härtere Nüsse zu knacken gibt: die Sinfonische Fantasie und Fuge, D-Moll, op. 57. Die entsetzliche Dissonanz des Anfangs:

66. *Vivacissimo ed agitato assai e molto espressivo.*

The image displays a musical score for the beginning of the 'Symphonic Fantasy and Fugue in D minor, Op. 57' by Franz Liszt. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows the piano introduction with a 'fff' dynamic marking. The second system continues the piano part with a 'sempre' marking. The third system shows the beginning of the fugue with a 'crescendo' marking and a triplet of eighth notes in the right hand.

(so einfach sie theoretisch ist: zwei chromatische Vorhalte zum verminderten Septakkord) hat wohl am ehesten zu der Deutung Anlaß gegeben, sie sei auf eine Lektüre des Inferno-Abschnittes

* S. Seite 287.

der Divina Commedia zurückzuleiten. Sie stammt zwar nicht von Reger, aber er hat sie sich gefallen lassen, und nur Mojsi-
sovics gegenüber* eingeschränkt, etwa in Beethovens Sinn „Mehr
Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Daß Reger Dante wirk-
lich gelesen hätte, — wozu ihm (wie den meisten Menschen) die
nötige gelehrte Bildung ganz fehlte und woraus er musikalisch
hätte nichts machen können —, glaubt ja selbst Lindner nicht. Aber
das, was man sich landläufig unter „Dantes Hölle“ vorzustellen
geneigt ist, kann man in der Tat in dieser Musik finden, in der
Reger, wie nie wieder, ausschließlich eine Schilderung der Nacht-
seiten des Seelenlebens gegeben hat; es ist ein Wühlen in Schmerz
und Sünde** von furchtbarer Intensität: *sempre fff*, „quasi
Prestissimo assai“, Arpeggien in Hundertachtundzwanzigsteln,
darin ein einziges verfolgbares Thema:



Auch die beiden *pp*-Mittelsätze tragen nur schmerzlichen
Charakter.

Nach diesen Entladungen ist man erstaunt, auf eine Fuge in
Dur, *Allegro brillante e vivacissimo*, zu stoßen:



Was soll das bedeuten? Ist dies eine Überwindung der Stim-
mung der Fantasie? Ich fühle mich durch diese Fröhlichkeit, aus
der ich einen falschen Ton heraushöre, verstimmt, zumal da auch
die meisten Kontrapunkte, besonders der als zweites Thema auf-
tretende:



* Musikalisches Wochenblatt 1906.

** Siehe S. 228.

wieder negativ wirken, und möchte lieber nicht — wie Lindner es tut* —, in diesem Werk ein Abbild von Regers Persönlichkeit sehen.

Im Zusammenhang mit diesen freien Fantasien muß ein Werk behandelt werden, das eigentlich ganz allein steht: die Variationen und Fuge über ein Originalthema, Fis-Moll, op. 73. Es ist weder ein Variationenwerk im früheren Sinn, noch eine freie Fantasie, sondern ein Stück, das man von beiden Typen her zu begreifen versuchen muß. Die Entwicklung des Begriffs Variation von ursprünglich bloß figurativer Umschreibung eines Themas (18. Jahrhundert) immer mehr zum Begriff der psychologischen Variation (Beethoven, 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli, Brahms, Variationen op. 24 und 56) führt bei Reger bis zu völligem Verschwinden des Themas; niemand wird z. B. das Thema von op. 73 (das erst nach einer weit ausgeführten Fantasieeinleitung vor sieben Seiten auftritt — auch das ist charakteristisch!):

70. (8', 4', 16')

III *pp* *espr.*
(Ped. 8va)

molto *pp* usw.

* Lindner, S. 212.

in dieser Variation (der dritten) wiedererkennen:

71. I (*quasi Prestissimo*)

II

ff *f*

III *mf*

ff I *usw.*

und doch stimmen sowohl Taktzahl als Einschnitte mit dem Thema überein ($15\frac{1}{2}$ Takte, nämlich $2\frac{1}{2} + 3 + 2 + 4 + 4$; der erste halbe Takt ist verlängerter Auftakt, nicht Anfang auf die zweite Takthälfte)! Reger variiert (ähnlich wie in den Bachvariationen für Klavier) nur in der ersten, zweiten und vierten Variation noch den ganzen melodischen und harmonischen Verlauf des Themas; in der fünften liegt es, immer noch erkennbar, im Baß, dagegen sind die sechste, die aus einzelnen Melismen des Themas gebaut ist,

72. *Sostenuto*.

