

BESPRECHUNGEN

Bücher

Balázs Szabó, *Zur Orgelmusik Max Regers*. Bonn, Dr. J. Butz Musikverlag 2016, 352 S. mit Abb., Notenbsp. und Faksimiles, Verl.-Nr. BuB 19, ISBN 978-3-928412-19-3, Preis 24,00 €. (Studien zur Orgelmusik, hrsg. von Michael Heinemann, Band 5)

Sein ursprünglich gefasstes Vorhaben, „alle Aspekte des Regerschen Orgelstils aufzudecken“, bezeichnet der Autor in der Einleitung zu seinem gründlichen Werk über dieses Kapitel großer deutscher Orgelkunst als „etwas naive Zielsetzung“, sei ihm doch erst im Lauf der Studie klar geworden, dass es unmöglich wäre, in einem so komplexen Forschungsfeld allen Gesichtspunkten eines so umfänglichen Fragenbereiches in der nötigen Gründlichkeit gerecht werden zu können. Das Buch beschränke sich daher auf einen Teilbereich des weiten Themenfeldes: auf die Frage, welche Möglichkeiten und Forderungen sich bei der klanglichen Umsetzung der komplexen Kompositionen Regers von der Eigenart der Orgeln aus der Zeit des Komponisten her ableiten ließen.

Der umfangreiche Stoff ist in drei große Themenbereiche gegliedert. Zuerst geht es um eine anschauliche Verdeutlichung der familiären und musikalischen Umwelt des Sohnes eines Musiklehrers, wobei schon für den Zwölfjährigen die Orgel eine besondere Bedeutung erhält, da sich für den musikinteressierten Buben die Möglichkeit bietet, zusammen mit dem Vater (er unterrichtet an der königlichen Präparandie des Heimatortes Weiden) ein von dieser Lehranstalt ausgeschiedenes Instrument als bescheidene Heimorgel aufzustellen. Neben den anderen Orgeln der genannten Ausbildungsstätte (sie besitzen mitunter zumeist nur drei Register) ist es vor allem die Simultankirche in Regers Geburtsort, in der dem katholischen Heranwachsenden nicht nur der Schatz des evangelischen Liedgutes erschlossen wird, sondern für ihn auch die Möglichkeit besteht, durch eigene Organistentätigkeit insbesondere im freien Spiel Neues an Akkordverbindungen auszuloten – eine Klangwelt, die freilich mit den stilistischen Zielsetzungen des Cäcilienvereins im unweit von Weiden gelegenen Regensburg gar nicht übereinstimmte und darüber hinaus die Pfarrgemeinde von Weiden in nicht geringem Ausmaß irritiert haben muss. Deutlich wird, dass es für Reger erst von seiner Zeit in Wiesbaden an (September 1890) möglich geworden ist, die Möglichkeiten einer (klangreicheren) Orgel in der dortigen Marktkirche mit den auf der Höhe der Zeit stehenden Errungenschaften – Schwellwerk, Registerrad (= Walze)

– kennenzulernen und nachweislich auch selber zu probieren. Regers Suite opus 16 ist möglicherweise ein Ergebnis dieser ersten Auseinandersetzung mit einer ‚modernen‘ Orgel, was dem Autor Gelegenheit bietet, auch den wenig bekannten Ausbildungsgang des jungen Orgelvirtuosen und späteren Thomaskantors Karl Straube, des ersten und später bevorzugten Interpreten der anfänglich vielfach als unspielbar bewerteten Orgelstücke Regers, ausführlicher zu beleuchten.

Straubes musikalischem Werdegang gilt der zweite Abschnitt der Darstellung. Frühe Anregungen erhielt dieser Organistensohn – er bezeichnet sich selber später gern als Autodidakt und will als „selfmade-man“ gelten – in seinem ersten Orgelunterricht bei Otto Dienel, der nach zahlreichen Studienfahrten in europäische Orgelzentren 1890 im konservativen Musikleben Berlins und dessen stark cäcilianistisch orientierter Kirchenmusik sein Buch „Die moderne Orgel“ herausgebracht hatte, in dem er sich systematisch mit klanglichen, orgelbautechnischen und künstlerischen Fragen auseinandersetzte und entschieden für alle Neuerungen im zeitgemäßen Orgelbau und vor allem zur besseren Auswertung ihres nunmehr reicheren Klangbestandes durch die Anlage ausreichender Spielhilfen einsetzte. Überzeugend demonstriert sollte Straube diese neuen Möglichkeiten durch Heinrich Reimann erhalten, den Organisten der Berliner Philharmonie. Bei ihm hatte er schließlich regulären Unterricht genommen, und ihn durfte er auch an der damals größten Orgel Sauers in der Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche offiziell vertreten.

Die reichste Auswertung der klanglichen Möglichkeiten einer neuzeitlichen Orgel bot sich bald in den sieben großen Choralphantasien Regers – Werke, die übrigens dem Autor den Anlass bieten, Überlegungen über Wort-Ton-Beziehungen in Regers Orgelmusik anzustellen: Sind diese opera als absolute Musik oder durch die enge Textbindung der Vorlagen vielleicht gar als eine Art Programmmusik anzusehen? In kompositorischen Details werden auch Bezüge zur Motiverfindung in der Arbeitsweise in Bachs „Orgelbüchlein“ aufgezeigt, während man die von Liedmotiven freien Einleitungsteile eher vom Stimmungsgehalt der einzelnen Textstrophen der Liedvorlagen deuten könne. Diese Abschnitte in den Choralphantasien, noch mehr die Großwerke wie die opera 57 und 73, würden in der kompositorischen Vorgehensweise die Abhängigkeit Regers von der Denkweise seines Lehrers Hugo Riemann und dessen Phrasierungslehre deutlich machen, wenn er sich bis auf kleinste Motive mit deren Zusammenhörigkeit und Abhängigkeit voneinander und mit den da-

raus entstehenden Möglichkeiten zur Melodiebildung befasst – Erkenntnisse, die sich übrigens in etlichen Orgelstücken Regers auch durch die Überzeichnung von Bogensetzungen zur Verdeutlichung der Agogik (diesen Terminus hat übrigens Hugo Riemann eingeführt) finden ließen.

Besonders wichtig für den Interpreten dieser Musik sei freilich der Umstand, dass die großen und für den dynamischen Ambitus dieser Kompositionen klanglich ausreichenden Orgeln dieser Epoche vielfältige Differenzierungsmöglichkeiten vor allem im Piano- und Pianissimobereich (d. i. bei den Grundstimmen) aufgewiesen haben. Zur Auswertung dieses reichen Klangbestandes bot der Orgelbau bei den großen Instrumenten der Zeit nun eine Vielfalt von (sich mitunter in der Wirkung überkreuzenden) Nebenzügen, Einführungstritten, Abstellern, Gruppenzügen und Kombinationstritten, deren penible Anwendung durch einige Belege vornehmlich aus der Leipziger Tradition (Straube – Ramin – Kästner) veranschaulicht wird. Die Dispositionen der für diesen Fragenbereich relevanten Großorgeln der Epoche (sie wurden im letzten Krieg nahezu ausnahmslos zerstört) sind mit allen ihren Umbauten in der Darstellung genau aufgelistet. Den Einsatz der vielfältigen Klangmöglichkeiten dieser Instrumente habe Reger nur selten durch genaue Registerbenennungen verlangt, gewöhnlich aber durch oft überreiche dynamische Vorschriften, durch Angaben über das gewünschte Manual oder die verlangte Fußtonlage, seltener (auch) durch Vorschreibung des gewünschten Klangeindrucks („dunkle“ Registrierung o. ä.). Ausführlich wird auch der notwendige Einsatz von Schweller und Walze abgehandelt. Von zwei Choralphantasien („Halleluja ...“ und „Morgenstern“) werden Notenexemplare mit handschriftlichen Eintragungen zur Bewältigung der von (einem oder zwei) Assistenten zu leistenden Klangregie ausgewertet. Die Beispiele rufen für die älteren Semester unter den Lesern möglicherweise so manche Erinnerung wach, veranschaulichen sie doch, welcher Zeit- und Arbeitsaufwand in der Epoche vor der Zeit der jetzt scheinbar unendlich vielen elektronischen Speicherplätze für den Klangbestand einer Orgel einstens nötig gewesen ist, um verlangte Register an der gewünschten Stelle zum Tönen oder zum Schweigen zu bringen.

Und hier scheint das besondere Verdienst der vorliegenden Untersuchung zu liegen: aufzuzeigen, dass es dem bemühten Interpreten einstens ein Anliegen und überdies auch möglich gewesen ist, des Komponisten vielfältige dynamische Angaben – penibel differenzierte Stärkebezeichnungen, der Einsatz wechselnder Manuale und

buchzeichen

Buch

Mehr als lobenswert

Szabó, Balázs: *Zur Orgelmusik Max Regers*. Studien zur Orgelmusik, Band 5. Butz Verlag, ISBN 978-3-928412-19-3. Heinemann, Michael; Petersen, Birger (Hg.): *Orgelbewegung und Spätromantik. Orgelmusik zwischen den Weltkriegen in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Studien zur Orgelmusik, Band 6. Butz Verlag, ISBN 978-3-928412-20-9.

Das reichhaltige Programm des Musikverlages Butz, Bonn, enthält auch die wissenschaftlich ausgelegte Buchreihe «Studien zur Orgelmusik». Das ist mehr als löblich. Nach Publikationen zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts und der französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts plus einer zweibändigen Messiaen-Zugabe von über 450 Seiten wenden sich die beiden neuesten Werke der Orgelmusik Max Regers sowie der daran anschliessenden Musik «zwischen den Weltkriegen» zu.

Zur Reger-Publikation kurz gefasst: Wer sich ernsthaft und konkret mit den für Reger bedeutenden Orgeln und mit neuen Ergebnissen über den Reger-Interpreten Karl Straube sowie mit Regers Wort-Ton-Bezug, der

Handhabe seiner Registriervorschriften sowie auch mit dem Gebrauch der damaligen Orgel-Spielhilfen auseinandersetzen möchte, kommt an diesem Buch nicht vorbei. Oder noch kürzer: Wer sich organistisch auf Reger einlässt, liest dieses Buch. Der ungarische Autor kennt die Werke nicht «nur» aus wissenschaftlicher Sicht. Als praktizierender Organist interpretiert er Regers Orgelwerk, das er teils gar auswendig (!) beherrscht. Wer zweifelt, lasse sich davon gerne auf Youtube überzeugen. Aus schweizerischer Sicht ist zusätzlich die Erörterung der vermutlich eigenhändigen Einrichtung der Choralphantasie «Halleluja! Gott zu loben» op. 52/3 des damaligen Zürcher Organisten Ernst Isler interessant, der mit Reger in persönlichem Kontakt stand. Der einzige Mangel besteht für mich im leider fehlenden Personen- wie Ortsverzeichnis. Ein wertvoller Anhang listet die für das Reger-Organwerk wesentlichen Orgeldispositionen auf. Szabó schreibt: «Dabei ist zu konstatieren, dass alle erst-rangigen spätromantischen Orgeln, die um die Jahrhundertwende das regersche Schaffen und den Interpretationsstil Straubes prägten, ohne Ausnahme nicht mehr existieren» (Seite 286). Zwei Weltkriege und die

musikalische Stilwende haben die Orgelsituation grundlegend verändert, womit wir mitten in der Thematik des nächsten Orgelstudienbandes stehen. Einerseits bedauert man das «gewaltige Ausräumen» auch von kriegsunversehrten romantischen Orgeln, andererseits wurden mit den orgelbewegten und auch mit den etwas späteren, sogenannten Universalorgeln neue Grundlagen geschaffen, die damals klanglich faszinierten und kompositorisch herausforderten. «Damals» – so ist es: Bis heute gilt besonders die Universalorgel meist als ein Irrläufer der Orgelgeschichte. Mit dem Fokus auf das neu aufkommende Klangideal zur Zeit der Weltkriege versucht das von mehreren Autoren verfasste Buch eine Lanze für dieses noch kaum besprochene Zeitalter zu brechen. Die heutige Praxis zeigt es deutlich: Wer spielt noch Werke der im Buch gewürdigten J. Ahrens, H. Bornefeld, J. N. David, H. F. Micheelsen, E. Pepping, H. Schroeder u. a. – und spielt diese allenfalls gar auf CD ein? Ausser Roman Summereder, der kürzlich eine Gesamtaufnahme Anton Heillers sowie eine erste CD mit Werken J. N. Davids vorgelegt hat, kaum jemand. So erörtert das Buch den sensiblen Übergangsbereich, der einerseits noch auf Reger fusst und andererseits zu neuen Klang- und Orgelbauwelten aufricht. Der Verlauf der Kapitel erfolgt nach Orgellandschaften. Natürlich ist das Kapitel der «Schweizer Orgellandschaften zwischen den Kriegen» mit seinen dreieinhalb Seiten zu kurz gefasst und man könnte auch darüber klagen. Doch: Das Buch packt ein weitgefächertes Thema an, das hoffentlich zu weiteren Studien und zur vermehrt differenzierten Betrachtungsweise der Situation herausfordert. Die Zeit sollte inzwischen umso mehr dafür reif

sein, als die kleine und engagierte Schrift «Umgang mit unzeitgemässen Orgeln» von Rudolf Meyer nun bereits fast 20 Jahre zurückliegt. Ein damals mutiger und von manchen als ein zu unzeitgemäss empfundener Ruf eines Schweizer Organisten. So wird heute dieses neue Buch des *Butz-Verlages* zum hoffentlich wertvollen Katalysator, der dem damaligen Orgelbau sowie den Komponisten jener Zeit die Würde zurückgibt, die sie zweifellos verdienen. Für dieses Engagement kann dem Verlag nicht genug gedankt werden.

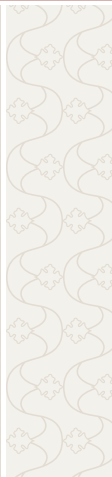
Martin Hobi

Schwergewicht

Gartmann, Thomas; Marti, Andreas (Hg.): *Der Kunst ausgesetzt. Beiträge des 5. Internationalen Kongresses für Kirchenmusik, 21.–25. Oktober 2015 in Bern*. Verlag Peter Lang, ISBN 978-3-0343-2563-9.

Hält man es in Händen, ist es ein Schwergewicht – 339 Seiten dick. Man weiss, was man in Händen hat. Laut Inhaltsverzeichnis: Ein Vorwort und ein Festvortrag, acht Referate, je sechs Workshops, Forschungskolloquien und Gottesdienste, je zwei Lesungen und Dokumentationen sowie, Gott sei Dank, ein Fazit und ein Schlusswort. Man weiss, was man zu lesen hat. Selbstverständlich, richtig und ganz klar: Ein Kongressband, wie sich diese Veröffentlichung versteht, soll möglichst lückenlos und genau abbilden, was während fünf Tagen Sache war. Im Besonderen, wenn es um ein so breit gefächertes Feld geht, wie es die Kirchenmusik darstellt. Wenn die mannigfaltig aufgebrochenen und sich immer wieder in neuen Nuancen manifestierenden Spannungen aufgezeigt, Diskussionen und Ansätze zu möglichen Lösungen dokumentiert werden. In dieser Hinsicht kommt dem Buch eine un-





Konzerte

im Freiburger Dom 2012

09.08.2012 | Donnerstag | 20:00 Uhr

Preiskategorie 8

14. Abendmusik

Bearbeitungen über Choräle Luthers aus vier Jahrhunderten

Michael Praetorius – Ein' feste Burg ist unser Gott
 Matthias Weckmann – Nun freut euch, liebe Christen g'mein
 Johann Sebastian Bach – Komm, Heiliger Geist, Herre Gott
 Felix Mendelssohn-Bartholdy – Sonate VI d-Moll Op. 65 Nr. 6
 sowie weitere Werke von S. Scheidt und J.S. Bach

Theophil Heinke, Waltershausen | Orgel



Theophil Heinke begann 1980 mit dem Orgelunterricht an der Silbermannorgel Forchheim. Ab 1982 studierte er Kirchenmusik an der Kirchenmusikschule Dresden und später an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar. Seit 1995 ist er Kantor und Organist in Waltershausen. 2006 wurde ihm der Titel „Kirchenmusikdirektor“ verliehen. Seine umfangreiche Konzerttätigkeit führte ihn in mehrere Länder Europas sowie Nord- und Südamerikas.

16.08.2012 | Donnerstag | 20:00 Uhr

Preiskategorie 8

15. Abendmusik

Johann Sebastian Bach – Concerto d-Moll BWV 974
 Johann Sebastian Bach – Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig“ BWV 768
 Benedetto Marcello – Sonata G-Dur
 sowie weitere Werke von G. Gabrieli und J.S. Bach

Roberto Antonello, Treviso/Vicenza (Italien) | Orgel



Roberto Antonello studierte Orgel und Orgel-Komposition und promovierte an der Universität Bologna in Musikwissenschaft. Seine regelmäßige Konzerttätigkeit führt ihn zu den wichtigsten Orgelfestivals in Italien, der Schweiz, Kroatien, Uruguay, Paraguay, Brasilien, Kanada. Seit 1994 unterrichtet er als Professor für Orgel am Konservatorium „Pedrollo“ zu Vicenza, wo er als stellvertretender Direktor wirkt.

23.08.2012 | Donnerstag | 20:00 Uhr

Preiskategorie 8

16. Abendmusik

Georg Muffat – Toccata quinta
 Johann Sebastian Bach / Franz Liszt – Einleitung und Fuge aus
 J.S. Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“
 Johann Sebastian Bach – Toccata und Fuge C-Dur BWV 566
 sowie weitere Werke von J. S. Bach

Balázs Szabó, Budapest (Ungarn) | Orgel

Balázs Szabó studierte Orgel an der Musikuniversität Budapest, anschließend in Würzburg, Trossingen und Rom. Er gewann mehrere Preise bei internationalen Orgelwettbewerben. Für seine künstlerische Tätigkeit wurde er in Ungarn mit mehreren Preisen ausgezeichnet. Seit 2011 unterrichtet er an der Ferenc Liszt Musikuniversität in Budapest.



26.08.2012 | Sonntag | 10:00 Uhr

Eintritt frei!

Kirchenmusik im Gottesdienst

Chor von St. Peter & Paul Wantage (England)

30.08.2012 | Donnerstag | 20:00 Uhr

Preiskategorie 8

17. Abendmusik

Jehan Titelouze – Hymne „Annie Christe“
 Daniel Beilschmidt – Verwandlung (2011), Uraufführung
 Johann Sebastian Bach – Contrapunctus 1
 Philip Glass – Two Pages (1968)
 sowie weitere Werke von O. Messiaen und G. Frescobaldi

Universitätsorganist Daniel Beilschmidt, Leipzig | Orgel

Daniel Beilschmidt studierte in Leipzig Orgel und Improvisation mit Aufenthalt am Königlich Dänischen Konservatorium Kopenhagen. Nach erfolgreichem Diplom absolvierte er 2008 sein Konzertexamen in Weimar. 2009 wurde zum Leipziger Universitätsorganisten berufen.



SONNENKONZERT

mit Balázs Szabó an der Orgel



KIRCHE ELLICHLEBEN

FREITAG 21. JUNI 2013

BEGINN 20.15 UHR

Ellichleben liegt an der Landesstraße von Arnstadt nach Rudolstadt.
Die B 87 (Weimar-Ilmenau) verläuft etwa zwei Kilometer südöstlich des Ortes



Klangwelt Hoffenheim

Konzert an den historischen Walckerorgel

ORGEL • Jan Doležal (Pilsen)

HARMONIUM • Balázs Szabó (Budapest)

Samstag den 18.5.2013 • 18 Uhr

Evangelische Kirche Hoffenheim

MUSIK DES 19. JAHRHUNDERTS:

Robert Schumann, Franz Liszt, Johannes Brahms u.a.

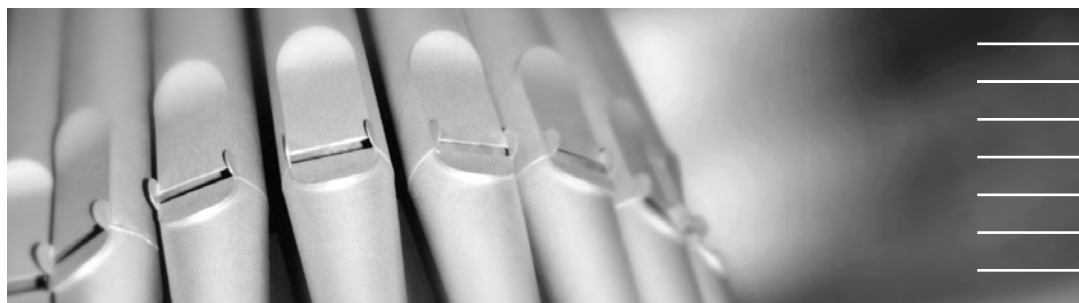
EINTRITT FREI!



Programm und weitere Infos unter
www.orgelkassette.de/hoffenheim/



**ORGEL ST. ANTON
ZÜRICH**



ORGELKONZERT BALÁSZ SZABÓ

SONNTAG 7. APRIL 2013 18:15 UHR KIRCHE ST. ANTON - ZÜRICH

DREI PHANTASIEN - REGERS OP. 52 TOD - AUFERSTEHUNG - LOBPREIS

MAX REGER

1873 -1916

FANTASIE ÜBER DEN CHORAL

«ALLE MENSCHEN MÜSSEN STERBEN» OP. 51,1

FANTASIE ÜBER DEN CHORAL

«WACHET AUF, RUFT UNS DIE STIMME» OP. 51,2

FANTASIE ÜBER DEN CHORAL

«HALLELUJAH! GOTT ZU LOBEN, BLEIBE MEINE SEELEN-
FREUD» OP. 51,3

EINTRITT FREI, KOLLEKTE

Balázs Szabó, geboren 1985 in Miskolc (Ungarn), begann seine musikalische Ausbildung erst mit 15 Jahren in seiner Heimatstadt. Ab 2003 studierte er Orgel an der von Ferenc Liszt gegründeten Musikakademie in Budapest, anschließend in Würzburg, Trossingen und Rom. Während seiner Studienzeit erhielt er neben zahlreichen Meisterkursen die entscheidenden künstlerischen Impulse von Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert, in dessen Klasse er 2010 die Meisterklasse für Orgel abgeschlossen hat. In seinem Spiel, das sich an der originalen Klangwelt der einzelnen Epochen orientiert, verbinden sich dramatisch-tiefer Ausdruck und virtuos-technische Brillanz.

Parallel zur Meisterklasse absolvierte er den »Internationalen Masterstudiengang OrganExpert«, seither ist er auch als Orgelsachverständiger europaweit gefragt. Durch Selbststudium hat er die Restaurierung von Kunstharmonien erlernt, so konzertiert er europaweit auf den von ihm restaurierten Harmonien aus seiner umfangreichen Instrumentensammlung. Seit 2011 ist er als Dozent an der Musikuniversität „Ferenc Liszt“ in Budapest tätig.