II III II

pp *ppp* *pp*

usw.

die siebente mit ihrem tollen Manualwechsel:

73. *Vivacissimo.*

II I III

ff

ff

usw.

(Thema!)

die achte mit ihrem extravaganten Staccatissimo:

74.

ff

(c. f. im Pedal!)

(nur 9 Takte, ebenso die nächste)

ebenso die folgenden, z. B. die geheimnisvolle elfte:

75. *Andantino**.

III

pp

II

Ped.

* Siehe S. 287.

reine Fantasievariationen. An die dreizehnte (Thema in Dur) schließt sich nach einer Coda von $4\frac{1}{2}$ Takten unmittelbar die Fuge:

76. *Vivacissimo.*



die gleichfalls nur im Cis des Anfangs erkennbar mit dem Thema zusammenhängt (wenngleich man auch hier eine unterirdische Verbundenheit ahnt). Zur Meisterschaft hat Reger diesen Variationentyp aber erst in den Hiller- und den Mozartvariationen für Orchester ausgebildet.

Zweimal hat sich Reger mit dem Problem der Sonate für die Orgel beschäftigt: in op. 33, Fis-Moll, und op. 60, D-Moll. Es war nur natürlich, daß die Musiker des 19. Jahrhunderts versuchten, diese ihre Hauptausdrucksform, die in der Klavier-, Kammer- und Orchestermusik alles beherrschte, auch auf die Orgel anzuwenden. Aber sie ist doch zu ausschließlich Form für den zweiten Typ*, als daß eine Verschmelzung mit der Orgel gelingen konnte. Mendelssohn, mit seinem feinen und sicheren Geschmack, hilft sich gleich in seiner ersten Orgelsonate dadurch, daß er an Stelle des zweiten Themas einen Choral** einführt, und vermeidet auch in den übrigen fünf Sonaten überall die ausgesprochene Sonatenform mit zweitem Thema und Durchführung; wo dann Rheinberger sie benutzt, hat man immer die Empfindung, die Orgel zum Hausinstrument mißbraucht zu sehen. Noch weniger kann uns der Salon-Sonatenstil Guilmants und Widors befriedigen. Reger verzichtet bewußt*** auf diese Kompromisse mit der Sonatenform und baut das erste seiner beiden Orgelwerke, die mit dem Begriff „Sonate“ nur die Dreisätzigkeit und den langsamen Mittelsatz gemein haben, aus Fantasie, Intermezzo und Passacaglia, das zweite aus Improvisation, Invokation und Introduction mit Fuge.

* Siehe S. 226 f.

** Er behandelt ihn aber zu sehr als „Lied ohne Worte“, meinte H. Reimann.

*** Lindner, S. 164.

Die Fantasie der ersten Sonate besteht nach der vorwiegend akkordlichen *ff*-Einleitung aus einer weitgesponnenen Entwicklung dieses Themas:

77. III (8', 4'). *Meno mosso*.



Leere Oktavführungen in allen drei Systemen (S. 6, Takt 1 ff.):



zeigen aber, wie Reger die Fülle, die ihm vorschwebte, noch nicht recht auszudrücken verstand. Im zweiten Satz begibt sich Reger zum erstenmal (wenn man von dem programmatischen Adagio aus op. 16 absieht) auf das heikle Gebiet kleiner lyrischer Formen (sehr langsame Achtel!):

79. *Sostenuto*.



den Seitengedanken:

82.

Musical score for example 82. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, with a dynamic marking *p* (piano) below it. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line. A bracket above the first two measures of the upper staff is labeled 'II'. The word 'usw.' (et cetera) is written at the end of the second measure of the lower staff.

dessen Unterstimme aus der Umkehrung des Hauptmotivs gewonnen ist, und:

83.

Musical score for example 83. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A bracket above the first two measures of the upper staff is labeled 'III'.

(erster Takt aus dem zweiten des Hauptthemas gewonnen)

Sie werden in einem großzügigen Fantasiaesatze durchgeführt, siehe z. B. die schöne Engführung des Hauptthemas:

84.

Musical score for example 84. It consists of three staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. The middle and lower staves are in bass clef and contain two bass lines. A dynamic marking *fff* (fortissimo) is written below the first measure of the upper staff. A bracket above the first two measures of the upper staff is labeled 'I'.

Die „Invokation“ ist programmatisch, wie der langsame Satz aus op. 16; aus der Melancholie des Anfangs:

85. *Grave con duolo.*

Musical score for example 85. It consists of a single staff in treble clef. The time signature is 2/4. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score begins with a dynamic marking *pp* (pianissimo) and a *molto* marking. The melody is written in a single line.

die sich bis zur Verzweiflung steigert und wieder zusammensinkt, zeigt der Choral „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ in lichtester Höhe die Erlösung:

86.