Balázs Szabó gewann mehrere erste Preise bei großen internationalen Orgelwettbewerben: darunter den Premier Prix in St. Maurice, Schweiz (2007), den Grand Prix und Prix Spécial in Biarritz, Frankreich (2009) und den 1. Preis bei der 60. Internationalen Orgelwoche (ION) Musica Sacra in Nürnberg, Deutschland (2011). Für seine künstlerische Tätigkeit wurde er u. a. mit dem Niveaupreis der Stadt Miskolc (2010) und dem Junior Prima Award (2010) ausgezeichnet.

NÄCHSTES KONZERT: HEINZ SPECKER, ORGEL SONNTAG 30. JUNI 2013 um 18:15 Uhr

2013 feiern wir den 140. Geburtstag von Max Reger, einem der bedeutendsten Orgelkomponisten der Spätromantik und von Karl Straube, seinem genialen Interpreten. Aus diesem Anlass ertönt auf der in 1914 erbauten Kuhn-Orgel ein Gipfelwerk der Orgelliteratur: die Drei Choralphantasien Op. 52 von Max Reger.

Der auf drei evangelischen Choräle, «Alle Menschen müssen sterben», «Wachet auf! Ruft uns die Stimme» und «Halleluja! Gott zu loben bleibe meine Seelenfreud!», basierende Zyklus entstand in einer erstaunlich kurzen Zeit von nur zehn Tagen in der zweiten Septemberhälfte 1900. Eine theologische Deutung ist anhand der Choraltexte gegeben: Tod, in dem festen Glauben an die Auferstehung – Auferstehung deren, die daran fest glaubten – Lobpreis des Auferstandenen, der auf Gott gebaut hat. Im Zentrum des Zyklus steht die Abendmahlszene der zweiten Strophe des Philipp Nicolai Liedes: „Wir folgen all zum Freudensaal, und halten mit das Abendmahl“.

Biographisch steht das Werk in der Spannung mit einer Kritik Georg Göhlers in der Septemбераusgabe des Kunstwarts: „erfinderische Schwäche, Mangel an innerer Kraft und Persönlichkeit“. Dem Bericht Regers Lehrer, Adalbert Lindners zufolge verletzte diese Worte Reger zutiefst. So Lindner: „denn kaum zehn Tage nach ihrem Erscheinen [brachte] mein Freund die oben erwähnten drei Choralphantasien fertig und fertigt ins Haus und warf sie mit den herben Worten: ‚Da drinnen ist der Reger, der keine Phantasie und keine Erfindung hat‘, auf den Flügel.“ Alle drei Werke wurden bereits 1901 durch Karls Straube uraufgeführt.

Eine große Herausforderung bedeuten die Stücke für den Interpreten und für die Orgel: ein seelisch bewegtes Spiel, das sogar jedes Wort des Choraltextes ausdeuten soll, ist mit einem äußerst differenzierten dynamischen und nuancenreichen Einsatz der Klangfarben verbunden. Nur wenige Orgeln sind aus der Zeit der Spätromantik in ihrem Originalzustand erhalten, die eine vollkommene klangliche Darstellung der Werke ermöglichen. Die Kuhn Orgel in St. Anton ist eine der wenigen erhaltenen Orgeln in der Schweiz, die mit ihren orchestralen Klangfarben und dynamischer Spannbreite eine originaltreue Wiedergabe ermöglicht. Ein wichtiger Parameter ist, dass die Kuhn Orgel mit röhrenpneumatischer Traktur versehen ist, und damit eine weiche, für den Interpreten inspirierendes Anschlagsgefühl bietet, und dadurch nicht nur eine präzise, phrasierte Spielweise sondern vor allem auch das singende orchestrale Legato bei Regers Schreibweise unterstützt wird. Das Konzert verspricht eine ideelle Symbiose zwischen Reperoire und Orgel mit dem berufenen Reger-Interpreten Balázs Szabó.

Ein einzigartiges Instrument - 99 Jahre alt

1914 von der Firma Kuhn AG aus Männedorf mit 52 klingenden Registern auf drei Manualen und Pedal gebaut, ist die Orgel von St. Anton, Zürich, eine für die damalige Zeit typische Vertreterin des spätromantischen symphonischen Stils. 1947 im Sinne der damaligen Orgelbewegung nur geringfügig verändert, wurde sie im Jahre 2002 von der Firma Kuhn Orgelbau aus Männedorf wieder in den Originalzustand zurückversetzt. Sie ist eines der letzten integral erhaltenen Instrumente dieses Typus und im weiten Umkreis von Zürich gar das Einzige.

Mit ihren zahlreich vertretenen und fein abgestimmten Grundstimmen sowie den charakteristischen Soloregistern eignet sie sich hervorragend für die Interpretation der Musik des ausgehenden 19. Jh. und der folgenden Jahrzehnte. Das architektonische Zusammenspiel von Orgel, freistehendem Spieltisch und Empore in der fast gleichzeitig entstandenen Kirche von Karl Moser mit ihrer ebenfalls zeittypischen Ausmalung ist von beeindruckender Wirkung und unterstreicht den Charakter eines Gesamtkunstwerkes.

Pneumatische Traktur

Die pneumatische Traktur ist ein zeittypisches System. Die Verbindung von Taste zur Pfeife geschieht mittels Luftdruck. Die Ventile werden so geöffnet und geschlossen. Dieses System gewährleistet eine weiche Ansprache und eine optimale Vermischung der Klangfarben, was für das spätromantische Klangbild sehr wichtig ist.

Fernwerk

Bei der Restauration im Jahre 2002 wurde das schon 1914 geplante aber nie ausgeführte Fernwerk mit vier Registern ergänzt. Dabei konnten die im Spieltisch von Anfang an vorgesehenen Registerzüge und Schaltungen benützt werden. Dieses Fernwerk steht rund 45 Meter von der Hauptorgel entfernt hinter dem Altar und wird elektrisch angesteuert. Als Besonderheit kann die Vox Humana des Fernwerkes mit einer dynamischen Vorrichtung gespielt werden. Das heisst, dass zusätzlich zum Jalousieschweller auch die Windzufuhr verändert werden kann. Damit ist eine stärkere dynamische Abstufung möglich.

Weitere Angaben finden Sie auf unserer Homepage www.orgel-st-anton.ch.

Heinz Specker



CHRISTMAS ORGAN CONCERT

IN THE LIGHT OF BACH - ORGAN RECITAL BY BALÁZS SZABÓ

21 December 2013, 7.30 pm - 10.00 pm

Bartók Béla National Concert Hall,

Palace of Arts, Budapest (Hungary)

Reger: Chorale Fantasia, op. 40, No. 1 ("Wie schön leucht'uns der Morgenstern")

J. S. Bach-Reger-Straube: Schule des Triospiels – excerpts

J. S. Bach-Straube: Prelude and Fugue in B minor

J. S. Bach-Reger: Fantasia and Fugue in D major

Intermission

Reger: Variations in F-sharp minor, op. 73

Balázs Szabó, our guide on an interesting workshop tour through the past of organ music, is still shy of his 30th year and yet has already followed a strikingly diverse career path engaged with both the history of the instrument and organ renovation. In providing a taste of the work of Max Reger and Karl Straube, he illuminates their relationship to the music of the "originator", Johann Sebastian Bach. Reger and Straube played a leading role at the turn of the 20th century in keeping Bach's works alive and renewing organ playing in Germany. They were both born exactly 140 years ago in 1873, and both were closely tied to Leipzig. A highly influential teacher and performer, Straube served as organist at the Thomaskirche, then as Thomaskantor (director of the choir), for some 40 years from 1902. In the 1930s, he performed Bach's complete cantatas, a series that was broadcast on radio. Apart from Bach, he saw his principal goal as championing the life's work of Max Reger, his colleague and friend who predeceased him by some 34 years.

An outstanding and expert musician is entrusted with the task of interpreting the works of these two masters at the Béla Bartók National Concert Hall. An interesting aspect of the career of Balázs Szabó is that he began to play music only at the relatively late age of 15. After graduating from the Liszt Academy of Music in Budapest, he went on to study further in Würzburg, Trossingen and Rome, participating in the international "OrganExpert" degree course under the patronage of the Vatican, making him the sole holder of a university-level qualification in this field in Hungary. (The restoration of the great organ of Budapest's Academy of Music is being carried out under his professional supervision.) Winner of numerous international competitions and the Junior Prima Prize, Szabó has taught at the Liszt Academy since 2011.

Prices: 2500, 3200, 3900, 4900, 6900 Ft



BLAGOSLOV OBNOVLJENIH GORŠIČEVIH ORGEL

URŠULINSKA CERKEV SV. TROJICE V LJUBLJANI

Sobota, 22. november 2014

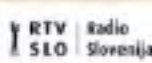
- 17.15 GLASBENA PREDSTAVITEV
zvočnih lastnosti orgel
- 18.00 SVETA MAŠA z blagoslovom orgel
- 19.15 PROJEKCIJSKA PREDSTAVITEV
poteka obnove
- 19.45 AGAPE

SLOVENSKI ORGELSKI DAN IN MEDNARODNI ZNANSTVENI SIMPOZIJ OB SKLEPU OBNOVE GORŠIČEVIH ORGEL

URŠULINSKI SAMOSTAN V LJUBLJANI

Sobota, 29. november 2014

- 13.00 ORGELSKA POT
v središču Ljubljane
- 14.30 OGLEDE ORGEL v uršulinski cerkvi
Sv. Trojice v Ljubljani
- 15.30 – 18.00 ZNANSTVENI SIMPOZIJ
v prostorih Uršulinskega samostana
- 19.00 ORGELSKI KONCERT
v uršulinski cerkvi Sv. Trojice
v Ljubljani
Christoph Bossert in Balázs Szabó,
glasba nemške romantike in improvizacije



VLJUDNO VABLJENI!



**60 JAHRE
INTERNATIONALE
ORGELKONZERTE
KONSTANZ**

**01. AUGUST BIS 19. SEPTEMBER 2014
IM KONSTANZER MÜNSTER**

PROGRAMM**FREITAG, 05. SEPTEMBER // 20 BIS 21 UHR MÜNSTER
BALÁZS SZABÓ, BUDAPEST****8****JOHANN SEBASTIAN BACH**
(1695-1750)Concerto d-Moll // nach A. Vivaldi (Bwv 596)
Andante Grave
Fuga
Largo e spiccato
Finale**OLIVIER MESSIAEN**
(1908-1992)Transports de joie d'une âme devant la gloire du
Christ qui est la sienne
(Freudenausbrüche einer Seele vor der Herrlichkeit Christi, welche die ihrige ist)**GASTON LITAIZE**
(1909-1991)

Scherzo (aus „Douze Pieces“)

JEAN-LOUIS FLORENTZ
(1947-2004)Seigneur des Lumières (Agzi abahêr zabarhânât):
Une Hymne
Aus sept pièces pour orgue (op. 5, 1983-85):
Laudes (Kidân za-nageh)**MAX REGER**
(1873-1916)Choralfantasie über
Wie schön leucht uns der Morgenstern Op. 40 Nr. 1.

Balázs Szabó, geboren 1985 in Miskolc (Ungarn), begann seine musikalische Ausbildung erst mit 15 Jahren in seiner Heimatstadt. Ab 2003 studierte er Orgel an der von Ferenc Liszt gegründeten Musikakademie in Budapest, anschließend in Würzburg, Trossingen und Rom. Während seiner Studienzeit erhielt er neben zahlreichen Meisterkursen die entscheidenden künstlerischen Impulse von Prof. Christoph Bossert. Parallel zur Meisterklasse absolvierte er den „Internationalen Masterstudiengang OrganExpert“, seither ist er auch als Orgelsachverständiger europaweit gefragt. Durch Selbststudium hat er die Restaurierung von

Kunstharmenien erlernt, so konzertiert er europaweit auf den von ihm restaurierten Harmonien aus seiner umfangreichen Instrumentensammlung. Seit 2011 ist er als Dozent an der Musikuniversität „Ferenc Liszt“ in Budapest tätig, und seit 2013 unterrichtet er Orgel Hauptfach an der Bartók Béla Musikgymnasium Budapest. Balázs Szabó gewann mehrere erste Preise bei großen internationalen Orgelwettbewerben: darunter den Premier Prix in St. Maurice, Schweiz (2007), den Grand Prix und Prix Spécial in Biarritz, Frankreich (2009) und den 1. Preis bei der 60. Internationalen Orgelwoche (ION) Musica Sacra in Nürnberg, (2011).

PROGRAMM**FREITAG, 12. SEPTEMBER // 20 BIS 21 UHR MÜNSTER
CHRISTIAN SCHMITT, SAARBRÜCKEN****9****CHARLES-MARIE WIDOR**
(1844-1937)Sinfonie Nr. 8 op. 42,4 H-Dur
Allegro Risoluto
Moderato Cantabile
Finale**FABRICE BOLLON**
(*1965)

Tombeau (2013)

PETR EBEN
(1929-2007)aus 4 Biblische Tänze:
Hochzeit zu Kana**JOHANN SEBASTIAN BACH**
(1685-1750)

Dies sind die heiligen zehn Gebot (Bwv 678)

MAX REGER
(1873-1916)

Phantasie und Fuge d-moll op. 135b (Urfassung)

Christian Schmitt studierte Kirchenmusik und Konzerttreife an der Musikhochschule Saarbrücken sowie Orgel bei James David Christie (Boston) und Daniel Roth (Paris). Außerdem studierte er an der Universität des Saarlandes Musikwissenschaft und Kath. Theologie. Der Künstler war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Deutschen Stiftung Musikleben und errang Preise bei mehr als zehn nationalen und internationalen Orgel- und Musikwettbewerben. ECHO-Preisträger Christian Schmitt zählt nach Einladungen der Berliner Philharmoniker und der Salzburger Festspiele zu den gefragtesten Konzertorganisten seiner Generation. Der 1976 geborene Musiker konzertiert inzwischen weltweit und spielt als Solist mit führenden Rundfunkorchestern und weiteren renommierten Klangkörpern. 2012 gab Christian Schmitt sein Debüt bei den Salzburger Festspielen (Duo mit Magdalena Kožená). 2013 arbeitete er erstmals mit

dem WDR-Sinfonieorchester zusammen, außerdem musiziert Christian Schmitt mit den Bamberger Symphonikern, dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und dem NDR-Sinfonieorchester. Weitere Verpflichtungen führen den Organisten nach Reykjavik, Luxemburg, Stuttgart und Weimar. Unter seinen musikalischen Partnern sind Fabrice Bollon, Leopold Hager, Wen-Sinn Yang und Matthias Höfs. Christian Schmitt ist auch als Pädagoge sehr aktiv, so an der Musikhochschule Stuttgart (Vertretungsprofessur im Lehrauftrag, Klasse Prof. Essl), der Hochschule für Musik Saar und an Musikhochschulen in Boston, Cremona, Oslo, Mexiko, Moskau, Seoul, Taschkent und Bogota. Er gehört außerdem mehreren Jurys an. Seine Diskographie umfasst über 35 solistische CD-Aufnahmen sowie Mitschnitte für sämtliche Rundfunkanstalten der ARD. Für das Label cpo arbeitet er an Gesamteinspielungen von Koechlin, Widor, Gubaidulina und Pachelbel.

PROGRAMMÜBERSICHT
INTERNATIONALE ORGELKONZERTE
KONSTANZ 2014 // JUBILÄUM 60 JAHRE



FREITAG, 01. AUGUST

20 UHR KONSTANZER MÜNSTER

JUBILÄUMSKONZERT

„60 JAHRE ORGELKONZERTE KONSTANZ“

Iris-Anna Deckert // Sopran

Ulrich Gröner // Violine

Markus Utz // Orgel

FREITAG, 08. AUGUST

20 UHR KONSTANZER MÜNSTER

Jonathan Ryan, New York

FREITAG, 15. AUGUST

20 UHR KONSTANZER MÜNSTER

Pierre Pincemaille, Paris

FREITAG, 22. AUGUST

20 UHR KONSTANZER MÜNSTER

Suzanne Z'Graggen, Solothurn

FREITAG, 29. AUGUST

20 UHR KONSTANZER MÜNSTER

Svein Amund Skara, Oslo

FREITAG, 05. SEPTEMBER

20 UHR KONSTANZER MÜNSTER

Balázs Szabó, Budapest

FREITAG, 12. SEPTEMBER

20 UHR KONSTANZER MÜNSTER

Christian Schmitt, Saarbrücken

FREITAG, 19. SEPTEMBER

20 UHR ST. STEFAN

EUROPÄISCHE CHOR- UND ORGELMUSIK

Norbert Düchtel, Orgel

ensemble cantissimo

Markus Utz, Dirigent

INFORMATIONEN

EINTRITTSPREISE:

Konzerte am 01.08. und 19.09.14:

jeweils 15.- / 10.- Euro (freie Plätze)

Orgelkonzerte jeweils 10.- Euro

ERMÄSSIGUNG:

2.- Euro für Schwerbehinderte

sowie Schüler und Studenten

nach Vorlage des Ausweises

VORVERKAUF:

Buch und Kultur Opitz +49 (7531) 914 517

Tourist-Information +49 (7531) 133 032

ABENDKASSE:

Im Hauptportal des Münsters

45 Min. vor Konzertbeginn

Vorbestellte Eintrittskarten müssen

bis spätestens 15 Min. vor Konzertbeginn

abgeholt werden. Ansonsten gehen

sie wieder in den freien Verkauf!

KONTAKT:

Büro der Muenstermusik

Pfalzgarten 4 78462 Konstanz

+49 (7531) 906252

+49 (7531) 906253 fax

www.muenstermusik-konstanz.de

KÜNSTLERISCHE LEITUNG:

Münsterorganist Prof. Markus Utz

**UNSERE
SPONSOREN:**





Sunday, 27th November

10.30 a.m. Concert Hall of the Slovak Philharmonic

Organ Recital Szabó Balázs

- | | |
|--------------|--|
| Max Reger | Fantasy and Fugue in D minor Op. 135b |
| Louis Vierne | Symphony No. 2 Op. 20 |
| Max Reger | Chorale Fantasia "Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud" No. 3 Op. 52 |

A hundred years passed since the death of Max Reger, the German musical genius, labeled as "The Last Giant", who despite his short life (he died as 43 years old) left quite an enormous organ heritage. There is perhaps no organist of significance who wouldn't have some piece by Reger in his repertory, regarding it as a kind of organ Mount Everest.

Visually impaired and gradually growing blind, the brilliant improviser Louis Vierne, one of the most important French composers and organists of the 20th century, working in the Parisian Notre Dame, wrote 6 organ symphonies. This attractive programme will be rendered by a young Hungarian artist, the holder of the 2nd prize from the world organ competition in Chartres (France) in 2014.

4 p.m. Column Hall of the Slovak Philharmonic

Clemencic Consort

- | | |
|---------------------------|------------------------------------|
| Krisztina Jónás, soprano | Nicholas Spanos, countertenor |
| Tomáš Šolc, bass-baritone | Christoph Urbanetz, viola da gamba |

czwartek, godzina 20.00

FARA POZNAŃSKA - BAZYLIKA KOLEGIACKA 2014

3.07 JAROSŁAW WRÓBLEWSKI (POLSKA)
10.07 BJÖRN STEINAR SÓLBERGSSON (ISLANDIA)
17.07 JOACHIM WALTER (NIEMCY)
24.07 GEORGIY KURKOV (UKRAINA)
31.07 FEDERICO DEL SORDO (WŁOCHY)

STAROMIEJSKIE KONCERTY ORGANOWE

7.08 THOMAS SAUER (NIEMCY)
14.08 TOMASZ ZEBURA (POLSKA)
21.08 REINHARDT SEELIGER (NIEMCY)
HENRI ORMIÈRES (FRANCJA)
28.08 BALÁZS SZABÓ (WĘGRY)
kurs mistrzowski - prof. Balázs Szabó: 25-27.08
koncerty uczestników: 25-28.08, godz. 12.15

rada artystyczna:
ELŻBIETA KAROLAK
SŁAWOMIR KAMIŃSKI
przygotowanie organów i rejestracja:
ROBERT NAPIERŃSKI
multimedia:
BARTOSZ SEBERT
opieka techniczna:
GRZEGOŻ GOLIŃSKI
koordynacja projektu:
ANITA BITNER

WSTĘP WOLNY



Wydział Kultury i Sportu
Urząd Miasta Poznania
ul. Św. Rogoża 10, 61-100 Poznań
tel. 61 261 22 00, 61 261 22 01
www.poznan.pl

drukarnia
WYDRUKOWAŁO



Organizacja i realizacja:
Wydział Kultury i Sportu
Urząd Miasta Poznania

Organizacja i realizacja:
Wydział Kultury i Sportu
Urząd Miasta Poznania

TonArt

Zürich

Sonntag, 23. November 2014, 17 Uhr
Kirche St. Anton Zürich

Jehan Alain

le jardin suspendu



Chorwerke
Kammermusik
Orgelwerke

TonArt Zürich - Chor

Consortium Musicum

Claudia von Wartburg - Flöte
Jeannine Brechbühler - Violine
Julian Fels - Violine
Barbara Lang - Viola
Florian Rohn - Cello

Balázs Szabó - Orgel

Leitung - Walter Riethmann

Konzert zum 100-jährigen Bestehen
der Orgel in der Kirche St. Anton

Gestaltung: es-grafik.ch, Fotos: Frank Grüninger

Eintrittskarten: CHF 35.- und CHF 25.-

Vorverkauf: Madlaina Sturzenegger, 077 226 30 06
Jecklin, Rämistr. 30, Zürich, 044 253 76 76
e-mail: vorverkauf@tonartzuerich.ch

Abendkasse ab 16 Uhr



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur



Stadt Zürich
Kultur

Am 11. Mai 1916 verstarb der Komponist Max Reger. Er hinterließ – nicht nur gemessen an seiner Lebenszeit von 43 Jahren – ein gewaltiges Œuvre von über 140 allein in Opuszahlen erfassten Werken und Werkgruppen und komponierte abgesehen von der Oper für alle Gattungen mit Schwerpunkten in den Bereichen Orgel- und Vokalmusik. Dabei polarisiert Reger, auch als Person, vor allem aber mit seiner Musik, die – von Werk zu Werk, manchmal sogar von Satz zu Satz in unterschiedlichem Maße – zwischen traditioneller und avancierter Haltung changiert, was ihm in jüngeren Publikationen auch das Attribut des »Janusköpfigen« einbrachte. »Durch ein Umdenken in der Einschätzung der Moderne, das [...] von der dogmatischen Sicht eines linearen Fortschritts ebenso wie von der Vorstellung eines organischen Wachstums abgesehen hat, werden [...] Vielfalt und Fülle sowie kaleidoskopartiger Wechsel der Werke Regers zunehmend akzeptiert.« (Susanne Popp, MRI).

Die Hochschule für Musik Würzburg und das Institut für Musikforschung der Universität Würzburg präsentieren einen ganzjährigen Zyklus von Veranstaltungen, in dem das gesamte Orgelwerk sowie repräsentative Werke der Orchester-, Chor-, Kammer- und Klaviermusik enthalten sind. Ergänzt wird dieses opulente Angebot durch Einführungen zu jedem Konzert, ein wissenschaftliches Symposium sowie einen mehrtägigen Orgel- und einen Harmoniumkurs. Wir bedanken uns bei allen, die das Projekt durch Rat und Tat, ideell oder finanziell unterstützen.

Herzliche Einladung zum Reger-Jahr 2016 in der Hochschule für Musik und im Institut für Musikforschung!