The musical score for exercise 86 is written for piano and harp. It consists of two systems. The first system has three staves: a treble clef staff for the harp, a bass clef staff for the piano, and a lower bass clef staff. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "(dumpf)". The harp part is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes the instruction "(licht)". The second system continues the piano and harp parts, with the piano part marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

Introduktion und Fuge über:

87. *Allegro energico.*

The musical score for exercise 87 is written for a single treble clef staff. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a second finger (*II*) fingering. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The melody is characterized by rhythmic patterns and chromatic movement.

gehören zu den fantasievollsten Regers.

V.

Diesen dreizehn großen Orgelwerken der Weidener Zeit gesellen sich — nach mehr als zwölfjähriger Pause! — noch zwei großangelegte Spätwerke, op. 127 und 135^b zu; vorher ist aber zu reden von der erheblichen Anzahl kleinerer und mittelschwerer Kompositionen, die von op. 47 ab in immer rascherer Folge als op. 56, 59, 63, 65, 67, 69, 79, 80, 85 und 92 entstehen. Sie sind, zum Teil wenigstens, nicht mehr als ein Ausfluß des fast krankhaften Fleißes Max Regers, der unglücklich war, wenn eine Stunde nicht ausgefüllt war*, und tragen in ihrer Gesamtheit nur wenig zur Vervollständigung des Bildes von Regers künstlerischem Schaffen bei; viele von ihnen sind geradezu peinlich unbedeutend, und es genügt, eine ziemlich kleine Auswahl von ihnen zu kennen und zu spielen**. Am besten erscheinen mir op. 47, 59, 63 und 129; op. 47 (Sechs Trios) mit einem hübschen Scherzo:

88. *Vivacissimo.*



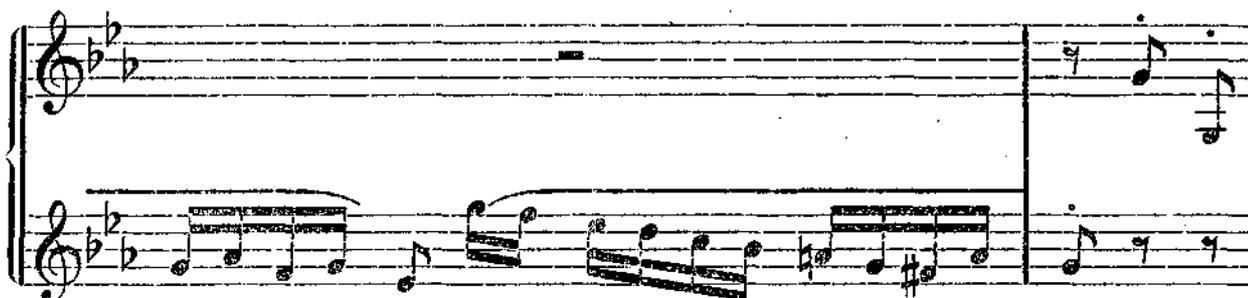
— der Begriff Trio bezieht sich hier nur noch auf das obligate Spiel auf zwei Manualen —, und einer famosen (*p* endigenden!) Fuge:

89. *Vivace.*



* Hasse, Max Reger, S. 46f.

** Das nach Schwierigkeit geordnete Verzeichnis aller Orgelwerke am Schluß, bei dem wichtigere Werke durch Sperrdruck hervorgehoben sind, mag dabei als Führer dienen.



(deren Humor an das Finale des Bachschen C-Moll-Konzerts für zwei Klaviere erinnert!), eignet sich sehr gut — neben den Choralvorspielen — zur ersten Einführung in Regers Orgelwerke. Op. 59^{II} enthält die am meisten gespielten kleineren Stücke Regers, Kyrie eleison:

90. *Grave.*



Gloria in excelsis:

91. I (Glo - - ri - a in ex - cel - sis De - o!)



(leider mit ganz schwachen Seitensätzen), und das überirdisch schöne Benedictus:

92. *Adagio.* III



usw.

mit seinem fortreissenden Mittelsatz:

93. *Vivace assai.*



(diese drei auch in Sonderausgabe mit Registrierungsangaben von Straube).