Prof. Dr. Christoph Wunsch, Projektleitung

Informationen

Änderungen vorbehalten.

Bitte informieren Sie sich zu detaillierten Programminhalten im Internet unter www.hfm-wuerzburg.de
www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de

Weitere Informationen finden Sie jeweils in den Programmen am Konzerttag.

Eintritt

Mit * gekennzeichnete Konzerte jeweils 10,- / 5,- ermäßigt, Eintritt frei bei allen anderen Veranstaltungen.

Kontakt

Hochschule für Musik Würzburg
Hofstallstraße 6-8
97070 Würzburg
Tel. 0931 32187-0
Mail: hochschule@hfm-wuerzburg.de

Institut für Musikforschung
Universität Würzburg
Domerschulstraße 13
97070 Würzburg
Tel. 0931 31-82828
Mail: ulrich.konrad@uni-wuerzburg.de



Reger-Jahr 2016

Zum 100. Todesjahr von Max Reger

Ein Veranstaltungszyklus der Hochschule für Musik Würzburg und des Instituts für Musikforschung der Universität Würzburg



Programm

Di. 26.01. 19:30 Uhr Neubaukirche	Orgelkonzert 1 Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert Einführung: Univ. Prof. Dr. Ulrich Konrad Drei Stücke op. 7 J. Brahms: Choralbearbeitung op. 122,5 Erste Suite e-Moll op.16	Do. 23.06. 19:30 Uhr Neubaukirche	Orgelkonzert 5 Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert Einführung: Univ. Prof. Dr. Ulrich Konrad Symphonische Phantasie und Fuge op.57 Praeludium und Fuge E-Dur op. 56,1 Praeludium und Fuge d-Moll op. 56,2 Zweite Sonate d-Moll op. 60	Mo. 05.12. - Do. 08.12. HfM Großer Saal	Orgelkurs Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert Jan Dolezel (Registrierpraxis)
Di. 02.02. 19:30 Uhr Neubaukirche	Orgelkonzert 2 Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert Einführung: Univ. Prof. Dr. Ulrich Konrad Choralphantasie op. 27 Choralphantasie op. 30 Erste Sonate fis-Moll op. 33	Di. 28.06. 19:30 Uhr Neubaukirche	Orgelkonzert 6 Studierende der Orgelklasse Zwölf Stücke op. 59 Einführung: Univ. Prof. Dr. Ulrich Konrad	Di. 06.12. 19:30 Uhr HfM Großer Saal	Orgelkonzert 9 * Filip Presseisen, Krakau Balázs Szabó, Budapest Prof Dr. h.c. Christoph Bossert, Würzburg Phantasie und Fuge d-Moll, zwei Fassungen op. 135 a und b Trauerode op. 145,1 A. Schönberg, Zwei Fragmente der Sonate für Orgel Einführung: Prof. Dr. Ulrich Konrad
Di. 19.04. 19:30 Uhr Neubaukirche	Orgelkonzert 3 Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert Einführung: Univ. Prof. Dr. Ulrich Konrad Choralphantasie op. 40, 1 und 2 Sechs Trios op. 47 Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46	Do. 27.10. HfM Großer Saal	16:00 Uhr Studienjahrseröffnung mit Präsentation der neuen Saalorgel Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert Sinfonieorchester der HfM, Leitung: Prof. Ari Rasilainen	Mi. 07.12. HfM	Harmoniumkurs Balázs Szabó
Di. 10.05. 19:30 Uhr Neubaukirche	Orgelkonzert 4 Jan Dolezel Martin Sturm Luisa Rapa Drei Choralphantasien op. 52	18:30 Uhr 19:30 Uhr	Orgelführung Konzert zur Einweihung der neuen Saalorgel Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert Werke von J. S. Bach, L. Berio, C. Bossert, F. Liszt, F. Schubert	Fr. 09.12. 19:30 Uhr Toscanasaal	Kammerkonzert Studierende der Kammermusikklassen der HfM Einführung: Prof. Dr. Christoph Henzel
Mi. 01.06. 19:30 Uhr Toscanasaal	Liederabend Antje Hagen, Gesang Ella Nikonenko, Klavier	21:15 Uhr	Nachtkonzert Orgelkonzert 7 Studierende der Orgelklasse Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert Einführung: Univ. Prof. Dr. Ulrich Konrad Zehn Stücke op.69 Variationen und Fuge op. 73	Fr. 09.12. - Sa. 10.12. Institut für Musikforschung	Symposium
Do. 09.06. 19:30 Uhr St. Johannis	Orchesterkonzert * Sinfonieorchester der Hochschule für Musik Würzburg (HfM), Leitung: Prof. Ari Rasilainen und Dirigierstudierende u. a. Zwei Romanzen für Violine und Orchester op. 50 von Max Reger	Di. 08.11. 19:30 Uhr HfM Großer Saal	Orgelkonzert 8 * Dozenten der HfM Zweite Suite op. 92 Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127 Einführung: Univ. Prof. Dr. Ulrich Konrad	Sa. 10.12. 19:00 Uhr HfM Großer Saal	Lange Nacht der Tasten * mit Festakt zum Abschluss Prof. Bernd Glemser Bach-Variationen op. 81 Auf dem Welte-Steinway-Flügel: Max Reger spielt Max Reger Balázs Szabó, Harmonium Werke von Reger und Karg-Elert Dozenten und Studierende der HfM Reger/Schönberg: Eine romantische Suite op. 125 Orgelführung neue Saalorgel (Zeit siehe Website) Einführung: Prof. Dr. Susanne Popp, Max-Reger-Institut Karlsruhe
Di. 21.06. 19:30 Uhr Neubaukirche	Chorkonzert * Kammerchor der HfM, Leitung: Prof. Jörg Straube Motetten op. 110 von Max Reger				

November 13 - án (vasárnap) 19:00 - kor

SZABÓ BALÁZS



Richard Wagner - Liszt Ferenc

Zarándokok kara a Tannhäuser-ből

Gárdonyi Zsolt - Hommage à F. Liszt

Liszt Ferenc - Alexander Winterberger

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen prelúdium

Liszt Ferenc - Ave maris stella

Max Reger - c-moll prelúdium, Opus-szám nélkül

Max Reger - Romanze, Op. 92

Gárdonyi Zsolt - Hommage à M. Reger

Max Reger - d-moll fantázia és fuga, Op. 135b

2016



Kirchenmusik an Sankt Johann
Rapperswil

Orgelherbst

Internationale Konzertreihe

Samstag, 3. September, 17.30

Orgel ... *improvissimo*

Frank Mehlfeld, Orgel

Bach, Bethke, Franck, Guilmant, Vierne, Improvisation

Samstag, 10. September, 17.30

Orgel ... *konzertissimo*

Martin Bambauer, Konstantin-Basilika, Trier

John Cook, Parry, Bach, Reger, Williams

Samstag, 17. September, 17.30

Orgel ... *toccatissimo*

Maria Mokhova, Heidelberg

Flor Peeters, Prokofjew, Durufle, Boëllmann, Bach

Sonderkonzert zum Reger-Jahr 2016

Samstag, 5. November, 17.30

Orgel ... *regerissimo*

Balázs Szabó, Budapest

Sonderkonzert und CD-Vorstellung der Gesamteinspielung aller Reger-Phantasien an historischen Orgeln der Schweiz, Deutschland und Österreich



Pfarrei

St. Johann Rapperswil

Katholische Kirche
in Rapperswil/Jura

Kulturgut Orgel

Stiftung





umělecká škola
ZUŠ Alfréda Radoka

ZUŠ Alfréda Radoka VM srdečně zve na
mezinárodní festival

Podzimní varhany 2016



2. koncert:

Balász Szabó (HU)

úterý 4. října 18:00

farní kostel Nanebevzetí Panny Marie

ve Valašském Meziříčí

vstupné dobrovolné



nadační fond
ZUŠ Alfréda Radoka



MĚSTO VALAŠSKÉ MEZIŘÍČÍ



Internationaal orgelfestival O.L.V. ter Duinenkerk Koksijde

Penel©graphy





XII Międzynarodowy Festiwal



Wieczory Organowe u Bożej Opatrzności

1517-2017 Jubileusz 500 lat Reformacji



2 lipca

Balázs Szabó

9 lipca

Adam Tański

16 lipca

Age-Freerk Bokma

23 lipca

Jan Mroczek

30 lipca

Wolfgang Seifen

6 sierpnia

Tomasz Zebura

wszystkie koncerty rozpoczynają się
o **godz. 19.00**

Ewangelicki Kościół Opatrzności Bożej
we Wrocławiu
ul. Kazimierza Wielkiego 29

WSTĘP WOLNY

www.wieczoryorganowe.pl

kierownik artystyczny
Dawid Ślusarczyk

Organista: Parafia Ewangelicko-Anglikańska we Wrocławiu, ul. Kazimierza Wielkiego 29, 50-077 Wrocław tel. (71) 343 97 85 fax (71) 375 37 48 e-mail: wroclaw@ewangelicki.org.pl

Organista: Parafia Ewangelicko-Anglikańska we Wrocławiu, ul. Kazimierza Wielkiego 29, 50-077 Wrocław tel. (71) 343 97 85 fax (71) 375 37 48 e-mail: wroclaw@ewangelicki.org.pl



E-dúr szonáta (BWV 1035) Lesku Mónika – fuvola
D-dúr szonáta (BWV 1029) Csécsi Hajnalka – cselló
Flach Antal – csembaló

G-dúr triószonáta (BWV 1039) Gyöngyössi Anna és
Bodnár Angéla – fuvola, Dorotovics Ádám – csembaló

* * *

Április 7. (péntek) 18 óra,
Belvárosi Református Templom (Kossuth utca 17.)

Clavierübung III

A Német orgonamisének is nevezett monumentális ciklus Bach és az orgonairodalom egyik legkomplexebb alkotása, melyben szerzője korának legmodernebb zenei törekvéseit kombinálta az őt megelőző korszak zenei világával, egyedülálló szintézist teremtve. Ugyanakkor Bach, az „evangéliumi alkotóművész” a tételcímeik mögött ezúttal bibliai számszimbólumokba rejti el teológiai magyarázatait, kalandos hallgatni- és olvasnivalót adva az Őt keresőknek, mellyel a reformáció bevezetésének 200 éves jubileumát ünnepelte Lipcsében.

Praeludium pro Organo pleno (BWV 552)
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (BWV 669)
Christe, aller Welt Trost (BWV 670)
Kyrie, Gott Heiliger Geist (BWV 671)

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (BWV 672)
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – korál (BWV 371)
Christe, aller Welt Trost (BWV 673)
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – korál (BWV 371)
Kyrie, Gott Heiliger Geist (BWV 674)
Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit – korál (BWV 371)

Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 675)
Allein Gott in der Höh sei Ehr' – korál (BWV 260)
Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 676)
Allein Gott in der Höh sei Ehr' – korál (BWV 104)
Allein Gott in der Höh sei Ehr (BWV 677)

Vater unser im Himmelreich – korál (BWV 90, 101, 102)
Fuge a 5 con pedale pro Organo pleno (BWV 552)

Közreműködik: Dr. Szabó Balázs – Junior Prima és Múzsza díjas

orgonaművész, valamint a Luther-kórus, vezényel: Halmainé Újvári Mária – Reményi díjas karnagy

* * *

Április 8. (szombat) 18 óra,
Városháza díszterme (Városház tér 8.)

„Sacrum et profanum”

Bach versenyműveiben (melyek alapvetően világi rendeltetésűek) több olyan tételt is találunk, amit szerzőjük egyházi kantátákban is felhasznált. Felvetődik a kérdés, hogy Bach vajon miért illesztett világias zenét lutheránus prédikációzenéihez? Vajon milyen rejtett üzenetei lehetnek még e „szótlan” kompozícióknak?

a-moll concerto (BWV 1041) Bekes Anna – hegedű
F-dúr concerto (BWV 1053R) Kovács Dóra Anna – fuvola
f-moll concerto (BWV 1056) Horváth Anikó – csembaló

Közreműködnek a Miskolci Szimfonikus Zenekar művészei:
Nyíri Zsolt és Sz. Bíró Marianna – hegedű, B. Luterán Éva – brácsa,
Gál Szilvia – cselló, Schultz Tamás – nagybőgő
Flach Antal – continuo

* * *

A Miskolci BACH-hét eddigi és jelenlegi támogatói:

Miskolc Megyei Jogú Város Önkormányzata, Mindszenti Plébánia, Miskolci Nagyboldogasszony Minorita Plébánia, Szentháromság Ortodox Templom, Belvárosi Evangélikus Templom, Miskolc-Tetemvári Református Egyházközség, Miskolc-Belvárosi Református Egyházközség, Európa Rádió, Szent István Rádió, Miskolci Galéria, Herman Múzeum, Jedlik Ányos TIT, Filharmónia Kelet-Magyarország Kht., Európa Ház, Promenádné Panzió, Művészetek Háza, Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézete, Miskolci Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, Fazekas Utcai Általános Iskola, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Léway József Református Gimnázium, Pécsi Orgonaépítő Manufaktúra, Borsodi Zenei Társaság, Megszólaló Kezek Közhasznú Alapítvány, Miskolci Kamarazenei Egyesület, Minap, Észak-Magyarország, MusiciansWho.hu, Fidelio.hu, Budai Nyomda, Programturizmus.hu, Royalmagazin.hu, Mizumiskolc.hu

A hangversenyekre a belépés ingyenes, de örömmel fogadjuk szíves támogatásukat a hangversenyek helyszínén.

Kapcsolat: flachtoni@gmail.com



VI. Miskolci BACH-hét

2017. április 3-8.

A Miskolci BACH-hét védnöke: Horváth Anikó,
Liszt- és Artisjus díjas csembalóművész.



INTERNATIONALE

ORGEL KONZERTE ST. PETER

BAROCK
KIRCHE
ST. PETER

2017

jeweils Sonntag, 17 Uhr

- 30.07.** Johannes Götz / St. Peter mit Uliana und Denis Zhdanov (Violine und Violoncello)
Werke von Ritter, Saint-Saens, Guilmant, Reger u. a.
- 06.08.** Jane Parker-Smith / London
Festkonzert zum 50. Geburtstag der Klais-Orgel
Werke von Elgar, Liszt, Vierne u. a.
- 13.08.** Enrico Zanovello / Vicenza
Werke von Bach, Petrali, Young u. a.
- 20.08.** Thomas Ospital / Paris
Werke von Bach, Mozart, Alain und Improvisationen
- 27.08.** Willibald Guggenmos / St. Gallen
Werke von Bach, Dupré, Aberg, Liszt, u. a.
- 03.09.** Balázs Szabó / Budapest
Werke von Bach, Mozart, Reger, Liszt u. a.

Eintritt: 10 €, zzgl. VVK, freie Platzwahl
freier Eintritt für Schüler/Studenten
Ermäßigung 50 % für Behinderte/Freiburg-Pass-Inhaber
Vorverkauf an BZ-Vorverkaufsstellen und www.reservix.de
Abendkasse ab 16:30 Uhr geöffnet
Kostenlose Orgelführung im Anschluss an das Konzert



Herzlich willkommen

Die Königin der Instrumente im Zentrum einer ganzen Nacht:
Die 16. Ausgabe der Zürcher Orgelnacht hat ganz spezielle musikalische Leckerbissen im Programm! National und international gefragte Organistinnen und Organisten zeigen an der grossen spätromantischen Kuhn-Orgel im St. Jakob Perlen der Orgelliteratur. Mit musikalisch feinfühlig Interpretationen und technisch hochkomplexen Werken werden die Musiker das Publikum in ihren Bann ziehen. Auch dieses Jahr geht die Orgel wieder eine «Liaison» mit anderen Instrumenten ein und öffnet so das musikalische Spektrum weiter.

Wie immer können Sie die Orgelnacht auch in Liegestühlen über Grossleinwand erleben. Oder nehmen Sie doch einfach Ihren eigenen Liegestuhl oder eine Matratze mit! Für das leibliche Wohl und für interessante Gespräche mit Konzertbesuchern und Musikern ist im Vorraum die Orgelbar eingerichtet. Im Foyer präsentiert der Musikverlag «Ruh Music» Noten und CDs zum Schmökern.

Verpassen Sie die Nacht der Orgelnächte nicht – es lohnt sich!

Sacha Rüegg, Kantor und Organist
Citykirche Offener St. Jakob

www.citykirche.ch

Eintritt

½ Stunde CHF 10.–
Nachtpass CHF 30.–

Künstlerische Leitung

Sacha Rüegg, Kirchenmusiker
Citykirche Offener St. Jakob

Eine Veranstaltung der
Citykirche Offener St. Jakob
am Stauffacher Zürich

www.citykirche.ch

reformierte
citykirche offener st.jakob

16. Zürcher **Orgelnacht**

Freitag, 8. September 2017, 21 Uhr, bis Samstag, 6 Uhr



21:00 h Feierliche Eröffnung

AMATTOCHOR ZÜRICH UND KIRCHENCHOR FLAWIL
NICOLAS GSCHWIND, DANIEL BRUNNER (TROMPETEN)
ANDREAS SIGNER, CHRISTIAN PLASCHYT (POSAUNEN)
TOBIAS HUBER (PAUKEN), SACHA RÜEGG (ORGANIST ST. JAKOB)
PHILIPPE FREY (LEITUNG)
Jacob de Haan (*1959): Missa brevis:
Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei

21:30 h Jahrhundertwende

ANNA-VICTOIRA BALTRUSCH, ORGANISTIN
DER REF. KIRCHGEMEINDE NEUMÜNSTER
Charles Tournemire (1870–1939): Improvisation sur le Te Deum
Max Reger (1873–1916): Melodia op. 129 Nr. 4
Healey Willan (1880–1968): Introduction, Passacaglia und Fuge es-Moll

22:00 h Ritt gegen die Windorgel

ANDREAS LIEBIG, MÜNSTERORGANIST, BASEL
UND GUDRUN SIDONIE OTTO, TEXTE
Guy Bovet (*1942): «Don Quijote» nach Cervantes (2011)
Vergnüglich tiefsinnige Suite über den grossen Ritter von La Mancha

22:30 h Virtuoser junger Bach

CÉCILE MANSUY, ORGANISTIN DER REF. KIRCHE OBERSTRASS
Johann Sebastian Bach (1685–1750):
Fantasie G-Dur BWV 571 und Toccata d-moll BWV 913

23:00 h Influencia Iberica para Acordéon y Organo

ALEXANDRE JAQUES, AKKORDEON UND RUDOLF MEYER, ORGEL
Anonimo de Braga (um 1700): Batalha de sexto Tom
Rudolf Meyer (1943*): Tangenziale (2008) über Psalm 138 «Mein ganzes Herz erhebet dich», Uraufführung. Toccata – Andante – Lento – Tango Piazzollana

23:30 h Bilder einer Ausstellung

bis 00:30 h

YUN ZAUNMAYR, ORGANISTIN DER REF. KIRCHE DÜBENDORF UND
ANUSCHKA THUL (TROMPETE), ARTHUR SPIRK (VIDEO-PROJEKTION)
Einführung von A. Spirk zu den Bildern von Kandinsky
nach einem Regiebuch von Felix Klee (1928)
Modest Mussorgsky (1839–1881): Bilder einer Ausstellung (Arr. für Trompete und Orgel): Der Gnom – Das alte Schloss – Die Tuilerien – Der Ochsenkarren – Ballett der unausgeschlüpften Küken – «Samuel» Goldenberg und «Schmuyle» – Limoges: Der Marktplatz – Die Katakomben: Mit den Toten in einer toten Sprache – Die Hütte auf Hühnerfüssen – Das Heldentor

00:30 h Classics meets Klezmer

DUO ANIMA: SUSANNE RATHGEB-URSPRUNG, ORGANISTIN
REF. KIRCHE BÜLACH UND SANDRA LÜTZELSCHWAB-FEHR (KLARINETTE)
Max Reger (1873–1916): Introduction d-moll
Klezmer: Traditionals
Max Reger (1873–1916): Passacaglia d-moll
Klezmer: Traditionals
Gustav Gunsenheimer (*1934): Toccata über «Hewenu shalom aleichem»

1:00 h Der Gotiker von Chicago

JÜRGEN SONNENTHEIL, ORGANIST IN CUXHAVEN, DEUTSCHLAND
Wilhelm Middelschulte (1863–1943):
Toccata über den Choral «Ein feste Burg ist unser Gott»
Aus den Goldberg-Variationen von Johann Sebastian Bach
Aus dem Konzert über die e-moll Fuge von Johann Sebastian Bach

1:30 h Russische Seele

MARINA VAISJA, ORGANISTIN DER FINNISCH-LUTH. KIRCHE ST. PETERSBURG
S. Lyapunov (1859–1924): Prelude-Pastorale Op. 54
N. A. Rimsky-Korsakov (1844–1908): «The Three Wonders»
from the opera «The Tale of Tsar Saltan»
O. Merikanto (1868–1924): Passacaglia Op. 80, Prayer, Postludium II Op. 88 Nr. 2

2:00 h Wachtet und höret!

DR. BALÁZS SZABÓ, BUDAPEST, UNGARN
Balázs Szabó (*1985): Intermedia (Athen – womens grave relief) aus Stelen Op. 2 (2006)
Max Reger (1873–1916): Phantasie über den Choral
«Wachtet auf! Ruft uns die Stimme» Op. 52 Nr. 2 (1900)

2:30 h Romantisch-makaberer Tastenspuk

DUO DILL-ISCH: GERDA DILLMANN, ORGANISTIN
DER REF. KIRCHE THALWIL UND ANDREA ISCH, KLAVIER
César Franck (1822–1890): Prélude Fugue et Variations op. 18
Johannes Brahms (1833–1897): Zwei ungarische Tänze Nr. 13 und 16
Camille Saint-Saëns (1835–1921): Danse macabre

3:00 h Verzweifelte Suche nach Frieden

ENSEMBLE «NEBULOS»: SILVIAN SCHMID, TROMPETE
TOBIAS PFISTER, TENOR SAXOPHON; PHILIPP SANER, E-GITARRE
«Nebulos» spielt verschwommene, düstere, dennoch nicht schmucklose
Musik in Kammermusikalischem Kontext. Eine Uraufführung der Suite
«Nebul Nemantin», komponiert von Tobias Pfister.