Wenn es Stücke gibt, die eine ganz ungewöhnliche Beliebtheit erlangt haben, wie das Largo von Händel, Air von Bach, Ave Maria von Gounod (diese bei uns zu Unrecht mißachtete wunderbare Melodie!) und jetzt das Benedictus (und leider auch „Mariä Wiegenlied“!) von Reger, so ist das kein Zufall, sondern gründet sich in der Tat auf außerordentliche Eigenschaften dieser Stücke: Reger hat viele zarte, langsame Sätze geschrieben, aber nie ist ihm mehr ein so verklärter Ausdruck gelungen wie im Benedictus!

Op. 63, Monologe (ein schon von Rheinberger gebrauchter Name) sind größere und schwerere Stücke und enthalten u. a. die bedeutende Introdution und Passacaglia (im zweiten Heft), die schönste Regers:

94. *Andante con moto.*



Gustav Robert-Tornow schrieb darüber*: „Es ist doch, als hielte ein Mensch mit seinem Geschick Abrechnung und sein Geschick mit ihm; das Geschick aber läge ganz nur in ihm selber und klänge mit in jedem seiner Worte, schon von der ersten Silbe, die es spricht.“

Von den Zwölf Stücken op. 65 nenne ich die Rhapsodie Cis-Moll (Nr. 1) und die schöne, dem Benedictus in der melodischen Führung verwandte Canzone Es-Dur (Nr. 9) — irdischer als jenes, wie Es-Dur irdischer ist als Des-Dur! —; in op. 69 geht die spielfreudige Toccata und Fuge D-Dur (Nr. 6 und 7), letztere über dieses Thema:

* Karl Straube und Max Reger; Göttingen 1907.

95. *Allegro possibile.*

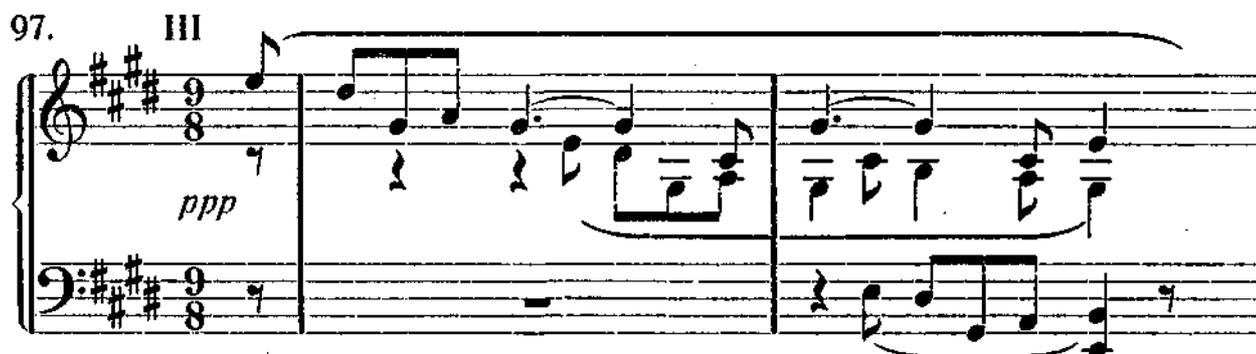


erheblich über den Begriff „mittelschwer“ hinaus (wie auch die meisten Stücke der Monologe mehr als mittelschwer sind — aber „in diesen Stücken werden an die Technik der Spieler keine großen Anforderungen gestellt“, sagt der Verleger!). Die meisten Stücke sind aber schwächer, noch mehr die Zwölf Stücke op. 80, aus denen ich nur das Ave Maria (Nr. 5):

96. *Larghetto.*



und die Toccata A-Moll (Nr. 11) herausgerettet sehen möchte. Kleinere, auch nur zum Teil „leicht ausführbare“ Präludien und Fugen enthalten op. 56 und 85. Am besten daraus sind op. 56, Nr. 5 (ein zartes Stück in H-Moll) und op. 85, Nr. 1 (Cis-moll) mit dem schönen Präludium:



Die meisten dieser kleineren Fugen aber beginnen *pp* und führen sempre crescendo zum *ff*-Schluß (oder zu dem des ersten Themas, dann wird ein zweites ebenso behandelt); man sieht, wie mühelos Reger diese eingefahrenen Geleise befährt, und wird verstimmt. Auch die Suite op. 92, G-Moll, wirkt gegenüber der

himmelstürmenden op. 16 zahm und schwach, — sie scheint eher den Manen Rheinbergers als denen Bachs gewidmet zu sein!

Ich weiß, daß viele die hier gesprochenen Worte zu hart finden werden —, aber wie soll man jemand glauben, der für Großes und Unbedeutendes mit gleicher Wärme eintritt? Reger hat es längst nicht mehr nötig, daß man sich für seine Kunst mit der rückhaltlosen Begeisterung des Apologeten einsetzt*, sondern vielmehr aus seinem Lebenswerk den Ballast der vielen nebensächlichen Werke entfernt, um das wirklich Wertvolle auf die Nachwelt zu retten. Und welches Gebiet des Regerschen Schaffens reichte an bleibender Bedeutung an die großen Orgelwerke heran? Daher brauchen wir von den kleinen nur eine sorgfältige, enge Auswahl zur Einführung und als Vorstufe für die großen: von den Stücken zarter Stimmung etwa Benedictus, Canzone Es-Dur, Ave Maria Des-Dur (Bsp. 92, 96), von den Pastorales das einfache in F-Dur (op. 59, Nr. 2), von den Präludien und Fugen das zarte in Fis-Moll (ohne Opuszahl):

98.

II

pp III

Ped.

die oben erwähnten in H-Moll und Cis-Moll, von den Fantasien die Toccaten in D-Moll (op. 59, Nr. 5) und A-Moll (op. 80, Nr. 11); die Triofuge C-Moll (op. 47, Nr. 6), die reichgestaltete C-Dur-Fantasie aus den Monologen (Nr. 8):

99. *Vivace.*

II

mf

usw.

* Auf diesen Ton waren die meisten Kritiken in Fachzeitschriften gestimmt, die über Regers Orgelwerke erschienen: als Orgelkomponist ist er von allem Anfang an nach seiner Bedeutung erkannt worden.

die Rhapsodie Cis-Moll (op. 65, Nr. 1) und die meisten Stücke aus op. 129 (s. S. 280). Halte dich aber nicht unnötig lange in den Vorbergen auf, wenn du ins Hochgebirge strebst!

VI.

Keine Gattung lag wohl während des ganzen 19. Jahrhunderts so im argen wie die des Choralvorspiels. Die Bedingungen, unter denen die alten Meister ihre von tiefer religiöser und künstlerischer Kraft erfüllten Orgelchoräle geschaffen hatten, waren im modernen Gottesdienst nicht mehr gegeben (daß z. B. die Orgel zwischen den Versen der Gemeinde den einen oder anderen Vers allein und dann in künstlerischer Ausschmückung übernahm*), die Gebildeten hatten das Interesse am Choral fast ganz verloren, und das Gebiet des Orgelchorals, einst eines der herrlichsten der ganzen deutschen Musik, blieb schlecht und recht den Organisten überlassen. Und gibt es wohl etwas Öderes und Geistloseres als die landläufigen Choralvorspielsammlungen, wie sie heute noch auf den meisten Orgelbänken in Stadt und Land zu finden sind? Unablässig wies Straube durch Besprechungen und in Neuausgaben alter Meister darauf hin, daß nicht „Kühmstedt, Rinck, M. G. Fischer, Töpfer die Meister seien, zu denen man aufblicken solle, sondern Samuel Scheidt, Pachelbel, Joh. Seb. Bach“.

Ein getreuer Helfer darin war ihm Reger, der mit seinen jetzt vielgespielten und weitverbreiteten „52 leicht ausführbaren Vorspielen für die Orgel zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen“ wieder den Anschluß an die alten Meister herstellte und eine neue Blüte des Choralvorspiels heraufführte (s. übrigens auch die Choralvorspiele Paul Gerhardts, Karl Hasses, Siegfried Karg-Elerts u. a.), und da dieses Werk (op. 67) nach den Choralphantasien geschrieben ist, so durfte man wohl die höchsten Erwartungen hegen. Und es enttäuscht nicht, wenn auch die innerliche Kraft der Fantasien in ihm nirgends mehr erreicht ist. Diese Choralvorspiele führen die Melodie des Chorals einmal ganz durch; die einfachsten vierstimmig mit der schlichten Melodie im Sopran

* Siehe Hans Lüdtke, Bachs Choralspiel (Bachjahrbuch 1918).

und ohne Zwischenspiele. Aber gerade darunter sind besonders schöne, wie z. B.:

100. II Langsam.

„Jesus, meine Zuversicht.“ Einige haben fünfstimmigen Satz, bei dem aber manchmal die Mittelstimmen ein etwas gedrücktes Leben führen:

101. Nun komm', der Heiden Heiland.

Nur wenige haben verzierten cantus firmus:

102. Sehr langsam.

da leichte Verständlichkeit das leitende Prinzip sein sollte; die Mehrzahl hat daher die Melodie klar im Sopran, ein Teil im Baß, nur wenige im Tenor (c. f. im Alt, auch bei Bach sehr selten, kommt nicht vor). Die größeren unter ihnen fallen besonders

durch die geistvoll aus dem Choral entnommenen Motive der kontrapunktierenden Stimmen auf:

103. Sehr lebhaft.

(Umkehrung)

lein Gott in der

104. Aus meines Herzens Grunde.

105. Bewegt.

ist das Heil uns kom - men her



106. Leise bewegt. II Gott des Himmels und der Er - den



in anderen ist ein charakteristisches Bewegungsmotiv — nach dem unerreichbaren Vorbild der Choräle aus dem „Orgelbüchlein“ Bachs — frei erfunden:

107. Komm', o komm' du Geist des Lebens



Oder es wird der Schluß jeder Zeile echoartig wiederholt (vgl. das Brahms'sche Choralvorspiel „O Welt, ich muß dich lassen“, das Reger bei Nr. 33, auch 35 und 40 zum Vorbild gedient zu haben scheint). Ergreifend ist der Ausdruck einiger Mollmelodien, z. B.:

108. Sehr langsam.

c. f.

Aus

wo die Oberstimmen schwer über die Baßmelodie hereinhängen und der Sopran nur eine schmerzliche Umgestaltung der Choralmelodie darstellt. Bewundernswert ist die Vielseitigkeit der ganzen Sammlung, und doch vermißt man eines: den Ausdruck einer zu Herzen gehenden Frömmigkeit. Wer es schon praktisch versucht hat, etwa die bewegteren Choralvorspiele im Gottesdienst zu verwenden, muß eine Dissonanz zwischen Kultus und Musik empfinden, die ihn dazu führen wird, sich ihrer Schönheiten lieber im Studierzimmer und im Konzert zu erfreuen.

VII.

Mit den Variationen op. 73 hat Reger Abschied von der Orgel genommen. Wenn er ihr fast zehn Jahre später noch einmal ein Monumentalwerk widmet: Introdution, Passacaglia und Fuge E-Moll, op. 127, so bedarf es zum Antrieb dazu eines äußeren Anlasses (der Einweihung der großen Orgel der Breslauer Jahrhunderthalle durch Straube). Seltsam: es sind dieselben Akkordmassen, dieselben Passagen im *ff*, dieselben Pianointermezzi wie einst, aber sie haben die hinreißende Gewalt der früheren Werke verloren, trotzdem die aufgewendeten Mittel größer sind als jemals, die Passacaglia:

109. *Molto sostenuto.*



schon im Thema reicher gefärbt ist als die der älteren Werke* und in 26 Variationen alle Klangmöglichkeiten einer großen modernen Orgel erschöpft, die Fuge über dieses entzückende Thema:

110. *Moderato, sempre leggiero.*



(dem man auf den ersten Blick die Herkunft vom Klavier- und Orchesterstil ansieht — vgl. die Fugen in op. 86, 96, 100 u. a.!) zwar eine Orgel mit sehr biegsamem Klangmaterial verlangt, aber dann auch, namentlich in ihren virtuosen, freien Zwischensätzen, bestrickend klingt —; und trotzdem greifen Organisten, die vor den Schwierigkeiten von op. 57 und 73 nicht zurückschrecken, nur ungern und selten zu op. 127!

* Siehe Beispiele 13, 80, 94.

Immerhin war nun aber bei Reger der Bann gebrochen, und er fügte als op. 129 gleich noch zwei Hefte leichter Orgelstücke an, denen eine durch Kammermusik erreichte mühelose Beherrschung der Form und Abklärung sehr gut zu Gesicht steht, in denen schwache Nummern (wie in op. 65, 69, 80) ganz fehlen, und von denen die kurze, aber wirkungsvolle Toccata (Nr. 1):

111. *Grave.*

die kleine Fuge in H-Moll (Nr. 10):

112. *Grave.* II

mit dem zartgesponnenen Präludium:

113. *Quasi grave.*

besonders hervorgehoben seien.