3:30 h Schweizer Kulturgut

STEPHAN THOMAS, ORGANIST DER REF. KIRCHE ST. MARTIN, CHUR
Stephan Thomas (*1962): Suite helvétique – Helvetias
Aus «Drei Schweizer Volkslieder»: Es Burebüebli – Tar i nöd e bitzeli
Aus «Zwölf Schweizer Volkslieder»: Morge früe wenn d’Sunne lacht – Aprite le porte – Gang rüef der Brune – Meitäli wenn du witt go tanzä – S isch äben e Mönsch uf Ärde – Roulez tambours – Lueget, vo Bärge und Tal – S isch mer alles eis Ding – S Schwizerländli – S Ramseyers – Vieni sulla barchetta – Le ranz des vaches

4:00 h Orgelsaxpourri

MARKUS WASER, ORGANIST DER REF. KIRCHE WEHNTAL
UND DANIEL FREI, SAXOPHON
Jazzstandards, Popballaden, Ragtimes und Werke von Lefébure-Wély

4:30 h Toccata-Nachtfeuerwerk

ALINA NIKITINA, ORGANISTIN KIRCHE ST. ANTON UND KLOSTER WETTINGEN
Johann Sebastian Bach (1685–1750): Toccata, Adagio und Fugue C-Dur, BWV 564
Sergey Prokofiev (1891–1953): Toccata op. 11 (Bearbeitung von Jean Guillou)
Maurice Duruflé (1902–1986): Toccata aus der Suite op. 5

5:00 h Französische Schule

MIN WOO, CITÉ DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE, PARIS
Johann Sebastian Bach (1685–1750): Piece d’Orgue BWV 572
Gabriel Pierné (1863–1937): Cantilène (Trois Pièces op. 29, n°2)
A. P.F. Boëly (1785–1858): Fantasie und Fuge in B
Louis Vierne (1870–1937): Berceuse (24 Pièces en Style libre, op. 31, Livre 1 n°19)
Charles-Marie Widor (1844–1937): Symphonie n°9
Gothique c-Moll op.70, II. Andante sostenuto

5.30 h Feierliches Erwachen

MARTIN KOVARIK, ORGANIST IN ZUG
G. F. Händel (1685–1759): Hornpipe aus der Wassermusik
(Transkription und Cadenza J. Guillou)
W. A. Mozart (1756–1791): Andante F dur, K 616
F. Liszt (1811–1886): Festklänge, sinfonisches Dichtung
(Transkription M. Kovarik, Uraufführung)

6.00 h Morgenlob

ROBERT MORGENTHALER, NICK GUTERSOHN, PRISKA WALSS (ALPHÖRNER)
Das Alphontrio bringt Einflüsse von afrikanischer Musik, Jazz und freier
Improvisation mit den Naturtönen der traditionellen Alphörner zusammen.
Den morgendlichen Gruss erweitern sie mit Muscheln und Didgeridoo.

Orgelfestival

zum Reformationsjubiläum 2017

Giengen an der Brenz



„Orgelmatinée zum Reformationsjubiläum“

Christian Barthen

Sonntag, 11. Juni – Stadtkirche – 11.00 Uhr

„Orgelmatinée zum Reformationsjubiläum“

Christian von Blohn (St. Ingbert)

Sonntag, 09. Juli – Stadtkirche – 11.00 Uhr

„Orgelkonzert zum Reformationsjubiläum“

Prof. Dong-ill Shin - Grand Prix de Chartres (Seoul/Korea)

Sonntag, 23. Juli – Stadtkirche – 19.00 Uhr

(mit Kameraübertragung)

„Orgelmatinée zum Reformationsjubiläum“

KMD Dörte Maria Packeiser (Heidenheim)

Sonntag, 13. August – Stadtkirche – 11.00 Uhr

„Orgelkonzert zum Reformationsjubiläum“

Gereon Krahfors (Abtei Maria Laach)

Sonntag, 24. September – Stadtkirche – 19.00 Uhr

(mit Kameraübertragung)

„Orgelkonzert zum Reformationsjubiläum“

Balázs Szabó (Budapest)

Sonntag, 26. November – Stadtkirche – 19.00 Uhr

(mit Kameraübertragung)

**2/26/17 @ 3 – Church of the Epiphany, 74th and York
New York City**

Harmonium Music of Middle and Eastern Europe



**Sigfrid Karg-Elert Six Brahms Waltzes arr. for Art
Harmonium; Renaissance Op. 57 for Art Harmonium; Six
Romantic Pieces Scenes from the Bohemian Forest Op. 103
for Normalharmonium**

**Leoš Janáček – selections from An Overgrown Path for
harmonium**

**Balázs Szabó – Burlesque (2016) for Art Harmonium,
premiere performance**



Balázs Szabó



VON DER MOLDAU AN DIE DONAU

Balázs Szabó Budapest
spielt Werke von Hofheimer,
Bartók, Antalffy-Zsiross, Szabó,
Ligeti, Gárdonyi und Liszt

Fr, 13.10.2017
19.30 Uhr

**Bad Tölz, Stadtpfarrkirche
Maria Himmelfahrt**

Karten zu 20€ (Jugendliche ab 13 Jahre 7€) bei der Tölzer Tourist-Info,
Buchhandlung »Winzerer« Bad Tölz und an der Abendkasse

Tölzer
**ORGEL
FEST
TAGE** 2017

15. Oktober 2017, 21:54 Orgelfesttage

Umwerfend

Balász Szabó begeistert ein leider zu kleines Publikum

Von Reinhard Szyszka

"Ungarische Impressionen" waren angekündigt. Der Organist Balász Szabó aus Budapest gab zum Abschluss der Tölzer Orgelfesttage ein Konzert aus zumeist ungarisch angehauchten Werken. Die Konzertreihe, heuer unter dem Motto "Von der Moldau an die Donau" unterwegs, war damit endgültig am Ziel angekommen. Leider war die Stadtpfarrkirche nicht einmal zur Hälfte gefüllt. Der Organist, der in Würzburg und Trossingen studiert hat und daher ausgezeichnet deutsch spricht, gab kurze Hinweise zum Programm vorab.

Zu Beginn der Renaissance-Komponist Paul Hofhaimer aus Radstadt im Salzburger Land - und man stutzt: Was hat der mit Ungarn zu tun? Die Begründung mit ungarischen Vorfahren wirkt an den Haaren herbeigezogen. Wollte man die ungarische Musiktradition künstlich bis in die Renaissance verlängern? Die große Zeit der ungarischen Musik beginnt deutlich nach 1800. Sämtliche anderen Werke des Abends stammten dementsprechend aus dem 19. bis 21. Jahrhundert - da hätte Hofhaimer nicht sein müssen.

Balász Szabó ist ein Meister der raffinierten Klangfarben, der klug gewählten Tempi und des stilsicheren Werkzeuggangs. Selbst Bela Bartók, der nach eigener Aussage die Orgel gehasst hat, wurde auf dem ungeliebten Instrument zum Klingen gebracht - mit einigen Klavierstücken in Szabós eigener Orgelfassung. Eine Eigenkomposition von Szabó, "Ungarische Tänze", wurde im Rahmen des Konzerts uraufgeführt: ein virtuoses, dabei schönes und klangvolles Stück.

Doch all dies war nur das Vorspiel auf der kleinen Chororgel. Danach ging es auf die Empore zur großen Jann-Orgel, wo Szabó den Hauptteil des Programms spielte. Von Desző Antalffy-Zsiross, einem Zeit- und Schicksalsgenossen Bartóks, über die Gegenwart bis zu Franz Liszt spannte sich der Bogen. Und es bewährte sich einmal mehr, dass man bei den Tölzer Orgelfesttagen den Organisten nicht nur hört, sondern per Videoübertragung auch sieht. Etliche Spezialeffekte wären sonst untergegangen - so in einer weiteren Eigenkomposition von Szabó, wo das Pedal bis in den Diskant geführt wird und das Thema bringt, während die Manualstimmen begleiten.

Die Bewunderung für die Meisterschaft des Organisten wuchs von Werk zu Werk, doch den größten Brocken hatte er sich für den Schluss aufgespart: Franz Liszts "Ad nos, ad salutarem undam", ein Riesenwerk von einer halben Stunde Dauer. Und sagen wir es ehrlich: Bei eintönigem Spiel kann das Stück Längen aufweisen. Nicht jedoch in der umwerfenden, begeisternden Interpretation von Szabó. Atemlos verfolgte man, wie der Künstler über die drei Manuale und das Pedal geradezu schwebte und dabei immer noch eine Klangfarbe, immer noch eine Überraschung parat hatte. Manchmal meinte man, das Instrument stoße an seine Grenzen, und beim strahlenden Fortissimo-Schlussakkord schien die Decke der Kirche davonfliegen zu wollen. Man schaute auf die Uhr und wollte nicht glauben, wie viel Zeit verflossen war. Trotz lebhaften Beifalls gab es keine Zugabe.

Ein hinreißender Abschluss einer Konzertreihe, die wahrlich einen besseren Besuch verdient gehabt hätte. Für 2018 sind zum zehnjährigen Jubiläum Überraschungen angekündigt; bleibt zu hoffen, dass das Publikum reichlich zu diesen Überraschungen strömt.

URL: <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/wolfratshausen/orgelfesttage-umwerfend-1.3708927>

Copyright: Süddeutsche Zeitung Digitale Medien GmbH / Süddeutsche Zeitung GmbH

Quelle: SZ vom 16.10.2017

Jegliche Veröffentlichung und nicht-private Nutzung exklusiv über Süddeutsche Zeitung Content. Bitte senden Sie Ihre Nutzungsanfrage an syndication@sueddeutsche.de.

2017



Kirchenmusik an Sankt Johann
Rapperswil

Orgelherbst

Internationale Konzertreihe

Samstag, 30. September, 17.30

Orgel ... *Der Kuckuck und die Nachtigall*

Zuzana Ferjenčíková, Wien / Fribourg
Händel, Liszt, Guillou, Ferjenčíková-Greith

Samstag, 7. Oktober, 17.30

Orgel ... *concertare!*

Els Biesemans, Zürich
Bach BWV 550, Pierné, Liszt, Franck, Jongen

Samstag, 14. Oktober, 17.30

Orgel ... *ein feste Burg!*

Balázs Szabó, Budapest
Bach BWV 552, Widor, Dupré, Vierne, Szabó, Reger



Pfarrei
St. Johann Rapperswil

Kulturgut Orgel

Stiftung



Orgelherbst fand krönenden Abschluss

Rapperswil-Jona Der aus Budapest stammende Balázs Szabó konzertierte am Samstag in der Stadtpfarrkirche zum Finale des diesjährigen Orgelherbsts. Er liess Werke vom Barock bis in die Gegenwart erklingen.



Der ungarische Organist Balázs Szabó trat in Rapperswil auf. (Bild: David Baer) Markus Richter

- 45

Am Samstagabend ging die internationale Konzertreihe «Orgelherbst» in der Stadtpfarrkirche Sankt Johann zu Ende. Das Finale der siebten Ausführung gestaltete der aus Budapest stammende Balázs Szabó, der schon mehrfach in Rapperswil aufgetreten ist. Szabó schaffte es zur Freude des leider bloss spärlich erschienenen Publikums, die Pfeifen der Orgel in der Stadtkirche prachtvoll in Szene zu setzen. Zum Auftakt wählte der Musiker Johann Sebastian Bachs »Präludium und Fuge Es-Dur« (BWV 552). Das Orgelwerk, das zu Beginn feierlich und majestätisch erklingt, entpuppte sich als passender Einstieg in das rund einstündige Konzert.

Dynamisch und filigran

Szabó konnte darlegen, wie eine Kirchenorgel dynamisch eingesetzt und wie das mächtige Instrument auch filigran bespielt werden kann. Die ausladende Komposition glänzte durch beeindruckende Melodiebögen und lud immer wieder zum Träumen ein. Die Fuge des barocken Komponisten mit ihren drei Themen leitete zu Charles Marie Widors «Andante sostenuto» aus dessen gothischer Symphonie über. Das Stück des französischen Komponisten wurde von Szabó ungleich ruhiger und geheimnisvoller interpretiert.

Geradezu virtuos wurde es mit Marcel Dupres «Prélude et Fuge en sol mineur», welches vom Publikum und vom Künstler höchste Konzentration forderte. Dank der mystisch anmutenden Klänge fand der Organist den Weg ins 20. Jahrhundert und konnte so die Vielfalt der Orgelmusik skizzieren. Immer wieder liess sich während der Aufführung erahnen, dass der Franzose Dupre nicht zuletzt durch seine improvisatorischen Ausflüge innerhalb der Orgelwelt berühmt wurde. Nach dem intensiven Schlusspunkt Dupres liess der Organist das «Adagio» aus der dritten Symphonie von Louis Vierne erklingen. Nach Dupres wuchtigen Ausflügen entfalteten Vierne Ideen geradezu vorsichtige und zurückhaltende Wirkung.

Geschichtsträchtiges Stück

Szabó liess es sich nicht nehmen, mit «Intermedia» eine Komposition, die aus seiner eigenen Feder stammt, zu spielen. Nach einer weiteren kraftvollen und intensiven Darbietung folgte mit der Choralfantasie «Ein feste Burg ist unser Gott» von Max Reger ein geschichtsträchtiges Stück. Das Lied, dessen Text und möglicherweise auch die Melodie auf den Reformator Martin Luther zurückgehen soll, bot den glanzvollen Schlusspunkt des Programms. Das für die reformierte Kirche so wichtige Werk verlangte von Szabó erneut die Technik, um das anspruchsvolle, opulente und dramatische Stück voller Kraft zu Leben zu erwecken.

2. Internationales Reger-Organ-Fest Sondershausen

Am gestrigen Sonntag fand in der Trinitatiskirche Sondershausen das 1. Orgelkonzert im Rahmen des 2. Internationalen Reger- Organ-Festes statt und unser Leser Jürgen Kieper war dabei...

An der Orgel spielte Dr. Balazs Szabo (geb. 1985 in Miskole, Ungarn). Er begann seine musikalische Ausbildung mit 15 Jahren in seiner Heimatstadt.

Ab 2003 studierte er Orgel an der Franz Liszt Musikakademie in Budapest.

2010 schloss er die Meisterklasse für Orgel ab.

In dem Jahr war Balazs Szabo das erste Mal in Sondershausen und spielte in der Trinitatiskirche.

2015 promovierte er als Musikwissenschaftler über Max Regers Orgelschaffen an der " Universiteit Utrecht" (NL).

Seit 2013 unterrichtet er eine Orgelklasse am Bela Bartok- Konservatorium Budapest.

Als Tasteninstrumenten- Spezialist ist er neben seiner Organistenkarriere als Konzertpianist und-
cembalist tätig.



An der Hey - Orgel in der Trinitatiskirche spielte Dr. Balazs Szabo
Werke von : J.S. Bach, F. Mendelssohn Bartholdy, J. Brahms und M. Reger.

Herzliche Einladung zu den weiteren Konzerten des Reger - Orgel - Festes:

Sonntag 02. Juli 17.00 Uhr St. Bonifacius - Kirche Großfurra Andreas Fauß

Sonntag 09. Juli 17.00 Uhr St. Trinitatis - Kirche Sondershausen Wietse Meinardi (NL)

Sonntag 16. Juli 17.00 Uhr St. Trinitatis - Kirche Sondershausen Pascal Salzmann (Artern)

Text und Bilder: Jürgen Kieper



Zum Interpreten



Der ungarische Musiker **Balázs Szabó** setzt sich sowohl in seiner Konzertpraxis als auch durch Restaurierung von historischen Instrumenten für ein neues Leben des Harmoniums ein. Im Selbststudium hat er die Restaurierung von Kunstharmonien erlernt und konzertiert europaweit auf von ihm restaurierten Instrumenten aus seiner Instrumentensammlung. Sein Orgelstudium absolvierte er in Budapest, Würzburg, Trossingen, Rom und Utrecht. Die entscheidenden künstlerischen Impulse erhielt er von Prof. Dr. h. c. Christoph Bossert. 2015 promovierte er als Musikwissenschaftler über Max Regers Orgelschaffen an der Universität in Utrecht (NL) bei Prof. Dr. A. A. Clement.

Bei zahlreichen bedeutenden internationalen Wettbewerben ging Balázs Szabó als Sieger und Preisträger hervor, u. a. ION Musica Sacra in Nürnberg und Bach-Preis Wiesbaden (DE), Grand Prix de Chartres und Grand Prix de Biarritz (FR), Staint-Maurice (CH). 2010 wurde ihm der Niveaupreis der Stadt Miskolc, der Junior Prima Award und 2015 der Musen-Preis verliehen.

2011 erfolgte die Berufung an die Franz-Liszt-Musikakademie, 2013 zusätzlich an das Béla-Bartók-Konservatorium in Budapest. Internationale Meisterkursen und Seminare runden seine pädagogische Tätigkeit ab. Als Spezialist für Tasteninstrumente übt er neben seiner Organistenlaufbahn eine rege Konzerttätigkeit als Pianist und Cembalist aus und ist einer der wenigen Harmoniumspieler, die das Spiel des Mustel'schen Kunstharmoniums virtuos beherrschen.

Balázs Szabó absolvierte den «Internationalen Masterstudiengang Organ-Expert» und leitete mehrere bedeutende Orgelprojekte, wie die Rekonstruktion der Voit-Orgel an der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest. Als Höhepunkt seiner eigenen restauratorischen Tätigkeit restaurierte er 2013 das Piano-Orgue aus dem Nachlass Franz Liszts für das Budapester Liszt-Gedenkmuseum.

www.organist.hu

Nächstes Konzert:

Die Orgel im Dialog mit der Kantate

Mo | 18. Juni 2018 | 19.30h

Miriam Feuersinger, Sopran
Cosimo Stawiarski, Violine
Ekaterina Kofanova, Orgel

KONZERTE AN DER
SILBERMANN/LHÔTE-ORGEL
PETERSKIRCHE BASEL

Die Orgel im Dialog mit dem Harmonium

Balázs Szabó (Budapest),
Orgel & Kunstharmonium
(Johannes Titz, Löwenberg 1930)

Pfingstmontag | 21. Mai 2018 |
19.30 h | Peterskirche Basel

VEREIN
ORGELMUSIK ST. PETER
WWW.ORGELMUSIK-STPETER.CH



SULGER-STIFTUNG



Eintritt frei – Kollekte
(empfohlener Betrag CHF 20.–)

Programm

Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858)

Fantaisie et Fugue Op. 18 Nr. 6

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Präludium und Fuge f-Moll Op. 35 Nr. 5 (Orgelfassung: Ch. Bossert)

Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)

Quasi Fantasia (aus: Erste Sonate für Kunstharmonium Op. 36)

Camille Saint-Saëns (1831-1925)

Barcarolle (aus: 3 Morceaux Op. 1)

Félix Alexandre Guilmant (1837-1911)

Scherzo für Harmonium Op. 31

Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)

Vorüber (aus: Impressionen für Harmonium Op. 102 Nr. 7)

Enharmonische Phantasie und Doppelfuge über BACH (aus: Zweite Sonate für Kunstharmonium Op. 46)

Zum Konzert

Lange Zeit war das Harmonium verpönt und aus dem Konzertleben praktisch verschwunden. Zugegebenermaßen hat das Instrument heute noch ein recht verstaubtes Image, immer wieder findet man in Kirchen, auf Dachböden, in Abstellkammern alte ungepflegte Exemplare, denen man keinen reinen Ton mehr zu entlocken vermag. Dabei entstand das Harmonium aus dem Wunsch heraus, die Klangfarben einer Orgel mit einer expressiven Spielweise zu verbinden und dem Spieler eine Möglichkeit zu geben, den Ton dynamisch zu verändern. Aus dem Cembalo wurde bereits im 18. Jahrhundert in mehreren Schritten der Hammerflügel entwickelt, der später (in einem modernen Flügel) durch den Anschlag

beinahe unbeschränkte dynamische und Klangfarbenmöglichkeiten ermöglichen sollte. Der Klang einer Orgel wurde aber weiterhin als «starr» empfunden, bis sich etliche Instrumentenbauer erst am Anfang des 19. Jahrhunderts daran machten, eine dynamische Orgel zu entwickeln. Im deutschsprachigen Raum, insbesondere in Wien, hat sich die Physharmonica etabliert, und in Paris liess François Debain 1842 sein neues Instrument patentieren: das Harmonium. Auf dieser Grundlage hat Victor Mustel eine perfektionierte künstlerische Version des Harmoniums geschaffen, das die Eigenschaften von Orchester, Chor, Orgel und Klavier in sich vereint und höchste Ansprüche in Bezug auf Klanggestaltung und Expressivität be-

friedigt. Der Spieler kann durch die beiden Schöpfpedale (ähnlich wie ein Sänger durch seine Lunge) die Dynamik steuern und den Klang direkt beeinflussen und beleben. Trotz der scheinbar wenigen Tasten und Register ist es durch die raffinierte Disposition eines Mustel-Harmoniums möglich, mehrere Manuale und sogar ein Pedal so vorzutauschen, dass der Zuhörer nicht mehr genau heraushören kann, welches Instrument erklingt.

Viele französische Komponisten, wie z. B. C. Saint-Saëns oder A. Guilmant zollten dem jüngeren Verwandten der Orgel in ihren Kompositionen Tribut. Besonders spannend ist es zu beobachten, wie sich das Orgel- und Harmoniumrepertoire gegenseitig beeinflussen.

Das in Paris entwickelte Meisterinstrument war in Deutschland lange nicht verbreitet. Der Löwenberger Instrumentenbauer Johannes Titz war der erste, der das Mustel'sche Modell so genau nachbauen konnte, dass es sogar das Original übertraf. So entstanden die besten Kunstharmonien, die je gebaut wurden. Nach langjährigem Sparen konnte sich der in Leipzig wohnhafte Komponist **Sigfrid Karg-Elert** 1906 ein Titz-Kunstharmonium kaufen. In der stark von Max Reger beeinflussten Leipziger Musikszene stand Karg-Elert, ein ausgebildeter Pianist und Komponist etwas im Schatten, da sich seine Interessen und seine Ästhetik von der allgemeinen Mode unterschieden.

Er vertiefte sich in sein neues Instrument und erkannte dessen Möglichkeiten so gründlich, dass die von ihm komponierten Werke dem Titz'schen Kunstharmonium wie auf den Leib geschrieben

sind. Auf keinem anderen Instrument sind diese Werke spielbar, Reiz und Sinn der Kompositionen gehen durch alle anderen Medien sofort verloren.

Die **Erste Sonate** ist Karg-Elerts erste Komposition für das Harmonium; man merkt dem Stück an, dass es allgemein für ein Tasteninstrument komponiert und danach für das Harmonium eingerichtet resp. instrumentiert wurde. **Vorüber** stammt aus dem Jahr 1914 und zeigt, wie genau Karg-Elert das Instrument bereits beherrschte. Das Stück benutzt spezielle orchestrale Effekte und zaubert impressionistische Bilder hervor. Einen absoluten Höhepunkt der Literatur für Kunstharmonium bildet zweifelsohne die **Zweite Sonate**. Die Bedeutung dieses monumentalen Werks und seine Verbundenheit mit der Tradition der deutschen Romantik wird von Karg-Elert durch die Verwendung des BACH-Motivs im ersten Satz bewusst betont. Er spielt auf Franz Liszts Präludium und Fuge über den Namen BACH an und wählt mit Op. 46 die gleiche Opuszahl wie Max Reger in seiner Phantasie und Fuge über B-A-C-H. Karg-Elerts Zweite Sonate stellt in jeder Hinsicht höchste Anforderungen an Instrument und Spieler.

Präludium und Fuge f-Moll von Felix Mendelssohn Bartholdy wurde im Original für Klavier komponiert. Die Orgelfassung von Ch. Bossert zeigt einmal mehr die Verbundenheit und gleichzeitig Verschiedenheit diverser Tasteninstrumente und lässt uns spüren, welche Metamorphosen die Musik bei einer Übersetzung in eine neue Klanggestalt erfährt.

Balázs Szabó/ Ekaterina Kofanova



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809 – 1847)

Präludien und Fugen op. 35 (1837)

Fassung für Orgel von Christoph Bossert

Präludium und Fuge Nr. 1 e-moll

Präludium und Fuge Nr. 2 D-Dur

Präludium und Fuge Nr. 3 h-moll

Präludium und Fuge Nr. 4 As-Dur

Präludium und Fuge Nr. 5 f-moll

Präludium und Fuge Nr. 6 B-Dur

– Pause ca. 20.55 Uhr –

BALÁZS SZABÓ (GEB. 1985)

»Stelen« Suite op. 2 (2006)

Intrada (Aksum Ezenas Stele)

Intermedia (Athen women's funeral relief)

Triade (Lugano Pomodoros Triade)

Toccata (Palenque Pacals Stele)

GYÖRGY LIGETI (1923 – 2006)

»Hungarian Rock« (1978)

MAX REGER (1873 – 1916)

Fantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 (1900)

– Ende ca. 22.00 Uhr –

Balázs Szabó

Zur Orgelmusik Max Regers

Studien zur Orgelmusik
Band 5

Dr. J. Butz • Musikverlag
Bonn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einleitung	11
I. Die Orgel im kompositorischen Entwicklungsgang Max Regers	17
1. Regers frühe Orgelerlebnisse	17
1.1. Weiden 1873 – April 1890	17
1.2. Reger wird „Riemanner“: Sondershausen, April – August 1890 ...	27
1.3. Fugenmaxl, der Kontrapunktist: Wiesbaden, September 1890 – Juni 1898	30
1.4. Regers erste Begegnung mit Karl Straube aus Anlass der Teilaufführung von Opus 16 in Frankfurt am Main	42
2. Die Einflüsse der Phrasierungslehre auf Regers musikalisches Denken	57
2.1. Agogischer Akzent	58
2.2. Bogensetzung	60
2.3. Artikulation	67
2.4. Metrische Verschiebungen durch Taktüberlänge	67
3. Regers Bach-Bild	79
3.1. Ein „Über-Bach“	79
3.2. Die Entwicklung von Regers Bach-Bild	81
3.3. Regers Bach-Spiel	85
4. Wort-Ton-Beziehungen in Regers Orgelmusik: Die sieben Choralfantasien	93
4.1. Absolute Musik versus Programmmusik?	93
4.2. Hintergründe und formale Eigenschaften der Choralfantasien	99
4.3. Die <i>Phantasien</i> op. 27 [op. 27a] und op. 30 [op. 27b]	114
4.4. Die <i>Phantasien</i> op. 40	125
4.5. Die drei <i>Phantasien</i> op. 52	136
II. Geschichtlicher Hintergrund und biographischer Kontext.	
Karl Straube und die Orgel	147
5. Straube in Berlin (1873-1897)	147
5.1. „Ich bin ein Berliner Kind.“ – Herkunft und Familie	147
5.2. Die „selfmademan“-Legende	150

5.3. Otto Dienel und die „moderne“ Orgel	153
5.4. Die Schlag & Söhne-Orgel im Konzertsaal der Philharmonie	160
5.5. Heinrich Reimann – der Wegbereiter 1888-1897	162
5.6. Assistent an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche 1895-97	167
5.7. Einflüsse des Berliner Musiklebens	171
5.8. Ein wesensverwandtes Vorbild: Hans von Bülow	172
5.9. Reimann vermittelt Reger	173
6. Straube in Wesel (1897-1902)	175
6.1. Straubes Organisten-Probespiel in Wesel	175
6.2. Die Sauer-Orgel des Willibrordi-Domes 1895-1945	176
7. Organist zu St. Thomä in Leipzig	185
7.1. Die erste Sauer-Orgel in der Thomaskirche 1886	185
7.2. Der erste Umbau der Sauer-Orgel 1902	189
7.3. Der zweite Umbau der Sauer-Orgel 1908	193
7.4. Straubes Orgelideal um 1910	195
8. Straubes Bach-Auffassung	201
8.1. Der Grundstein für Straubes Bach-Auffassung	201
8.2. „Mehr Licht, mehr Schatten!“	204
III. Spieltechnische Erfordernisse und Aufführungsmöglichkeiten	
Regerscher Orgelwerke an Originalinstrumenten	209
9. Die Walze in Regers Orgelmusik	209
9.1. Reger und die Walze	209
9.2. Straube und die Walze	212
9.3. Benutzung der Walze	212
10. Der Schweller in Regers Musik	219
10.1. Max Reger und der Schweller	219
10.2. Karl Straube und der Schweller	224
10.3. Regers Bezeichnungen zur Bedienung des Schwellers	231
10.4. Straubes Gebrauch des Schwellers	233
11. Regers Registrierangaben	235
11.1. Direkt angegebene Registrierungen	235
11.2. Indirekt angegebene Registrierungen – Manualangaben	239
11.3. Indirekt angegebene Registrierungen – Dynamische Angaben	247
11.4. Indirekt angegebene Registrierungen – Angabe der Fußtonlage	254
11.5. Indirekt angegebene Registrierungen – Angabe der Klangcharaktere	264

12. Ausführungshilfen Regerscher Orgelwerke „Großen Styls“ anhand zeitgenössischer Beispiele	267
12.1. Eine zeitgenössische Einrichtung der <i>Phantasie über Halleluja!</i> <i>Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!</i> op. 52/3	267
12.2. Eine tradierte Einrichtung der <i>Phantasie über Wie schön leucht’</i> <i>uns der Morgenstern</i> op. 40/1	275
Schlussbetrachtung	283
Anhang	287
Abkürzungen	339
Verzeichnis der Archive	340
Literatur- und Quellenverzeichnis	341

Vorwort

Mit der etwas naiven Zielsetzung, alle Aspekte des Regerschen Orgelstils aufzudecken, wurde die vorliegende Arbeit im Januar 2009 begonnen und in den vergangenen sechs Jahren immer wieder um neue Erkenntnisse und Forschungsergebnisse bereichert. Im Laufe der Zeit wurde mir klar, dass es eine unmögliche Aufgabe sein würde, „alles“ aufzudecken, da schon kleine Details zu präzisieren einen großen Forschungsaufwand bedeutet. Daher beleuchtet die vorliegende Arbeit nur einen Teilbereich des reichen Themenfeldes: die Interpretation komplexer Werke Max Regers aus der Perspektive der Orgeln seiner Zeit.

Die Studie gliedert sich in drei große Themenbereiche. Der erste Teil umkreist Regers kompositorische Intentionen und beleuchtet diese aus verschiedenen Perspektiven: die nachweisbaren Begegnungen Regers mit verschiedenen Orgeln seiner Zeit und die Frage, wie weit diese Erlebnisse Regers Vorstellung über das Instrument geprägt haben. Die Angaben zu den Instrumenten wurden nicht aus der Sekundärliteratur übernommen, sondern archivalisch erforscht. Dadurch war es möglich, viele in der Literatur tradierte Fehler zu korrigieren. Die Darstellung von Riemanns Einfluss in den Orgelwerken Regers zeigt, wie der Komponist von dessen Thesen geprägt wurde und wie weit die Riemannsche Lehre den Regerschen Notentext beeinflusste. Hermeneutik bei Reger ist ein Feld, das erst in der neueren Literatur behandelt wurde.¹ Um Regers Denkweise und seine Stücke besser zu verstehen, wurden bei den sieben Choralfantasien exemplarisch Wort-Ton-Beziehungen und strukturelle Aspekte dargestellt. Am Beispiel von Regers Bach-Auffassung wurden sowohl der Komponist als auch der Interpret Reger behandelt.

Ein zweiter Teil der Studie ist Karl Straubes Werdegang gewidmet. Da hier im Vergleich zu Reger deutlich weniger Literatur vorliegt, mussten viele Details grundlegend recherchiert werden. Durch die Einflüsse der Berliner Jahre prägte sich Straubes Musikerpersönlichkeit entscheidend. Eine ästhetische Wandlung vollzog sich erst nach Regers Tod. Wie bei Reger mussten auch Straubes Instrumente detailliert nachgeforscht werden, da diese einen entscheidenden Einfluss auf seine Auffassung und seine Spielgewohnheiten hatten.

Der dritte Teil beschäftigt sich mit praktischen Fragen, etwa wie die komplexen Orgelwerke Regers auf Orgeln der Reger-Zeit darstellbar sind und wie diese spieltechnischen Fragen zu Regers Lebzeiten gelöst wurden. Als entscheidende Bereiche erscheinen die Behandlung von Walze und Schweller sowie die gesamte dynamische Gestaltung der Werke.

¹ Etwa Popp C.

An erster Stelle danke ich meinem Lehrer, dem bedeutenden Reger-Spezialisten, eminenten Spieler und Wissenschaftler Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert. Durch sein Spiel und verschiedene gemeinsame Projekte unter seiner Leitung (u.a. Aufführung des gesamten Regerschen Orgelwerks an historischen Organen) hatte ich seit 2002 regelmäßig die Möglichkeit, Regers Musik auf einem hohen künstlerischen Niveau und mit Bezug auf Originalinstrumente der Zeit kennenzulernen. Ohne seine Tätigkeit und Hilfe wäre die Entstehung dieser Arbeit undenkbar gewesen.

Große Dankbarkeit gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Albert Clement, der meine Arbeit von Beginn an unterstützte und der mir in den arbeitsreichen Phasen der Fertigstellung immer verständnisvoll und hilfsbereit zur Seite stand. Dem UNIVERSITY COLLEGE ROOSEVELT (*International Honours College* der Universität Utrecht in Middelburg) sei herzlich gedankt für die Unterstützung, die mir geboten wurde und die es mir ermöglichte, alle benötigten Quellen zu studieren. Bei der mühsamen Arbeit der sprachlichen Korrektur beteiligten sich insbesondere meine Tante Rita Szabó, mein Freund und Kollege Frank Mehlfeld und Sivan Traub vom UCR. Ihnen danke ich herzlich für diese verantwortungsvolle Arbeit. Weitere große Hilfe und Unterstützung erhielt ich von meiner Familie, Freunden, Kollegen und auch zum Teil von mir bis dahin unbekanntenen Personen, die mir Dank des Internets behilflich sein konnten.

Insbesondere geht mein Dank an:

Dr. Stefanie Steiner-Grage, Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut, Karlsruhe);
Dr. Maren Goltz (Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen, Max-Reger-Archiv);

Prof. Dr. Martin Sander (Musikhochschule Detmold);

Zsuzsa Elekes (Bartók Béla Konservatorium, Budapest);

Dr. Balázs Méhes, Dr. István Dávid (Theologische Hochschule Nagykovács);

Dr. Tamás Kosóczki (Eötvös József Hochschule Baja);

Jens Goldhardt, Andreas Fauß (Sondershausen);

Ingrid Jach (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig);

Linda Eberhard, Ute Fitterer (Wirtschaftsarchiv Baden Württemberg);

Dr. Silvia Pfister (Landesbibliothek Coburg).

Miskolc, Ungarn, im Frühjahr 2016

Balázs Szabó

I. Die Orgel im kompositorischen Entwicklungsgang Max Regers

1. Regers frühe Orgelerlebnisse

Die Frage, wie Max Reger seine Vorstellung von der modernen Orgel entwickelte, steht im Mittelpunkt dieses Kapitels. Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die frühen Orgelerlebnisse, da auf diesen Erfahrungen die großen Orgelwerke der zweiten Weidener Zeit basieren. Als ausübender Organist kam Reger mit Instrumenten in Berührung, die den Anforderungen seiner Hauptwerke nicht entsprachen. Gegenstand unserer Forschung ist deshalb, wie Reger seine klanglichen und technischen Vorstellungen entwickeln konnte. Als prägendstes Erlebnis ist sicherlich die Begegnung mit der Eberhard Friedrich Walcker-Orgel in der Wiesbadener Marktkirche zu nennen. Hier fasste Reger einige Grundideen (und fixierte diese auch schriftlich). Nach dieser Wiesbadener Zeit komponierte er aus „der Idee der modernen“ Orgel,⁸ wobei man seinen Konzertbesuch im Münchener Kaim-Saal in Bezug auf die dortige Walcker-Orgel nicht unterschätzen darf. Im Folgenden werden die nachweisbaren Begegnungen mit verschiedenen Orgeln bis 1901 dargestellt.

1.1. Weiden 1873 – April 1890

Die Hausorgel der Familie Reger

Die wichtigste Quelle, die von den frühen Orgelerlebnissen Regers berichtet, ist die Monographie von Adalbert Lindner.⁹ Er beschreibt die Entstehung des häuslichen Übeinstrumentes und damit Regers erstes dokumentiertes Orgelerlebnis. Laut Lindner half der 12jährige Max beim Abbau und Wiederaufbau des Instrumentes im Elternhaus:

„In den Sommermonaten des Jahres 1885 wurde die ihrem Zwecke nicht mehr völlig genügende Übungsorgel der Königlichen Präparandenschule Weiden, an welcher Anstalt Regers Vater seit 1874 als Lehrer wirkte, abgebrochen, und durch eine neue ersetzt. Aus dieser Ausrangierten, im Holz- und Pfeifenwerke aber noch brauchbaren Orgel fertigte nun Vater Reger ein Zimmerinstrument, das dem kunstbeflissenen Sohne künftighin bei seinem Orgelstudium dienen sollte.“¹⁰

⁸ Keller, S. 34.

⁹ Vgl. Lindner.

¹⁰ Lindner, S. 36.

2. Die Einflüsse der Phrasierungslehre auf Regers musikalisches Denken

Obwohl Reger bekanntlich stark von Hugo Riemanns Lehre geprägt war,²⁰⁷ löste er sich nach dem Studium von ihm, um, wie schon Karl Hasse bemerkte, einen eigenen Stil zu entwickeln: „Man darf wohl sagen, daß Reger die Konsequenzen aus Riemanns Lehre gezogen und als wirklich produktiver Mensch diese Konsequenzen besser verstanden, oder eigentlich empfunden hat, als Riemann selber.“²⁰⁸

Riemann wirkte vor allem durch seine Phrasierungslehre prägend auf Reger. Zweck der Phrasierungslehre ist die „Erforschung des Aufbaus eines Musikstückes aus seinen kleinsten Teilen“,²⁰⁹ eine Sichtbarmachung einer genauen Analyse, die sich bis auf kleinste Motive mit der Zusammengehörigkeit und Abhängigkeit einzelner Töne voneinander und mit der Melodiebildung befasste. Diese Analysen erlauben klärende Sicht auf die Musik, doch erweisen sich die Erkenntnisse nur in gewissen Grenzen als für den praktischen Gebrauch geeignet und anwendbar. Die von Riemann mit Phrasierungen versehenen Ausgaben vermitteln den optischen Eindruck, als sei der Versuch unternommen worden, alle inneren Vorstellungsmomente des Interpreteten, die aus der Struktur der Stücke erwachsen, darzustellen. Die Problematik dieser Sichtbarmachung zeigt sich nun aber gerade dann, wenn man diese Anweisungen mit allen ihren Bezeichnungen in der Praxis verwirklichen will.²¹⁰

Der Begriff Agogik wurde durch Riemann eingeführt, der dessen Bedeutung in drei Punkten zusammenfasste.²¹¹ Diese beziehen sich auf Deutlichkeit und Ausdruck, die durch eine richtige Agogik entstehen, durch eine falsche

²⁰⁷ Vgl. Hasse A, S. 9, sowie vor allem die Publikationen von Gerd Sievers.

²⁰⁸ Hasse A, S. 20.

²⁰⁹ Hasse A, S. 24.

²¹⁰ Die Problematik wird besonders von Reimann stark kritisiert: „Dr. Riemann zeigt mit dieser Ausgabe [Mendelssohns und Schumanns Werke] wieder einmal, dass es ihm mit einiger Ausdauer möglich ist, Einfaches, Leichtverständliches und Leichtverstandenes mit Hilfe seiner Phrasierungstheorie zu Geschraubtem und Unverständlichem umzugestalten. Man sehe sich nur die Schumann'schen Kinderszenen an, um zu erschrecken über den Unfug, der unter dem Deckmantel logischer Phrasierung mit den reizenden kleinen musikalischen Gedichten getrieben worden ist. Die meisten sind kaum wieder zu erkennen und dem in früheren Ausgaben deutlich zum Ausdruck gelangten Willen des Komponisten ist mit einer Missachtung begegnet worden, als ob Schumann ein Schulbube gewesen sei, dem Herr Riemann jetzt das Pensum korrigieren müsse. [...] Wenn man nicht wüsste, dass es Herrn Riemann mit seiner Phrasierungsart bitterer Ernst ist, so könnte man geneigt sein, diese beiden Bände für das beklagenswerteste Erzeugniss eines fast sträflichen Uebermuthes zu halten, der sich bemüht, jedes klare Bild in einer Verzerrung zu zeigen.“; zitiert nach AMZ 17, S. 459.

²¹¹ Riemann G, Bd. II, S. 88f. (*Ueber Agogik*).

aber die Musik ins „Fratzenhafte“ verzerren.²¹² Die optische Darstellung der Agogik im Notentext erfolgt durch verschiedene, von Riemann eingeführte Zeichen. Reger übernimmt davon nur wenige in seinen Notentext und benutzt sie nur beschränkt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass gerade die zu Studienzeiten bei Riemann geschriebenen Orgelwerke weder detailliert angewendete Phrasierungszeichen noch agogische Zeichen im Riemannschen Sinne haben. Die wenigen von der Riemannschen Lehre inspirierten Zeichen erscheinen nur vereinzelt. Umso mehr überrascht im Orgelschaffen das Chorvortragsspiel *Komm süßer Tod*, das nahezu von Bezeichnungen überladen ist und sich wie eine Musteraufgabe zur Darstellung agogischer Vorgänge ausnimmt. Da die Stichvorlage und Erstaussgabe des Werkes sich wesentlich unterscheiden und kein Korrekturabzug erhalten ist, muss sich die Bewertung dieser Zeichen auf die Erstaussgabe stützen.²¹³

2.1. Agogischer Akzent

Das Zeichen \wedge (selten doppelt $\wedge\wedge$) für die Darstellung eines agogischen Akzents definiert Riemann 1900 so:

„Agogischer Accent heißt in H. Riemanns Phrasierungsausgaben die durch \wedge über der Note geforderte kleine Verlängerung des Notenwertes, welche bei Rhythmen, die mit der Taktart im Konflikt sind, den Schwerpunkt der Taktmotive kenntlich erhält, im Übrigen aber besonders Vorhaltstönen gegeben wird und wesentlich eine klare Interpretation der Phrasierung unterstützt.“²¹⁴

Riemann betont, dass dieses Zeichen nicht mit einem dynamischen Akzent übereinstimmt, sondern nur in der Zeitgestaltung eine Rolle spielt: „Nur ist zu merken, dass \wedge nicht einen dynamischen Accent (sforzato), sondern vielmehr

²¹² Riemann G, Bd. II, S. 90 (*Ueber Agogik*), demzufolge „die Agogik der Deutlichkeit dient, d. h. die Taktart, die motivische Gliederung und die Harmonie klarlegt, also ein unentbehrlicher Faktor des korrekten Vortrags ist; ferner, dass sie

1. dem Ausdruck erst Leben, Farbe, Wärme, Wahrheit giebt, sodass ein packender, ergreifender Vortrag ohne sie unmöglich ist. Endlich aber ist auch das Umgekehrte nicht ausser Acht zu lassen, nämlich dass

2. falsche Agogik den Ausdruck in's Fratzenhafte verzerren, das Erhabene zum Lächerlichen machen muss (was kaum die falsche Dynamik in gleichem Maasse vermag).“

²¹³ Das Manuskript wurde zuletzt im Mai 1996 bei einer Versteigerung im Londoner Auktionshaus Sotheby's nachgewiesen, laut Katalog eine zweifarbig gearbeitete Stichvorlage mit mehreren handschriftlichen Anmerkungen Regers. Darunter: „Ich bitte, alle Bögen, $< >$ u. \wedge genauestens, nach Manuskript zu stechen – u. nicht zu eng. (Vielleicht in der Größe wie die Bachausgabe des Herrn Best) Manuskript ist sorgfältigst durchgesehen. Max Reger.“ Zitiert nach Popp B, S. 182. Die RWA 1/4 brachte die in der Yale University Library erhaltene Stichvorlage in digitaler Form heraus. Die EA erschien lt. *TMMR* im Verlag Augener am 1. April 1894.

²¹⁴ Riemann H, S. 13.

einen agogischen Accent, d.h. eine geringe Verlängerung des Notenwerts fordert.“

In der Erstausgabe von *Komm süßer Tod* findet sich von Reger eine erklärende Fußnote zum agogischen Akzent, ohne ihn aber definierend zu benennen:²¹⁵ „Das ^ Zeichen bedeutet eine gelinde Dehnung der Note oder Pause, über der es steht.“



Zusammenziehen der dynamischen Hauptnote mit dem ihr vorausgehenden Wert.

Dadurch, dass keine Tonhöhenveränderung an dieser Stelle eintritt, wird die dynamische Schattierung erschwert. Damit aber die Dynamik klar zur Geltung kommt, ist eine besondere Verstärkung des vorausgehenden, von Riemann „Crescendo-Note“ genannten Tones nötig, „um die Aufmerksamkeit zum Voraus auf den über den Taktstrich hinübertretenden Ton zu lenken“. Durch die Akzentuierung der Crescendo-Note wird die darauf folgende dynamische Hauptnote als schwächeren Wert wahrgenommen.²¹⁶ Solche gestalterisch komplizierten Stellen können auch bei Reger einen agogischen Akzent tragen:



Max Reger, *Komm süßer Tod*, T. 3.

²¹⁵ Am 12. September 1892 erklärt Reger in einem Brief an Augener: „Nun noch zu einer großen Hauptsache: Die Bemerkung wegen des ^ Zeichen könnte vielleicht unten auf die 1. Seite so gedruckt werden: ‚Das Zeichen ^ bedeutet kein sf, sondern eine gelinde Dehnung der Note über der es steht.‘ Vielleicht wollen Sie’s in englisch u. deutsch auf jedes Exemplar stechen“. Zitiert nach Popp B, S. 123. Im Erstdruck von op. 1 befindet sich die zitierte Erklärung unten auf der ersten Seite (in englischer Übersetzung und darunter in deutsch).

²¹⁶ Riemann A, S. 52.

4.2. Hintergründe und formale Eigenschaften der Choralfantasien

„Die Protestanten wissen nicht, was sie an ihrem Chorale haben!“³⁶³

Die sieben Choralfantasien komponierte Reger in den Jahren 1898 bis 1900. Es ist bemerkenswert, dass die Kompositionen dieser Gattung immer mit der zweiten Jahreshälfte, vor allem mit dem Herbst verbunden sind. Nur Opus 27 bildet hier eine Ausnahme.