Nach weiteren zwei Jahren Pause (1915) greift Reger in op. 135^a noch einmal auf die Form des kleinen Choralvorspiels zurück. Für den Verlag Beyer & Söhne, die Herausgeber der „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“, hatte er in dem Sammelopus 79 auch zwölf einfache, leichte Choralvorspiele geschrieben, in denen der Choral nur mit ein paar Linien umrissen wird, und die eine ausgezeichnete praktische Bekämpfung der Schundliteratur auf diesem Gebiete darstellen; denselben Zweck verfolgen die „Dreißig kleinen Choralvorspiele“ op. 135^a, die z. T. nicht mehr geben als einen vierstimmigen Satz des Chorals selbst, z. B.:

114. (II *pp*) Nun dan - ket al - le Gott,

die Zeilen abwechselnd auf erstem und zweitem Manual gespielt; man kann der Ansicht sein, daß man von Reger hätte mehr erwarten dürfen — eine Durchdringung der Harmonik mit linearer Gestaltung, wie sie seine geistlichen Chöre op. 138 aufweisen —, man darf aber nicht vergessen, daß er hier nur einfachste Musik zum Studium und praktischen Gebrauch geben wollte. Auch in diesem Opus sind Kostbarkeiten zerstreut, wie „Ach bleib’ mit deiner Gnade“, „O Haupt voll Blut und Wunden“, und gerade sie werden die beste erste Einführung in Regers Orgelwerke bilden.

Die Fantasie und Fuge D-Moll, op. 135^b, die letzte seiner freien Fantasien und Fugen (ebenso wie die erste, op. 29, Richard Strauß gewidmet), führt in gewaltigem Fluge der Fantasie fast bis auf die Höhe der großen Werke der mittleren Periode, unterscheidet sich aber deutlich im Stil von ihnen: der Ausdruck hält mehr Maß, hat sich verfeinert, und hat etwas Sinnierendes bekommen, das die Gegensätze zwischen dem Zweiunddreißigstelthema:

115. *Quasi vivace.*

III (16', 4', 2')

das am Schluß in der Vergrößerung im Baß zur Endsteigerung benutzt wird:

116.

und den wunderbar tiefen Adagiozwichensätzen:

117. *Adagio.*

mit ihrer nicht mehr hoffnungslosen, sondern verklärenden Melancholie zur inneren Einheit verbindet. Die Fuge ist eine Doppelfuge über die beiden Themen:

118. *Molto sostenuto.*

und



und hält sich durchaus auf der Höhe der Fantasie.

Damit schließt die imponierende Reihe der großen Orgelwerke Regers; die weniger imponierende der kleinen setzt sich noch fort und schließt mit einem merkwürdigen op. 145, Sieben Orgelstücken (Trauerode, Weihnachten, Passion, Pfingsten, Ostern, Dankpsalm, Siegesfeier), in denen die Stimmung, die der Titel verspricht, durch einen Choral ausgedrückt wird, der den Abschluß einer kurzen, technisch meist einfachen Fantasie bildet. Wo die Fantasie ihre Stimmung und Thematik dem Choral selbst entnimmt, wie in „Passion“ (Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen):



entsteht ein innerlich geschlossenes Ganzes von ergreifender Wirkung; dagegen gelingt ex contrario der Übergang zum Choral weder in der „Trauerode“ (zu „Was Gott tut, das ist wohlgetan“) noch in „Pfingsten“ (zu „Komm, heiliger Geist“); Stücke, deren formale Mängel durch keine Kunst des Spielers überdeckt werden können. In „Weihnachten“ sind gar vier Melodien verarbeitet: „Es kommt ein Schiff gezogen“, „Ach, was soll ich Sünder machen“, und am Schluß kombiniert „Vom Himmel hoch, da komm’ ich her“ und „Stille Nacht“! Was in den großen Choralfantasien mit höchster innerlicher Kraft und seelischer Spannung vorbereitet ist — der Eintritt des Chorals, in Kombination mit dem Thema der Schlußfuge oder in machtvoller Einfachheit und Befreiung von den ihn umgebenden kontrapunktierenden Stimmen —, das wirkt hier wie ein maffer zweiter Aufguß. Daß in Regers Lebenswerk Bedeutungsvollstes wie Unbedeutendes gleicherweise nebeneinander steht, im Schaffen wie im Konzertieren (seine zufällig letzte Korrespondenz vor seinem Tode war eine Postkarte an

eine Sängerin, mit der er Kinderliederabende in kleinen Städten geben wollte!), das erschwerte die sichere Beurteilung seines Wesens heute noch außerordentlich. Man weiß noch nicht, ob dies nur die Folge eines übergroßen Schaffensdranges war, wie die Anhänger sagen, oder ob ein innerer Mangel die Schuld trägt, wie die Gegner behaupten. Jedenfalls aber tut man Reger den denkbar schlechtesten Dienst, wenn man Kompositionen, wie die Stücke op. 145, ohne weiteres in die Reihe seiner vollgültigen Werke aufnimmt; im Gegenteil, gerade aus dem Gegensatz zu den großen Choralfantasien erkennt man mit um so schärferer Deutlichkeit, in welcher ragenden Höhe diese gebaut sind!