Im August 1898, zwei Monate nach seiner Rückkehr nach Weiden und erfolgter Genesung, entstand die erste Choralfantasie *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27 innerhalb von nur drei Tagen.³⁶⁴ Nach Lindners Erinnerungen wurde die Komposition durch die Analyse Fritz Volbachs von Heinrich Reimanns *Phantasie für die Orgel über den Choral Wie schön leucht't uns der Morgenstern* op. 25 in „Form und Gestalt“ angeregt.³⁶⁵ Der in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* 1896 erschienene Artikel hat Reger dazu veranlasst, das 1896 bei Simrock erschienene Werk Reimanns zu bestellen, um es genauer zu studieren.³⁶⁶ Volbach lobte es als „echt deutsches Werk“, das als erstes Stück aus dem Geist der modernen Orgel komponiert worden sei und in dem sowohl die Klangfarben als auch der Rhythmus eine wichtige Rolle spielten. Reimann habe in seiner Fantasie einen „ganz eigenartigen modernen Stil gefunden, der nur als eine Konsequenz seiner Entwicklung und der Entwicklung überhaupt erscheint“, schreibt Volbach.³⁶⁷ Neben diesen mussten aber besonders folgende Gedanken eine große Wirkung auf Reger ausgeübt haben:

„Ohne Bach kein Heil in der Orgelkunst; und wahrlich, für Reimann ist der alte Thomaskantor ein Evangelium, an das er aus ganzer Seele glaubt. Ueberall aber springt uns auch der Fortschritt, von dem ich oben gesprochen, klar in's Auge.“³⁶⁸

³⁶³ Aussage Regers, zitiert nach Lindner, S. 145.

³⁶⁴ „Der dritte Tag schon brachte die Illustrierung des letzten Verses und den der Bedeutung des Ganzen entsprechenden großartigen Abschluß.“ Zitiert nach Lindner, S. 146. Am 16. August schreibt Reger an Ernst Guder „Augenblicklich schreibe [ich] einige Orgelwerke!“; zitiert nach Popp B, S. 337.

³⁶⁵ Lindner, S. 145. Lindner gibt fälschlich 1898 statt 1896 als Erscheinungsjahr des Artikels an. Vgl. Fritz Volbach: *Vom Musikalienmarkt. Dr. Heinrich Reimann, Phantasie über den Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“ für Orgel*, in *AMZ* 23, S. 308 f.

³⁶⁶ Im *Musikalisch-literarischen Monatsbericht* 68 (1896), S. 122, stehen unter Neuerscheinungen für die Orgel im Monat März Regers Opus 16 und Reimanns Opus 25 direkt untereinander. Reimanns *Phantasie* kostete mit 4 Mk. fast das Doppelte wie Regers umfangreiche *e-Moll-Suite* (2,50Mk).

³⁶⁷ *AMZ* 23, S. 309.

³⁶⁸ Ebd. Dass gerade diese Äusserung mit Regers eigenen Vorstellungen übereinstimmt, kann ein wesentlicher Grund dafür sein, dass Reger das Werk bestellte. Ganz in diesem Sinne schrieb er 1899 an Riemann: „Durch eingehendes Studium bin ich nun zu der Ansicht gekommen, wenn wir wirklich einen Fortschritt in der Orgelliteratur haben wollen, ist dies nur *einzig möglich* auf *Bachscher Tradition*.“; zitiert nach Popp B, S. 401.

Die Analyse des „epochemachenden“ Werkes muss Reger „mächtig angeregt und vor allem zu größerer Vertiefung in das evangelische Gesangbuch veranlasst haben“³⁶⁹, berichtet Lindner. Nicht nur Reimanns Einfluss ist durch Lindner dokumentiert, sondern auch Karl Straubes Einfluss wird als Impetus zitiert,³⁷⁰ und zwar insbesondere in Verbindung mit Opus 27.

„Ihre Choralphantasie für Orgel ‚Wie schön leucht‘ uns der Morgenstern!‘ habe ich mir angeschafft, u. verehere ich das Werk als ein Wunder- u. Meisterwerk dieser Art! Gerade in der Benutzung u. Verarbeitung des alten Kirchenliedes liegt auch das Heil für unseren Orgelstyl!“³⁷¹

Die Komposition von Opus 27 war das erste Ergebnis längerer Überlegungen. Reger soll sich bereits in Wiesbaden in Gedanken mit dieser Choralfantasie beschäftigt haben. Nach Erinnerungen von Alexander Nickel – einem Mitschüler Regers in Wiesbaden – beschäftigte er sich an der Marktkirchenorgel „nicht nur mit kürzeren Kompositionsentwürfen, sondern auch schon mit Fantasien über einige evangelische Choräle.“³⁷² Es ist sogar möglich, dass Reger Volbachs Artikel schon in seiner Wiesbadener Zeit im Jahre 1896 kennenlernte und daraufhin erste Versuche mit Choralfantasien unternahm. Das Treffen mit Straube in Frankfurt im April 1898 war sicherlich ein starker Anstoß, überhaupt große Orgelwerke zu schreiben.

Popp führt die Entstehung von Opus 27 auf „einen [denkbaren] direkten Kompositionsvorschlag Straubes“ zurück; diese Behauptung bleibt jedoch fraglich.³⁷³ Im Falle eines direkten Vorschlages hätte Straube sicherlich auf die Reimannsche *Phantasie* hingewiesen und in seinen späteren Erinnerungen wäre seine Vermittlung nicht unerwähnt geblieben. Eher trifft es zu, dass Straube „indirekt, allein durch seine Überzeugung und beispielhafte Interpretation, den Anstoß zu den großen Orgelwerken“³⁷⁴ gab. Eine Beschäftigung Regers mit protestantischen Chorälen ist schon in der Wiesbadener Zeit durch das *Adagio assai* in Opus 16 dokumentiert.³⁷⁵ Es ist sehr bemerkenswert, dass er

³⁶⁹ Lindner, S. 145.

³⁷⁰ William D. Gudgers Behauptung in seiner Rezension der Dorf Müller Reprintausgabe in *Notes* (1979), „Reimanns Einfluss auf Reger ist nicht bekannt“, wird in den Überlieferungen durch Reger selbst, Lindner und Straube widerlegt. Als direkter Beleg dient Regers Brief an Heinrich Reimann vom 1. November 1898 (vgl. *Notes*, Second Series 36/2, 1979 Music Library Association, S. 480f.).

³⁷¹ Brief vom 1. November 1898 an Heinrich Reimann, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, ohne Signatur. Zitiert nach RWA, Bd. I/1: *Choralphantasien für Orgel*, S. XIII.

³⁷² Briefe H, S. 51. Denkbar ist auch, dass es sich hier um Versuche für das *Adagio assai* aus Opus 16 handelte.

³⁷³ Briefe C, S. 10.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Im zweiten Satz der *Suite* op. 16 sind die Choräle *Es ist das Heil uns kommen her*, *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir* und *Herzlich tut mich verlangen* (bzw. *Wenn ich einmal soll scheiden*) und nicht der Bach-Schemelli-Hymnus *Komm süßter Tod* verarbeitet.

als erstes Orgelwerk den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott“ bearbeitete, der zur Zeit der Komposition als *Nationalhymne des deutschen Protestantismus* galt.³⁷⁶ Kurz vor der Komposition erschien ein Artikel von Bernhard Ziehn in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* über den Ursprung der Melodie dieses Luther-Liedes, der den Anstoss für eine intensive Beschäftigung mit der Melodie gegeben haben könnte.³⁷⁷

Ein wichtiger literarischer Punkt – für Reger offensichtlich von essentieller Bedeutung – war die Lektüre eines Sammelbandes des *Kürschner Bücherschatzes* (Nr. 153): Erzählungen von Leo Tolstoi, unter dem Titel *Der Tod* zusammengestellt.³⁷⁸ Iwan Iljitschs nutzloses Leben, das in Oberflächlichkeit vergeudet wird, nimmt in dem Moment sein Ende, wo er selbst zu der Erkenntnis kommt, dass sein Leben umsonst war. Genauso handelt *Der Leinwandmesser* über das nutzlose Leben eines Pferdes und seines Besitzers, die beide „auf der Welt herumwandelnde tote Leiber“ seien. Eine Gesamtaussage kann darin gesehen werden, dass die von Reger gelesenen Romane Tolstois vom Zustand lebendiger Leichname handeln – einem Zustand, den man überstehen muss, um endlich zum Tod zu gelangen. Die Präsenz dieser *Vanitas* kennzeichnete sicherlich den seelischen Zustand Regers in seiner Lebenskrise im Jahre 1898 mit der Rückkehr nach Weiden.

Der seelische Zustand Regers wird für die Anregung zum Komponieren choralgebundener Kompositionen eine wichtige Rolle gespielt haben. Die ersten in Weiden komponierten Stücke, *Zwei geistliche Gesänge* op. 19, wirken so, als wolle Reger in der geistigen Beschäftigung mit dem Todesgedanken und mit der Erlösung durch die Komposition für sich die eigene Ruhe finden. Beide Gesänge enthalten Choralzitate, die nach Lindner direkt auf die überstandene Lebenskrise Bezug nehmen: „dieses Opus birgt ein geheimnisvolles religiöses Erlebnis wohl in seinem Schoße.“³⁷⁹ Nachdem er durch die Komposition dieser zwei geistlichen Gesänge und dem Komponieren leichter Intermezzi (wie Klavierkompositionen) Ruhe gefunden hatte, kam Reger zum „großen reformatorischen Gedanken.“³⁸⁰

³⁷⁶ Heine nannte das Lutherlied „Marseiller Hymne der Reformation“; zitiert nach Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in: *Der Salon 2* (Hamburg 1834), S. 80.

³⁷⁷ *AMZ* 25, S. 423 f.

³⁷⁸ Nach Erinnerungen Simon Fehrs hat Reger ihm diesen Band aus *Kürschners Bücherschatz* geschenkt: Leo Tolstoi, *Der Tod*, Autorisierte Uebersetzung von Wilhelm Thal. Mit Illustrationen von A. v. Schrötter [1. deutsche Ausgabe.], Hermann Hillger Verlag, Berlin, Eisenach u. Leipzig 1899; vgl. Lindner, S. 299.

³⁷⁹ Vgl. Lindner, S. 134. Nr. 1 *Passionslied* enthält „*Es ist das Heil uns kommen her*“ und „*Wenn ich einmal soll scheiden*“. Nr. 2 enthält „*Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*“ und wiederum „*Es ist das Heil uns kommen her*“.

³⁸⁰ Zwischen Opus 19 und Opus 27 entstanden für Klavier die *Fünf Humoresken* op. 20, *Sechs Walzer für Pianoforte zu 4 Händen* op. 22, *Six Morceaux* op. 24, *Aquarellen* op. 25 und die *Sieben Phantasie-Stücke* op. 26.

Neben dem oben beschriebenen seelischen Zustand Regers zeigt sich Straubes Einfluss auch bezüglich der virtuosen Behandlung des Instrumentes und des beim ersten Treffen in Frankfurt beschlossenen Ziels, die „seit dem Tod J. S. Bach’s eingeschlafene Orgelmusik wieder zu erwecken.“³⁸¹ „Nur eine aus Bach hervorgewachsene Kompositionstechnik kann uns den wahren Fortschritt bringen.“³⁸² Dieser Satz hat die Bedeutung eines regelrechten *Credos* für Regers Orgelschaffen. Er bezeichnete die modernen Orgelkompositionen als Werke im Salonorgelstil und fand in diesen zu wenig „Bachsches Rückgrat“.³⁸³ Es spielt sicherlich auch eine Rolle, dass Reger in seiner ersten Choralfantasie nicht gleich die von Reimann benutzte Form wählte, sondern die altbekannte *per omnes versus*.³⁸⁴ Damit schlug Reger eine Brücke zur Bachschen und Vor-Bachschen Musik, statt nach Lösungen der Neudeutschen Schule zu greifen.

Die Modernität seiner Bearbeitung ist nicht der „Klavierorgelstil“, sondern die Tatsache, dass er die Durchführungsart musikalisch jeweils nach dem seelischen Stimmungsgehalt der einzelnen Verse (sogar Zeilen) darstellte.³⁸⁵ Reger übernahm von Reimann die Technik, den Text immer zu der durchgeführten Melodie zu schreiben, womit für den Spieler der Zusammenhang mit den musikalischen Vorgängen leicht erkennbar wird. Für die Zuhörer, die den Text nicht mit dem Notentext verfolgen können, bleibt eine unmittelbare Verknüpfung jedoch schwierig. Dabei helfen auch die im Konzertprogramm abgedruckten Choraltex te wenig (Auch das jüngst in Konzerten praktizierte Projizieren der vertonten Zeilen auf eine Leinwand lenkt das Publikum eher ab). Zutreffend scheint die von Hermann Keller aufgeworfene Frage, ob es sich hierbei deswegen um eine „Musik des Einsamen“ handelt:

„wie von Bachs tief sinnigen 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.“³⁸⁶

³⁸¹ Bagier, S. 47.

³⁸² Brief an Gustav Beckmann vom 15. Januar 1900; zitiert nach Lindner, S. 278.

³⁸³ Lindner, S. 145.

³⁸⁴ „Formal geht er bis auf Scheidt zurück, um dann die alte Form mit neuem Inhalt zu füllen. Seine Compositionstechnik weist auf Bach, als den Urquell jeder Orgelkunst.“ Brief Straubes an Joseph Rheinberger vom 14. November 1899, J. G. Rheinberger-Archiv, Vaduz.

³⁸⁵ „Reger erweitert nun diese Form [die von Scheidt und Bach bekannte] in moderner Weise, aber nicht in dem heute so vorherrschenden Klavierorgelstil.“ (*MGkK* 4, S. 328). Reger sah besonders in den neueren französischen und englischen Orgelstücken eine „fortschreitende Verflachung und Verweichlichung“ des Orgelstiles. „Nie und nimmer kann ich das Heil in der Art finden, wie die Franzosen und Engländer die Orgel behandeln.“; Brief Regers an Gustav Beckmann vom 15. Januar 1900, zitiert nach Lindner, S. 278.

³⁸⁶ Keller A, S. 25.

Formale Eigenschaften der Choralfantasien

Es gibt keine zyklische Anlage der sieben Werke. Innerhalb der Opusnummern findet man aber Ansätze eines zyklischen Denkens.

Tabelle 1: Chronologische Auflistung der sieben Choralfantasien.

Opus	Choral	Entstehungszeit	
op. 27a	<i>Ein' feste Burg ist unser Gott</i>	1898 August	Choralfuge
op. 27b (op. 30)	<i>Freu' dich sehr, o meine Seele</i>	1898 August	Erinnerungsmotiv
op. 40/1	<i>Wie schön leucht' uns der Morgenstern</i>	1899 September	Choralfuge
op. 40/2	<i>Straf' mich nicht in deinem Zorn!</i>	1899 November	Erinnerungsmotiv
op. 52/1	<i>Alle Menschen müssen sterben</i>	1900 September	Erinnerungsmotiv
op. 52/2	<i>Wachet auf! Ruft uns die Stimme</i>	1900 September	Erinnerungsmotiv/Choralfuge
op. 52/3	<i>Hallelujah! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!</i>	1900 September	Choralfuge

Versucht man eine Gruppierung, so lassen sich die Choralfantasien in zwei Haupttypen einordnen:

- Typus I: Die Fantasien dieses Typus zeichnen sich durch eine klare Formanlage aus, die aus dem barocken Vorbild einer Choralpartita abgeleitet werden kann. Der Typus zeigt eine Entwicklung, die durch den Einfluss der Reimannschen *Phantasie* den Weg einer *per-omnes-versus*-Bearbeitung (Opus 27) als Vorform bis hin zur Form der Reimannschen *Introduktion, Variationen, Choralfuge* macht. Opus 27, 40/1 und 52/3 gehören in diese Gruppe.
- Typus II: Dieser Typus basiert auf einer subjektiven Textausdeutung nach dem Vorbild der *Symphonischen Dichtung*. Diese Fantasien benutzen ein choralfremdes Thema, das zunächst in einer Vorform als Zwischenspiel erscheint, wie in Opus 30, und ab Opus 40/2 als Erinnerungsmotiv. Opus 30, 40/2 und 52/1 gehören in diese Gruppe.
- Opus 52/2 kann als *Mischform* der beiden Typen klassifiziert werden.

Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl der Choralmelodien war, dass die zu Grunde gelegten Choräle in Dur stehen. In allen Fantasien entwickelt sich aus einem düsteren Anfang ein krönender, heller Abschluss, ähnlich wie bei Reimanns *Phantasie*: „*Durch Nacht zum Licht*“.³⁸⁷ Die „Projektion des Höhepunktes auf den Schluß“ klassifiziert Gatscher als ein übliches Verfahren der großen symphonischen Formen des 19. Jahrhunderts.³⁸⁸ So wird die „Apotheose“ in der letzten Choralzeile als Krönung der Fuge mit allen Mitteln erfüllt. Auch der Inhalt der Choraltexte unterstreicht diese Tendenz. Rahner fasst es so zusammen:

„Die Dichtung der Choräle sind mit bestimmter künstlerischer Absicht, nämlich der Ausformung zur sinfonischen Dichtung ausgewählt: sie alle stellen in ihrem Verlaufe einen Aufstieg dar aus den Kämpfen („Ein feste Burg...“) und Leiden („Straf’ mich nicht...“; „Alle Menschen müssen sterben...“; „Freu’ dich sehr...“) des Lebens und der Sehnsucht nach mystischer Vereinigung mit dem Göttlichen („Wie schön leucht’ uns...“; „Wachet auf...“) zu einer erahnten Ewigkeitsverklärung.“³⁸⁹

Die systematische Arbeitsweise, die Reger in der Komposition seiner Orgelwerke verfolgt, lässt erkennen, dass seine musikalische Sprache immer mehr reift. Dies ist auch in der Folge der Choralfantasien sichtbar: Nach Typus I folgt im ersten und zweiten Opus Typus II. Damit werden im selben kompositorischen Zug beide Typen weiterentwickelt und das kompositorische Problem von verschiedenen Seiten beleuchtet. Eine Sonderstellung nimmt Opus 52 ein: Am Anfang der Choralfantasie steht Typus II, am Ende Typus I und in der Mitte liegt eine Mischform als Synthese beider Typen vor.

Diese Art von Systematik ist auch im gesamten Orgelschaffen der zweiten Weidener Periode nachweisbar. Nach zwei Choralfantasien folgt immer ein freies Orgelwerk:

³⁸⁷ AMZ 25, S. 309.

³⁸⁸ Gatscher, S. 259.

³⁸⁹ Rahner, S. 24.

Tabelle 2: Ordnungsschema der mit Opuszahl versehenen Weidener Orgelwerke.

op. 27(a)	Choralfantasie I <i>Ein' feste Burg ist unser Gott</i>	1898 ³⁹⁰
op. 27(b) (op. 30)	Choralfantasie II <i>Freu' dich sehr, o meine Seele</i>	1898 ³⁹¹
op. 29	<i>Phantasie und Fuge c-Moll</i>	1898 ³⁹²
op. 33	<i>Erste Sonate fis-Moll für die Orgel</i>	1899 ³⁹³
op. 40/1	Choralfantasie III <i>Wie schön leucht' uns der Morgenstern</i>	1899 ³⁹⁴
op. 40/2	Choralfantasie IV <i>Straf' mich nicht in deinem Zorn!</i>	1899 ³⁹⁵
op. 46(a)	<i>Phantasie und Fuge über B-A-C-H</i>	1900 ³⁹⁶
op. 46b op. 47	<i>Sechs Trios für die Orgel</i>	1900 ³⁹⁷
op. 52/1	Choralfantasie V <i>Alle Menschen müssen sterben</i>	1900 ³⁹⁸
op. 52/2	Choralfantasie VI <i>Wachet auf! Ruft uns die Stimme</i>	1900
op. 52/3	Choralfantasie VII <i>Hallelujah! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud'!</i>	1900
op. 57	<i>Symphonische Phantasie und Fuge</i>	1901 ³⁹⁹
op. 59	<i>Zwölf Stücke für die Orgel</i>	1901 ⁴⁰⁰
op. 60	<i>Zweite Sonate d-Moll für die Orgel</i>	1901 ⁴⁰¹

³⁹⁰ Die Zeit der Komposition fällt nach Lindner in den August 1898. Erste Erwähnung der Komposition von „einigen Orgelwerken“ am 16. August 1898.

³⁹¹ Im Brief Regers an Ernst Guder vom 16. August 1898: „Augenblicklich schreibe ich einige Orgelwerke!“ Erstmalige Erwähnung in einem Brief an Max Abraham, Verlag C. F. Peters, vom 28. September 1898. Uraufführung am 13. September 1898 in Wesel durch Straube, datiert nach Briefe H, S. 257 f.

³⁹² Schlussvermerk im Straube-Exemplar 25. Oktober 1898.

³⁹³ Schlussvermerk im Verlags-Autograph 3. März 1899.

³⁹⁴ Schlussvermerk im Verlags-Autograph 2. Oktober 1899.

³⁹⁵ Schlussvermerk im Straube-Exemplar 29. November 1899.

³⁹⁶ Februar 1900; Stein, S. 65.

³⁹⁷ Frühjahr 1900; Stein, S. 66.

³⁹⁸ Zweite Septemberhälfte 1900; Stein, S. 75.

³⁹⁹ Frühjahr 1901; Stein, S. 87.

⁴⁰⁰ 17. Juni – 1. Juli 1901; Stein, S. 89.

⁴⁰¹ November-Dezember 1901; Stein, S. 91.

Mit der Komposition von Opus 52 verlässt Reger diese Zweier-Gruppierung zugunsten einer Trias. Auf drei Choralfantasien folgen nun drei „freie“ Opera. Die textlosen freien Werke enthalten keine Choralzitate und gliedern sich formal in drei Großeinheiten, die aus verschiedenen Einzelgruppen zusammengestellt sind. Das Thema der *Passacaglia* aus Opus 33 enthält im Gegensatz hierzu das Choralzitat „Wenn ich einmal soll scheiden“; die *Invokation* aus der 2. *Sonate* op. 60 „Vom Himmel hoch, da komm ich her“. Die Anordnung der Werke kann so dargestellt werden: Choralgebundene (textunterlegte) Werke 2-2-3, freie (textlose) Werke 2-2-3. Mit der Übereinstimmung der Ordnung der Werke in zwei Paaren und einer Dreier-Gruppe ist ein Gleichgewicht zwischen textunterlegten und textfreien Kompositionen gegeben.

Insgesamt sind in Weiden 14 mit Opuszahl versehene Orgelwerke entstanden, die in 41 einzelne Sätze gegliedert sind.⁴⁰² Dieses Zahlenspiel geht auf die Darstellung von Bachs Namen mittels Zahlenalphabet zurück, der seinen Namen durch die Zahlen 14 (B-A-C-H) und 41 (J-S-B-A-C-H) darstellen konnte. Bezeichnenderweise besetzt Regers *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 zwischen den Weidener Orgelwerken eine zentrale Stelle. Damit ist die Bedeutung Bachs für alle in Weiden entstandenen, mit Opuszahl versehenen Orgelwerke deutlich hervorgehoben.

Einfluss der Orgelchoräle Bachs

Eine lange und intensive Beschäftigung mit Bachs Chorälen aus dem *Orgel-Büchlein* spiegelt sich in den Klaviertranskriptionen von Chorälen dieser und anderen Sammlungen.⁴⁰³ Diese sind noch in Wiesbaden entstanden, erschienen aber erst 1900. Reger nennt das *Orgel-Büchlein* den „Extrakt Bachscher Kunst“, da sich bestimmte, für Bach charakteristische Satztypen in diesem Zyklus herauskristallisieren.⁴⁰⁴ Folgende Choralvorspiele wählte Reger aus:

O Mensch, beweine dein' Sünde gross! (BWV 622)

Durch Adams Fall ist ganz verderbt (BWV 637)

Ich rufe zu dir, Herr Jesu Christ! (BWV 639)

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig! (BWV 644)

Herzlich thut mich verlangen (BWV 727)

⁴⁰² Die Choralfantasien des ersten Typus sind als zwei Sätze, jeweils als Fantasie und Fuge, gerechnet.

⁴⁰³ Reger bot am 14. Juni 1898 das Manuskript dem Verlag C.F.W. Siegel an. Siegel nahm die Werke jedoch nicht an. Sie blieben bis 1900 ungedruckt; vgl. Popp B, S. 323 f. Weitere Bach-Transkriptionen von 1898: *Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier für Orgel übertragen* sind nicht im Druck erschienen. Ein erhaltenes Manuskript im MRI wird von Popp als die 1898 entstandenen Transkriptionen identifiziert (Popp B, S. 228, 338-339). Popp vermutet an einer anderen Stelle, dass die Werke vermutlich verschollen sind (Popp B, S. 338; 493).

⁴⁰⁴ *Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele von Joh. Seb. Bach, uebertragen von Max Reger für Klavier zu 2 Händen, Vorrede*, Wien: Universal Edition 1900.

ein, um den Text szenenartig zu untermalen.⁴²² Zusammenfassend kann man feststellen, dass Bachs Vorgehensweise eher konzentriert und bildhaft wirkt, Regers dagegen filmartig, mit starken szenischen Abwechslungen.

4.3. Die *Phantasien* op. 27 [op. 27a] und op. 30 [op. 27b]

Opus 27 und opus 30 wurden ursprünglich als Opus 27 „a“ und „b“ konzipiert.⁴²³ Letztendlich erschienen die Werke bei zwei verschiedenen Verlagen unter separaten Opusnummern. Ein direkter Zusammenhang ist somit ohne Vorkenntnisse nicht unmittelbar ersichtlich.⁴²⁴ Es gibt mehrere thematische Verknüpfungs-Elemente, die den zyklischen Gedanken beim Komponieren dieser Werke zeigen. Diese sollen im Folgenden zunächst kurz besprochen werden.

Anfangsmotiv

Zur Eröffnung der beiden einstimmig beginnenden Werke findet man in beiden Fällen ein gleiches, nach oben drängendes Dreiklangmotiv. In Opus 27 springt im Pedalsolo ein *D* zwei Oktaven nach oben, ohne Zwischentöne; in Opus 30 ein *f1* eine Oktave bis *f2*, mit Zwischentönen. Letztere bestehen aus einem nach oben arpeggierten F-Dur-Dreiklang. In Opus 27 erscheint das Motiv wiederum als Fanfare mit dem Einsatz der Oberstimme in der rechten Hand bei dem Wort „Gott“, T. 7 in A-Dur – ein Trompetensignal. Mit dem gleichen Motiv, nach F-Dur transponiert, fängt Opus 30 unmittelbar einstimmig an. Sogar rhythmisch sind die Figuren identisch: in Opus 27 führen drei auftaktige Sechzehntel zu einer Achtelnote, in Opus 30 führen die gleichen auftaktigen Sechzehntel zu einer mit Fermate verlängerten Sechzehntelnote. Der Ursprung des Motivs wird in Opus 27, T. 3-4 in der Bassstimme unter „*Ein' feste*“ angedeutet, jedoch in einer rhythmisch veränderten Variante. Der Aufbau der *Introduzione* op. 30 erinnert sehr stark an Bachsche Vorbilder. Er ruft etwa eine Assoziation zum Anfangsmotiv (Fanfare) des *G-Dur-Präludiums* BWV 541/1

⁴²² Rahner, S. 17.

⁴²³ Reger bot im Herbst 1898 die Manuskripte mehreren Verlagen an; durch die Empfehlung von Richard Strauss auch Jos. Aibl; „die Sache scheiterte an der Honorarfrage“ (Brief an C. Hochstetter vom 16. November 1898; zitiert nach Popp B, S. 356). Strauss sandte dann die Werke dem Leipziger Forberg-Verlag, mit dem sich Reger über eine Drucklegung von Opus 27 einigte. Opus 27 und 29 erschienen am 1. März 1899 bei Forberg (Verlagsnummern: Op. 27 – 5278, Op. 29 – 5279). Reger bedankte sich bei Strauss für diese Vermittlungen mit der Widmung seines Opus 29.

⁴²⁴ Die zweite *Phantasie* über *Freu' dich sehr, o meine Seele* erschien bei Jos. Aibl in München (Verlagsnummer: 2908) und erhielt die neue Opusnummer 30.

hervor und reflektiert im weiteren Verlauf Bachs Cembalo-Toccaten.⁴²⁵ Neben dem Anfang der *C-Dur-Toccata* BWV 564 (32stel Laufwerk) ist die Ähnlichkeit mit Bachs *Chromatischer Phantasie* BWV 903/1 (ebenfalls von Reger für die Orgel transkribiert) augenfällig.⁴²⁶ Reger schreibt in seiner Transkription wie in der Introduziona *vivacissimo* vor. Die Gegenüberstellung von ein- bzw. zweistimmigem Laufwerk und vollgriffigen Akkorden finden wir auch in dem von Reger bearbeiteten *B-Dur-Präludium* aus dem *Wohltemperirten Clavier I*. Damit hat die Struktur ein starkes „Bachsches Rückgrat“.⁴²⁷

Trio-Form

Eine weitere Ähnlichkeit zeichnet sich in der Satzstruktur der ersten Strophe ab: In Opus 27 bewahrt Reger trotz der vollgriffig-homophonen Einschübe eine Trio-Form; der Cantus firmus liegt im Tenor. In Opus 30 liegt der Cantus firmus auch im Tenor, umgeben von einer aufgelockerten Triostruktur. Thematisch wird das Anfangsmotiv in die Begleitstimmen eingearbeitet. Durch die Verschiebung um ein Sechzehntel entsteht für einen kurzen Moment ein rhythmischer Täuschungseffekt, da wieder das anfängliche Dreiklangmotiv, mit einer Fermate auf dem Zielton, aufscheint. Ordnung entsteht durch den Cantus firmus und die Rhythmisierung des Pedals, die aber wieder dem Anfangsmotiv entspricht. Im Gegensatz zu dem robust wirkenden Opus 27 wird hier eine leichte, freudige und allenfalls tröstende Stimmung hervorgerufen: „Der 1. Vers [...] bildet die Exposition; er schreitet in ruhigem Gang dahin; die Melodie liegt im Tenor: wir glauben den Evangelisten zu hören, der die trauernde Seele tröstet.“⁴²⁸

Wie weit eine direkte Verbindung zum Evangelisten der Bachschen Passionen als Vorbild für den jungen Reger hergestellt werden kann, bleibt offen. Straube meinte, „der jüngere Meister [kannte] nur sehr wenig vom Kantatenwerk, und er besaß nicht einmal die Partituren der *Matthäus-Passion* und der *h-Moll-Messe*.“⁴²⁹ Jedoch ist anzunehmen, dass es allgemein – und damit auch Reger – bekannt war, dass die Rolle des Evangelisten in den Bachschen Passionen von der Tenorstimme dargestellt wird.

⁴²⁵ Besonders die *Tokkat*en *fis-Moll*, *c-Moll* und *g-Moll* haben einen ähnlichen Anfang. Diese Werke bearbeitete Reger bereits in Wiesbaden, sie erschienen dann zuerst bei Augener, dann bei Jos. Aibl 1902/03.

⁴²⁶ Auch in der *Phantasie* op. 29 ist die gleiche Struktur erkennbar.

⁴²⁷ „Dies Op. 30 [...] steht noch ganz auf Bachschem Fundament, besonders in seiner Einleitung mit den echt Bachschen Fiorituren, agogischen Kontrasten, Bachschen Schlüssen und Fermaten.“; vgl. Lindner, S. 154.

⁴²⁸ *MGkK* 4, S. 329.

⁴²⁹ Straube J, S. 176. Brief an Friedrich Höpner vom 3. März 1944. Wie weit diese Aussagen Straubes zutreffen, ist heute schwer verifizierbar. Die Fuge aus Opus 16 enthält eindeutige Reminiszenzen an die Kyrie-Fuge der *h-Moll-Messe* von J. S. Bach.

Introduzione

Die Entwicklung einer selbständigen Einleitung in den Choralfantasien begann mit Opus 27. Im Gegensatz zur ausgedehnten und abwechslungsreichen Introduction der *Suite* op. 16, finden wir hier ein kurzes, aber sehr energisches Pedalsolo, das nach drei vollen Takten mit zwei Akkorden im *Organo pleno* endet. Das Material des Pedalsolos wiederholt sich wörtlich mit der Anpassung des ersten Achtels im Dreiklangmotiv zum Text „Ein’ feste Burg“. Das nach oben schießende Dreiklangmotiv und der energiegeladene Beginn lassen eine direkte Kampfstimmung assoziieren.

Zum ersten Mal erscheint die Bezeichnung *Introduzione* am Anfang von Opus 30. Zwei Materialien sind hier konstitutiv: Material A ist eine einstimmige, aus einer Dreiklangsbrechung kreierte Linie, Material B ein homophoner Satz, akkordisch, vollgriffig, in seiner Bildung der Dissonanzen an eine *durezze e ligature*-Struktur erinnernd. Der formale Aufbau lässt ein Vorbild in Bachs *Chromatischer Phantasie* erahnen. Reger benutzt in seiner Transkription auch entsprechende Tempobezeichnungen: *Vivacissimo* für das Passagenwerk, *Adagio* bzw. *quasi Adagio* und *Lento* für die akkordische Struktur.

Fuge

Beide Choralfantasien enthalten eine Fuge; diese sind jedoch in ihrer formalen Funktion ganz unterschiedlich, wie weiter unten in der Besprechung der Textbehandlung in beiden Kompositionen gezeigt werden wird. Im Kontext einer zyklischen Absicht von Opus 27a und b erscheint die Fuge als letzter thematischer Formteil in der ersten und als erster thematischer Formteil in der zweiten *Phantasie*. Beide Fugen bearbeiten dasselbe Material in zwei Varianten: Die Dur-Variante als *Allegro vivace* und die Moll-Variante als *Andante*.

4.3.1. Textbehandlung in Opus 27 „Ein’ feste Burg ist unser Gott“

Die Vertonung der ersten Strophe in der Choralfantastie über *Ein’ feste Burg ist unser Gott* op. 27 suggeriert eine starke Kampfesstimmung, die schon Hermann Keller beschrieb: „Mit stürmenden Läufen des Pedals und der rechten Hand wird die Melodie eingehüllt wie von Kriegesgetümmel.“⁴³⁰

⁴³⁰ Keller A, S. 232. So schilderte Lindner seine Eindrücke nach dem praktischen Ausprobieren des Stückes am Klavier: „Ich fühlte es deutlich: das waren Klänge von einer solch ehernen Wucht, erhabenen Majestät und Weihe, wie sie seit den Tagen Johann Sebastian Bachs wohl *nicht mehr* von eines Sterblichen Geist eronnen; das waren Stentorstimmen, Heroldsrufe, die den Anbruch einer neuen Epoche auf dem Gebiete der Orgelliteratur verkünden mussten.“; vgl. Lindner, S. 146.

Das Dreiklangmotiv in der rechten Hand wirkt wie ein Trompetensignal. Seine Wirkung wird durch die eingeschobene homophone B-Dur-Harmonisierung des Cantus firmus verstärkt.

„Dieser Kontrast D-Dur – B-Dur, so einfach er ist, wirkt wahrhaft elementar, und schafft eine Kampf- und Siegestimmung [...]. 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!“⁴³¹

Trotz aller Zeichen der Kampfesstimmung überliefert Straube folgende Informationen: „Die Fantasie über ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ von Max Reger hat nichts mit dem Türkenkrieg zu tun.“⁴³² Er schrieb das Ganze als eine Anbetung Gottes.“⁴³³

Der Cantus firmus in Opus 27 setzt direkt nach dem energischen Auftakt durch das Pedalsolo und die eingeschobenen Akkorde ein. Die Struktur ist ein Choraltrio mit Cantus firmus im Tenor. Durch die Registrieranweisung des Manuals mit einer *Posaune 16'* ergeben sich an mehreren Stellen für kurze Momente Stimmkreuzungen mit der Bassstimme, indem die Pedalstimme den Cantus überschreitet, was eine *à due Bassi*-Struktur suggeriert.

Die erste und zweite Strophe laufen in der Vertonung in einer raffinierten Doppelform ab: In der Trio-Form, *fff* und *Allegro vivace (ma pomposo)* – in der zweiten Strophe als Tempo I. gekennzeichnet – wird der Cantus firmus mit Ausnahme des zweiten Stollens in der ganzen ersten Strophe durchgeführt. Dieses energische Trio bringt somit jeweils zwei Zeilen hintereinander, bis auf die letzte Zeile des Abgesangs. Der Text und die Melodie des zweiten Stollens werden als homophoner Einschub in B-Dur – Organo Pleno – eingebaut. Diese Einschübe bringen aber immer nur eine Zeile, weshalb sich der Text der zweiten Zeile des zweiten Stollens zwischen die zweite und dritte Zeile des Abgesangs verschiebt. Die Einschübe setzen die Melodie zwar zeilenweise fort, werden aber durch den Einschub von jeweils zwei Zeilen des Trios unterbrochen.

Die Trios in A-Form bilden ein Crescendo durch die ganze erste Zeile, bis hin zum *Organo pleno* in Einschub 4, mit der Melodie der zweiten Zeile des Abgesangs. Dies ist die einzige Zeile, wo mit dem höchsten Cantus-firmus-Ton die Zeile beschlossen und eine sehr starke Schlusswirkung erzielt wird. Die zweite Strophe baut sich nach dem Muster der ersten Strophe, bestehend aus einem Trio in B-Form – diesmal als *Più meno mosso* im piano – auf. Weiterhin werden in jedem Trio-Teil jeweils zwei Zeilen durchgeführt. Eine Ausnahme

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Luthers Choral erschien 1529 im Druck, im selben Jahr, in dem das türkische Heer das Deutsche Reich bedrohte und genau um dieselbe Zeit erstmals Wien belagerte. Durch die Entstehungsgeschichte wird der Inhalt des Chorals oft mit dem Türkenkrieg in Verbindung gebracht.

⁴³³ Straube J, S. 237.

bildet Trio B 3, in dem sinngemäß drei Zeilen untergebracht sind. Zur Struktur der ersten und zweiten Strophe mit dem eingeschobenen Cantus firmus in Opus 27 vergleiche die folgende Tabelle 3.

Tabelle 3: *Phantasie über Ein feste Burg ist unser Gott* Op. 27, Ordnungsstruktur der Strophen 1 und 2.

FAKTUR	TAKT	TEXTUNTERLEGUNG	MELODIE
STROPHE I			
Trio A 1	T. 1-12	<i>Ein' feste Burg ist unser Gott, ein' gute Wehr und Waffen.</i>	1. Stollen
Einschub 1 [Tutti, Man. I]	T. 12-16	<i>Er hilft uns frei aus aller Not.</i>	2. Stollen, 1. Zeile
Trio A 2	T. 16-24	<i>Der alt' böse Feind, mit Ernst er's jetzt meint;</i>	Abgesang, 1. und 2. Zeile
Einschub 2 [Tutti, Man. I]	T. 24-28	<i>die uns jetzt hat betroffen.</i>	2. Stollen, 2. Zeile
Trio A 3	T. 28-37	<i>Gross' Macht und viel List sein' grausam Rüstung ist,</i>	Abgesang, 3. und 4. Zeile
Einschub 3 [Tutti, Man. I]	T. 37-40	<i>(ohne Text)</i>	Abgesang, 1. Zeile
Trio A 4	T. 40-45	<i>auf Erd' ist nicht seins gleichen.</i>	Abgesang, 5. Zeile
Einschub 4 [Tutti, Man. I]	T. 45-48	<i>(ohne Text)</i>	Abgesang, 2. Zeile
STROPHE II			
Trio B 1	T. 48-58	<i>Mit unser Macht ist nichts gethan, wir sind ja bald verloren;</i>	1. Stollen
Einschub 5 [Tutti, Man. I]	T. 58-61	<i>(ohne Text)</i>	Abgesang, 3. Zeile
Trio B 2	T. 61-70	<i>nur streit für uns der rechte Mann, den Gott hat selbst erkoren.</i>	2. Stollen
Einschub 6 [Tutti, Man. I]	T. 70-73	<i>(ohne Text)</i>	Abgesang, 4. Zeile
Trio B 3	T. 73-84	<i>Fragst Du, wer der ist? Er heisst Jesu Christ, der Herr Zebaoth.</i>	Abgesang, 1-3. Zeile

FAKTUR	TAKT	TEXTUNTERLEGUNG	MELODIE
Einschub 7 [Tutti, Man. I]	T. 84-88	<i>(ohne Text)</i>	Abgesang, 5. Zeile
Trio B 4	T. 88-[97]	<i>Und ist kein ander Gott; das Feld muss er behalten.</i>	Abgesang, 4-5. Zeile

Am Ende der zweiten Strophe, in T. 95, wird die arithmetische Mitte des Stückes erreicht. Regers Idee, den Cantus firmus über zwei durchgeführten Strophen parallel mitlaufen zu lassen, bestimmt die innere Struktur. Dies bemerkte schon Straube: „Op. 27 ist ein großer Wurf. Bemerkenswert der sichere Instinkt, mit dem die gewaltige Melodie in breiten Flächen in einer Art musikalischer Schwarz-Weiß-Kunst interpretiert wird und die Sensibilität des eigenen Empfindens immer beherrscht bleibt.“⁴³⁴

Formal werden die von der Taktanzahl fast gleich langen Durchführungen der ersten und zweiten Strophe durch den übergeordneten Cantus firmus zusammengehalten. Durch die Faktur (s. Tabelle Nr. 3) werden die Zeilen „Er hilft uns frei aus aller Not“ und „die uns jetzt hat betroffen“ besonders hervorgehoben. Ohne Zweifel waren diese für Reger im Sommer 1898 von persönlicher Bedeutung. Nach Lindner suchte Reger durch seine Vertiefung in die Choraltex-te seine Genesung: Reimanns Fantasie muss Reger „zu größerer Vertiefung in das evangelische Gesangbuch veranlaßt haben; denn bei meinen häufigen Besuchen in seinem Arbeitszimmer überraschte ich ihn nun nicht selten bei Lektüre und Studium dieser geistlichen Texte und Melodien.“⁴³⁵

Regers Vertrautheit mit dem protestantischen Liedgut entstand schon in jungen Jahren. Eine ernsthafte Vertiefung und zugleich ein Studium der Bibelstellen, auf denen die Choraltex-te basieren, erfolgten erst nach der Rückkehr nach Weiden.⁴³⁶

Eine starke Anbindung der Texte an das persönliche Schicksal bezeugt Lindners Bericht im Zusammenhang mit Regers seelischem und körperlichem Zustand nach der Rückkehr. „Er schrieb das Ganze als eine Anbetung Gottes“, vermerkte Straube daher mit vollster Überzeugung: „*Er hilft uns frei aus aller Not!*“ Nachdem der 25jährige Reger die Hervorhebung der Zeilen durch die Einschübe kennzeichnete, dürfte es nicht überraschen, dass die hier unterstrichenen Worte aus der Zeile „*die uns jetzt hat betroffen*“ ganz genau in den T. 25 fallen. In seiner Choralphantasie über *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27 bearbeitete Reger die letzte Strophe in einer Choralstufe. Aus der ersten

⁴³⁴ Brief Straubes an Hans Klotz vom 20. November 1944; zitiert nach Straube J, S. 236.

⁴³⁵ Lindner, S. 145.

⁴³⁶ „Eine gewisse Vertrautheit des Katholiken Reger mit evangelischen Chorälen, die am Ende des 19. Jahrhunderts noch durchaus bemerkenswert ist, wird früh in Weiden entstanden sein, denn die dortige Stadtkirche St. Michael diente als Simultankirche beiden Konfessionen.“ Vgl. RWA, Bd. 1/1: *Choralphantasien für Orgel*, S. XIV.

Choralzeile wird das Fugenthema entwickelt, das zum ersten Mal in diminuierter Form auftritt. Die gesamte Exposition wird von freier Vierstimmigkeit beherrscht: Beim Einsatz des ersten Dux laufen neben der Bassstimme im Pedal und dem auf dem I. Manual hervortretenden Dux zwei freie Stimmen im II. Manual. Ab dem Einsatz des Comes im I. Manual spielt nur noch eine Stimme im II. Manual.

Die Verteilung der Stollen in der Exposition gliedert sich folgendermassen:

- **Dux** im Alt: erste Zeile diminuiert „Das Wort sie sollen lassen stahn“
- **Comes** im Sopran: Abänderung der Chormelodie für die Zeile „Und kein Wort dazu haben“
- **Dux** im Tenor: „Er ist bei uns wohl auf dem Plan“
- **Comes** im Bass: ohne Textbezug. Die Zeile „mit seinem Geist und Gaben“ folgt nach der Exposition als „quasi Zwischenspiel“, das zur Themenphase in h-Moll führt.

Der letzte Vers ist als eine freie Fuge über das Anfangsmotiv des Chorals musikalisch illustriert, dabei geht in den Zwischenspielen der Fuge der Choral ruhig seinen Weg weiter.⁴³⁷

Die Verteilung des Abgesang-Textes erfolgt in diminuierter Form mit dem Fugenthema kombiniert oder damit abwechselnd. Bei den Worten „Gut, Ehr, Kind und Weib“ erstrahlt das Thema – es erweckt innerhalb der Fuge den Eindruck von Augmentation – oktaviert im Diskant in seiner in den Strophen 1-3 benutzten rhythmischen Struktur.⁴³⁸ Sehr bildhaft wird auch „laß fahren dahin“ durch ein virtuoses, hochschießendes Zweiunddreißigstel-Laufwerk antizipiert.

Die mit *Maestoso* bezeichnete letzte Zeile „das Reich muss uns doch bleiben“ erwirkt den Eindruck der Augmentation durch die Verlangsamung des Tempos. Hier wird das Fugenthema in die obere Pedalstimme gelegt und mit der letzten Choralzeile kombiniert. Das von mächtigen Akkorden und stabilem Gerüst durch die untere Pedalstimme umrahmte Thema erscheint als ein Kontrapunkt zur Struktur der dritten Strophe: Dabei wird der Cantus firmus vom „ewigen Reich Gottes umgeben“, im Gegensatz zu der in der dritten Strophe geschilderten „Welt voller Teufel“. Damit ist der Mensch durch seinen

⁴³⁷ Ende September 1898, vgl. Brief Regers an Cäsar Hochstetter bei Popp B, S. 347.