VIII.

Besser als dem eigenen Schaffen kam der nimmermüde Fleiß Regers den zahlreichen und sorgfältigen Bearbeitungen und Übertragungen fremder, besonders Bachscher Werke zugute, die viel mehr verdienten, gekannt und benutzt zu werden, als dies heute der Fall ist. Reger hat sowohl Bachsche Orgelwerke für Klavier (zwei- und vierhändig) als auch umgekehrt fünf Hefte Bachscher Klavierwerke für die Orgel übertragen: aus dem Wohltemperierten Klavier die Präludien und Fugen Cis-Moll, B-Dur und B-Moll (erster Teil), C-Dur, Cis-Dur, D-Dur, G-Dur, G-Moll (zweiter Teil), ferner die vier Toccaten und Fugen in D-Moll, C-Moll, Fis-Moll und G-Moll, die (dem Orgelpräludium nahe verwandte) Fantasie D-Dur mit Fuge, und schließlich die chromatische Fantasie und Fuge. Wir pflegen heute Orgel und Klavier stilistisch strenger gegeneinander abzugrenzen, als es für die Musik der Generalbaßzeit im allgemeinen nötig ist; noch Czerny schrieb in seiner Vorrede zum Wohltemperierten Klavier ganz unbefangen: Wenn man die Fugen auf der Orgel spielen wolle, erforderten sie ein langsameres Tempo als auf dem Klavier. Und welcher Organist hat nicht schon das B-Moll-Präludium mit Fuge des ersten Teiles, die Fugen in Es-Dur und E-Dur aus dem zweiten Teil mit eindringlicherer Wirkung auf der Orgel gespielt als auf dem besten Flügel? Man vergißt ja so leicht, daß es schon eine „Übertragung“ bedeutet, Bach nicht auf dem Cembalo oder Clavichord, sondern auf dem modernen Klavier zu spielen!

Reger hat nicht diejenigen Stücke aufgenommen, die sich am mühelosesten auf die Orgel übertragen ließen, sondern die ihm als Bearbeiter dankbare Aufgaben stellten. Zwar fügt er nur ganz selten freie Stimmen dazu, wie z. B. in dem von glänzender Laune getriebenen B-Dur-Präludium:

120. *Vivace.*

aber er weiß durch fast unmerkliche kleine Veränderungen der Satz- oder auch nur der Schreibweise den Klaviersatz so auf die drei Systeme der Orgel auseinanderzudehnen, daß schon im Notenbild (was bei den landläufigen Orgelübertragungen, besonders aus dem Wohltemperierten Klavier, durchaus nicht der Fall zu sein pflegt) der Eindruck eines Originals entsteht. Die Ausdeutung, die Reger dabei z. B. der chromatischen Fantasie gegeben hat, namentlich der kühne und bizarre Wechsel von *ff* und *pp* in den rezitativischen Stellen, gehört wohl zu den geistreichsten Bach-Interpretationen der Gegenwart; besonders sei ihm aber auch dafür gedankt, daß er die großartige Gedankenwelt der Toccaten, um die sich die Klavierspieler im allgemeinen nicht zu kümmern pflegen, durch den größeren Ausdrucksreichtum der Orgel erschlossen hat.

Die geistlichen Lieder Regers (op. 19, op. 137, und zwei ohne Opuszahl) bedeuten keine Bereicherung seines Orgel-schaffens; das einfach-schöne, dem Stil der Bachschen Lieder nachkomponierte op. 137, hinter dem die beiden anderen weit zurückstehen müssen, kann in seinem vierstimmigen Satz ebenso gut auf dem Klavier ausgeführt werden. Daß es (trotz einiger Versuche von Herzogenberg, Rheinberger u. a.) noch nicht gelungen

ist, geistliches Lied und Orgel stilistisch in überzeugender Weise zusammenzubringen, sondern daß stets der Empfindungszusammenhang mit dem Klavier gewahrt geblieben ist, mag als stilgeschichtliche Seltsamkeit vermerkt werden. So sind auch die geistlichen Lieder Hugo Wolfs ganz aus dem Geist des Klaviers heraus geboren, und Reger, der vierzehn von ihnen mit Orgelbegleitung herausgegeben hat (Peters), hat hier die Umsetzung in so enger Anlehnung an das Original besorgt, daß kein Eindruck eines ursprünglichen Orgelsatzes aufkommen kann, sondern lediglich der praktische Gebrauch dieser herrlichen Lieder im geistlichen Konzert erleichtert wird.