⁴³⁸ „Nur bei den Worten: ‚Nehmen sie den Leib‘ tritt die betreffende Choralzeile dominierend hervor, jenen gewaltigen Mut des ritterlichen Helden schildernd, Alles für Gottes Sache zu opfern.“; vgl. *MGkK* 4, S. 328. Die Schilderung der Choralfuge durch Lindner hat viele wörtliche Übereinstimmungen mit dieser Rezension, so ist stark anzunehmen, dass Lindner vieles von diesem Artikel übernommen hat; vgl. dazu Lindner, S. 146.

festen Glauben von der irdischen Vergangenheit im göttlichen Reich angelangt. Straubes Deutung unterstreicht dies:

„Der entscheidende Punkt zum Verständnis des Ganzen ist allerdings auf der letzten Seite zu finden, dort wo das Pianissimo eintritt und hinabsinkt zum F-dur-Akkord in ppp. Diese Takte geben symbolisch wieder: Das Zusammensinken des ganzen Weltalls vor der Allmacht und Größe Gottes. (Max Regers eigene Worte, ausgesprochen nach der Aufführung des Werkes im Münster zu Basel bei der schweizerisch-deutschen Tonkünstlerversammlung 1903.)“⁴³⁹

Ob dieser Ausspruch Regers tatsächlich aus dem Jahre 1903 stammt, sei dahingestellt. Mehrere Quellen (Lindner, Schober) geben die gleiche Deutung schon früher sinngemäß wieder:

„Diese wenigen zarten Akkorde sollen uns zeigen, wie die ganze Welt vor Gottes Allmacht und Größe erbebt und in den Staub sinkt.“⁴⁴⁰ „Was wollen diese erschütternd wirkenden dynamischen Gegensätze anders besagen, als daß alles irdische Ringen eitel ist, das ganze All im Staub versinkt vor Gottes Allmacht und Majestät.“⁴⁴¹

Diese Aussagen müssen auf eine bereits zur Zeit der Erstaufführung ausgesprochene Deutung zurückgehen, die sogar möglicherweise von Reger selbst stammt.⁴⁴² Es war Johannes Schober, der 1899 als Erster diesen – entweder eigenen, oder von Reger stammenden und durch Straube vermittelten – Gedanken schriftlich festhielt. Die späteren Quellen (Lindner 1922, Straube 1944) basieren höchstwahrscheinlich auf seiner Deutung. Eine Alternative hierzu bietet Hermann Keller (1923):

„In dieses vierfache Fortissimo eingebettet liegen nun zwei Takte äußersten Pianissimos, – wie eine unendliche entfernte Spiegelung des Gedankens, – die an den Schluß der Fuge aus Op. 16 erinnern, und sich später außer in Op. 33 nicht mehr in dieser Art finden.“⁴⁴³

Insgesamt ist die *Choralfuge* ein krönender Abschluss der *Phantasie* und steht als letzter großer Formteil für die Bearbeitung der 4. Strophe des Chorals.

⁴³⁹ Brief Straubes an Hans Klotz vom 12. Mai 1944; zitiert nach Straube J, S. 237 f.

⁴⁴⁰ *MGkK* 4, S. 328.

⁴⁴¹ Lindner, S. 146.

⁴⁴² Reger bedankte sich am 8. November 1899 brieflich bei Johannes Schober: „[ich] las mit größter Freude, die Besprechung über meine beiden Orgelwerke op 27 u. 29. Ich beeile mich, Ew. Hochwürden für die ausgezeichnete Besprechung meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.“; zitiert nach Popp B, S. 459.

⁴⁴³ Keller A, S. 29.

III. Spieltechnische Erfordernisse und Aufführungsmöglichkeiten Regerscher Orgelwerke an Originalinstrumenten

9. Die Walze in Regers Orgelmusik

9.1. Reger und die Walze

Die erste Begegnung Max Regers mit einer Register-Crescendo-Einrichtung erfolgte in Wiesbaden: Hier konnte er bei seiner Beschäftigung mit der Walcker-Orgel der Marktkirche praktische Erfahrungen mit einer Walze sammeln. Das Instrument verfügte über ein einfaches Metallrad, das ein stationäres Crescendo und Decrescendo ermöglichte. Dass Reger nach diesen Eindrücken in den Weidener Orgelwerken sehr differenzierte und über lange Strecken gespannte Crescendi komponierte, zeigt, dass er die Einrichtung bei Improvisationen einsetzte und aus dieser Idee heraus seine Werke dynamisierte. Dass er den Apparat beim Improvisieren kennenlernte, ist durchaus wichtig. Der improvisatorische Kontext steht in einem grundlegenden Unterschied zur Interpretation, bei der ein bereits fertig vorliegender, fein differenzierter Text praktisch mit der vorgegebenen Walzeneinstellung abgestimmt werden muss.

Außer in Wiesbaden hatte Reger bis 1900 keine nachweisbaren praktischen Erfahrungen mehr mit der Walze, hörte jedoch im Jahre 1899 im Münchener Kaim-Saal Straubes Konzert mit Reimanns Opus 25 und seinem eigenen Opus 29. Auf dieser Grundlage müssen die Behauptungen, dass Reger bis 1901 keine Orgel mit Walze kannte, korrigiert werden.⁸²⁶ Möglich ist auch, dass Straube ihm in München die Möglichkeiten der Walcker-Orgel zeigte und dass diese Demonstration ein neuer Anstoß für die Anwendung von groß angelegten dynamischen Veränderungen war. Beim praktischen Ausprobieren von Opus 40/1 konnte Reger die Dynamik und Registrierung nicht erproben, da die kleine Steinmeyer-Orgel in Erbdorf weder eine Walze noch einen Schweller besaß.

Spätestens durch die Analyse der Reimannschen *Phantasie über Wie schön leuchtet der Morgenstern* op. 25 wurde Reger mit der Problematik konfrontiert, den Walzengebrauch im Notentext zu kennzeichnen. Zwar übernahm Reger einige Registriervorschriften Reimanns, verzichtete aber auf die Übernahme der von Reimann eingeführten Uhrzeiger-Notation und behielt die allgemeingültige Notationsform durch Wörter oder kalligraphische Zeichen bei.

⁸²⁶ Sogar David Adams irrt bei der Datierung von Regers erstem Besuch im Kaim-Saal; vgl. Adams, S. 10.

III. Spieltechnische Erfordernisse und Ausführungsmöglichkeiten

Tendenziell ist in den Weidener Orgelwerken zu beobachten, dass in den ersten Werken ein vorsichtiger, zunächst auf kurzen Strecken angewandter Gebrauch der dynamischen Modifizierung vorherrscht. Mit jedem neuen Stück werden die dynamischen Wellen auf immer längere Strecken ausgedehnt.

Die Register-Crescendo-Bezeichnungen in Opus 27 werden nur auf kurze Strecken angewendet und haben eine Überbrückungs-Funktion zwischen den einzelnen dynamischen Stufen. Der Klangcharakter wird durch die vorgeschriebenen Handregistrierungen und nicht durch die dynamischen Stufen charakterisiert. Neben der Walze ist hier auch die Anwendung von festen Kombinationen ersichtlich (T. 184). Anhand dieser Indizien kann Regers – improvisatorische – Walzenverwendung so rekonstruiert werden:

- Registrierungen per Hand in den unteren dynamischen Schichten, Anwendung der Schwellmöglichkeiten.
- In den mittleren dynamischen Bereichen Anwendung von festen Kombinationen, ergänzt durch manuell hinzugefügte Register, die den Charakter bestimmen.
- Als Übergang zu den hohen dynamischen Bereichen Anwendung der Walze und Einschaltung der Koppeln, als letzte Stufe das Einschalten des Organo Pleno durch eine feste Kombination.

Nachfolgend ist ein Beispiel für ein Walzencrescendo auf nicht gekoppeltem I. Manual aus der *Fuge* op. 29 dargestellt. Unmittelbar danach erfolgt das Einschalten der Koppeln als Vorstufe zum Organo Pleno.



Max Reger, *Fuge* op. 29, T. 102-104.

In Opus 29 werden zunächst nur kurze Strecken zwischen den dynamischen Stufen durch die Walze überbrückt. In der *Phantasie* finden wir jedoch zum ersten Mal ein Crescendo in der nahezu vollen dynamischen Bandbreite. In T. 28-30 ist ein Crescendo von *pppp* bis *ff*. und in T. 37 ein Crescendo von *ppp* bis *ff*. vorgeschrieben. Diese beiden Crescendi sind als singularär zu betrachten, da in keinem anderen Orgelstück Regers ein so großes stufenloses Crescendo innerhalb einer solch kurzen Strecke vorkommt. Ähnlich, aber nicht im selben Umfang, ist ein Walzencrescendo für das III. Manual in Opus 73 vorgeschrie-

ben. Hier reicht die Bandbreite von *p* bis *fff*, „Alle Register im III. Man.“. An diesem Beispiel wird ersichtlich, dass die Walze so eingestellt ist, dass die Koppeln nicht inbegriffen sind und das Pedal erst bis *f* crescendiert wird, wenn im III. Manual bereits alle Register eingeschaltet sind.⁸²⁷

Max Reger: Variationen und Fuge über ein Originalthema op. 73, T. 232.

Das vorherige Beispiel macht deutlich, dass Reger kalligraphische und verbale dynamische Angaben für Registercrescendo und Schwellwerkbetätigung gleichzeitig benutzt.

Ab Opus 30 setzen sich die auf größere Strecken verteilten, in eine Richtung laufenden dynamischen Veränderungen vermehrt durch. Vor allem die Diminuendo-Vorgänge werden bedeutend gedehnt. Im Kontext der bis zum Herbst 1899 komponierten Werke wird diese Technik immer mehr angewandt. Unter ihnen ist Opus 30 das dynamisch flexibelste Stück. Ab Opus 40 setzt sich eine noch intensivere Benutzung der Walze durch. In diesen Stücken finden wir sehr oft auf längere Strecken gespannte dynamische Veränderungen.

Gegenüber den ersten in Weiden entstandenen Werken disponierte Reger durch die in München gesammelten Eindrücke eine noch größere dynamische Flexibilität – vermutlich ohne eine konkrete Realisierungs-idee zu haben. Ein weiterer Aspekt ist, dass die Wiesbadener Orgel ein stationäres Crescendo hatte, das in wenigen, ruckartig erfolgten dynamischen Stufen alle Register einschaltete und damit das *volle Werk* erreichte. Im Kaim-Saal hingegen fand Reger zum ersten Mal eine moderne, auf eine lange Laufstrecke eingerichtete Crescendowalze vor.

⁸²⁷ In idealer Weise entsprechen die Walzeinstellung der Sauer-Orgel im Berliner Dom und in der Thomaskirche Leipzig diesen Kriterien.

10. Der Schweller in Regers Musik

10.1. Max Reger und der Schweller

Echowerke

Sondershausen

Reger lernte vermutlich in seiner Sondershausener Studienzeit zum ersten Mal eine Orgel mit Schwellwerk kennen. Laut eines Umbau-Kostenvoranschlags der Erbauer-Firma Frankenhäuser Orgelbauanstalt, Julius Strobels Söhne, aus dem Jahr 1906, verfügte die Orgel der Trinitatiskirche seit 1875 über ein Echowerk für das Oberwerk. Dieser Schwellkasten war so konstruiert, dass die Schwelltüren erst etwa nach einem Drittel der Höhe der Schwellfront begannen.⁸⁴⁸ Damit war zwar die Öffnungsfläche begrenzt, das Manual stand aber als Oberwerk akustisch günstig.

Das Oberwerk war so besetzt, dass es in Relation zu Hauptwerk und Pedal dynamisch bis in den *f*-Bereich mithalten konnte. Möglicherweise stammt die praktische Kenntnis von einigen Registern, die Reger später vorschreibt, von hier: z.B. *Lieblich Gedact 8'*. Dies war weiterhin die erste Orgel, mit der er sich näher befasste, die im Schwellwerk einen 16' besaß, was die Bandbreite der Fußtonangaben von 16' bis 2' in seinen frühen Werken erklären könnte.

Wiesbaden

In Wiesbaden fand Reger ähnlich wie in Sondershausen ein Schwellwerk vor, das den Charakter eines Echowerks hatte. Ein grundlegender Unterschied bestand darin, dass das Echowerk separat neben einer frei stehenden, zwei-manualigen, dynamisch ausbalancierten Anlage platziert war. Jedoch war das Echowerk in Wiesbaden im Vergleich zu Sondershausen kleiner dimensioniert. Es hatte weniger 8'-Register, keine Quinte $2\frac{2}{3}'$ und kein 16' Register. Dennoch stand hier eine für Walcker typische klangliche Besonderheit zur Verfügung: Neben den gewöhnlichen Schwelljalousien konnte man *Fagott & Oboë 8'* durch einen Windschweller dynamisch getrennt von den übrigen Stimmen verändern. Diese durchschlagende Zungenstimme stand im Schwellkasten und war durch die Differenzierung und Filterung ihrer Obertöne in ihrer Dynamik und Klangfarbe stark veränderbar und flexibel. Jalousieschweller und Windschweller erhielten einen separaten Tritt mit aufklappbarem Sohlenstück (nach Walckerscher Bauweise).

⁸⁴⁸ Kostenvoranschlag Schuke, Potsdam 31. Mai 1949. B. Technische Arbeiten. 6. Spezial-Organbau u. Montage.

10.3. Regers Bezeichnungen zur Bedienung des Schwellers

Reger äußerte sich in *Komm süßer Tod* und in der *Phantasie über den Choral Freu' dich sehr, o meine Seele* op. 30 zur Bedienung des Schwellers folgendermaßen: „Die < > beziehen sich auf den Gebrauch des Jalousieschwellers; doch kann man ihn auch bei < etwas *string.* u. bei > etwas *ritard.* (Tempo rubato) etwas öffnen bzw. schliessen.“⁸⁶⁰

Dadurch ist festgelegt, dass sich die kalligraphischen Zeichen in der Regel auf den Gebrauch des Schwellers beziehen. Diese Beschreibung unterscheidet sich in der Formulierung von der in *Komm süßer Tod* angegebenen Vorschrift zum „Schweller“. Dahinter kann wieder ein Reimannsches Vorbild vermutet werden. Reimann präzisiert noch genauer: „Das Zeichen < > bezieht sich auf die Anwendung des Jalousie-Schwellers im 3^{ten} (ev. auch im 2^{ten}) Manual.“⁸⁶¹

Als Grundregel gilt, dass das Schwellwerk immer nur partiell geöffnet wird und so feine, aber nicht auffällige dynamische Wellen entstehen. Reger warnt auch öfter mit < poco >, dass an diesen Stellen kein vollständiges, sondern nur ein leichtes Öffnen der Jalousien gewünscht wird. Bei besonders großen melodischen Höhepunkten kommt auch *molto* vor,⁸⁶² das zu einem vollständigen Öffnen des Schwellers führen kann.

Die Agogik wird durch den Einsatz des Schwellers nicht ersetzt. Sie wird zu den dynamischen Vorgängen parallel eingesetzt. Wegen spieltechnischer Schwierigkeiten wäre es naheliegend, in Opus 52/2 die dynamischen Zeichen in der 1. Strophe nur mit agogischen Mitteln auszuführen. Trotz gehaltener Töne mit Doppelpedalspiel verlangt Reger eindeutig die Benutzung des Schwellers: „Die < > beziehen sich hier auf den Jalousieschweller des III. Man.“

Diese Fußnote befindet sich bereits in der Erstschrift und wirft die Frage auf, ob Reger hier überhaupt ernsthaft über eine Realisierungsmöglichkeit nachdachte oder nur voraussetzte, dass der Spieler imstande sein werde, eine musikalische Lösung zu finden. Er ging nicht vom technisch Möglichen, sondern vom musikalisch Notwendigen aus. An dieser konkreten Stelle benötigt man die Hilfe eines Registranten.⁸⁶³

Oft wird davon ausgegangen, dass Reger für seine Werke mit zwei Schwellwerken – also einem zweiten schwellbaren Manual – rechnet.⁸⁶⁴ Die Rolle des II. Manuals wurde bereits ausführlich besprochen. Wichtig hierbei ist, dass das II. Manual gleichzeitig eine dynamisch-flexible Solofunktion haben und

⁸⁶⁰ Op. 30, Erstausgabe, S. 8. Fußnote c.). In der Erstausgabe von *Komm süßer Tod* heißt es als Fußnote: „< u. > haben ‚dynamische‘ (Schweller) und ‚agogische‘ Bedeutung.“

⁸⁶¹ Reimann Op. 25, Vorbemerkung.

⁸⁶² Für beide Fälle finden sich Beispiele in Op. 59/9.

⁸⁶³ Die Zuhilfenahme eines Registranten schreibt z.B. Karg-Elert im *Symphonischen Choral* „Jesu meine Freude“ op. 87/2 explizit in einer Bemerkung vor.

⁸⁶⁴ Haas, Lohmann A.

III. Spieltechnische Erfordernisse und Aufführungsmöglichkeiten

ein dem Hauptwerk gegenüberzustellendes freies Werk sein sollte. Die Argumente, die Haas mit Belegstellen für den Doppelschweller anführt – z.B. in der *Invokation* op. 60 – lassen sich widerlegen: An genannter Stelle wird die dynamische Flexibilität durch kalligraphische Zeichen im II. Manual angedeutet. Am problematischsten ist es im *Diminuendo*, vor dem Einsetzen des Chorals. Hier befinden wir uns auf zwei verschiedenen Klangfarben-Ebenen: II. Manual: *p* (*sehr dumpfe Registrierung*), im III. Manual: *pp* (*sehr lichte Registrierung*). Das II. Manual diminuiert vom *p* ins *pp*, das III. Manual setzt in höchster Lage im *pp* ein. Hier handelt es sich eindeutig um ein Farbenspiel: Die *dumpfe* Registrierung verschwindet im Hintergrund und die *lichte* Registrierung wächst daraus unauffällig hervor. Das geschieht bei entsprechender Registrierung durch den komponierten Lagenwechsel der Akkorde und kann durch Abregistrieren unterstützt werden. Durch typographische Zeichen ist für das ungekoppelte I. Manual in der *Fuge* op. 29, T. 102, ein Crescendo und in Opus 40/2 und Opus 52/2, T. 8, ein Diminuendo vorgeschrieben. Vor allem in Opus 40/2, T. 36, ist das Diminuendo auf dem I. Manual so gefordert, das parallel dazu das II. Manual und das Pedal crescendieren.



Max Reger, Phantasie über den Choral 'Straf' mich nicht in deinem Zorn Op. 40/2, T. 36.

In beiden Stellen wird deutlich, dass diese Gabel-Zeichen in den komplexen Zusammenhang von Dynamik und Agogik gestellt werden müssen und nicht als dynamische Schwellwerksbezeichnungen zu deuten sind.

11. Regers Registrierangaben

11.1. Direkt angegebene Registrierungen

In Opus 27 und Opus 30 (ursprünglich Opus 27a und 27b), Opus 29 und Opus 52/2 findet man konkret benannte Register.⁸⁷⁰ Diese sind als Hinweise zu verstehen, um den Klangcharakter der einzelnen Passagen zu bestimmen. Reger hört ab Opus 40 auf, Registernamen anzugeben. Er deutet die Farben durch Angabe der Manuale, der Fußtonlage und der Dynamik an.

Opus 27

Opus 27 enthält zahlreiche Angaben zur Registrierung. Der Triosatz der ersten Strophe erklingt auf drei voneinander unabhängigen Klangfarben-Ebenen. Nicht das I. Manual, sondern das II. und III. Manual sind ans Pedal gekoppelt. Das I. Manual ist nicht mit dem II. Manual gekoppelt, jedoch wird das III. Manual im Verlauf des Stückes an das II. Manual gekoppelt. Im II. Manual erklingen alle 8'-4'-2'-Stimmen, im Pedal durch die Ankopplung an das II. Manual dann alle 16'-8'-4'-2'-Stimmen. Die Registrierung im I. Manual wird so angegeben:

Trio A 1	Tromp. 8' Pos. 16'
Trio A 2	Tromp. 8' Pos. 16' Princip. 8' Okt 4'
Trio A 3	Tromp. 8' Pos. 16' Princip. 8' Okt 4', Okt 2'
Trio A 4	wie oben [bleibt gleich]

Hier scheint es so zu sein, dass sich Reger nur auf die beiden Zungenregister bezieht, ohne jegliche Labialunterstützung. Die Zungen werden später durch die Prinzipalregister verstärkt. Alle anderen Füllstimmen werden für die Akkordeinschübe im *Organo Pleno* eingeschaltet. Die praktische Erfahrung, die zu diesen Registrierungen führte, kann Regers Bekanntschaft mit der Walcker-Orgel der Wiesbadener Marktkirche zugeordnet werden. Besonders die Zungenstimmen solistisch einzusetzen, kann auf die klangliche Eigenart dieser Orgel zurückgeführt werden. Die Zungenstimmen Walckers, insbesondere die *Trompete* 8', waren sehr kräftig und solistisch konzipiert. So finden wir folgende Charakterisierung der Konzertorgel der Bostoner Music Hall: „Von überaus durchschlagender Wirkung ist die Kraft und Fülle der Zungenwerke. Ein Hornton, treu dem Naturhorn, eine Trompete, schmetternd, ohne

⁸⁷⁰ In den späteren Werken finden wir nur noch als Ausnahme Registernamen, so in Opus 60/1 und Opus 127.

ans Gewöhnliche zu streifen, [...] sind Orgelstimmen, die vollständig das sind, was ihre Namen besagen.“⁸⁷¹

Die Trompete in Wiesbaden war eine in derselben Bauweise gefertigte starke Trompete wie die der Orgel in Boston. Die Beschreibung des Klangcharakters in der *Urania* unterstreicht, dass es „wünschenswerth wäre (vielleicht! – setzen wir hinzu) um ein klein Weniges mehr Zartheit der Trompeten und der Gambe“⁸⁷² zu erreichen. Ähnlich intoniert muss man sich wohl *Fagott 16'* und *Trompete 8'* im I. Manual der Marktkirchen-Orgel vorstellen. Auffällig ist die Ähnlichkeit dieser Registrierung mit Riemanns Empfehlung einer Trio-Registrierung:

„Ist ein Präludium oder ein Trio auf einen sog. Cantus firmus gesetzt, d.h. daß die eine der Stimmen nur die einfache Chormelodie zu spielen hat, so wird für diese eine besonders hervortretende Stimme genommen, wozu sich am besten Kornett oder eine 8' Zungenstimme eignet.“⁸⁷³

Ob Reger tatsächlich nur die beiden Zungenregister meint, ist fraglich. Vermutlich handelt es sich eher um einen orchesterähnlichen Effekt, bei dem Trompete und Posaune in der Farbe dominieren, aber auch andere „Instrumente“ mitspielen. In der Fuge kommen bei einem durchgängig *ff.* registrierten I. Manual plötzlich *Tromp. 8', Prinzipal 8', Fagott 16', Oktave 4'* für die Engführung des Themas hinzu, gegenüber *ff.*, „*alle Register im II. Manual*“. Wenn die beiden Zungen ausgeschaltet werden, bleiben die Prinzipale registriert, was auch sinnvoll ist, da es dynamisch bei „*ma sempre ff*“ bleibt. In der *Passacaglia* von op. 33 finden wir nach dem ersten *pppp*-Schluss den *ff*-Einsatz im I. Manual mit (*Tromp. 8', Okt. 4' etc.*), dagegen wieder (*alle Register ff.*) im II. Manual. In der nachfolgenden Variation spielt die linke Hand das Thema eine Oktave höher als in der Vorigen, *più ff.* (+ *Pos. 16'*).

Die zweite Strophe bringt einen Triosatz, für den die Solo-Klangfarbe im I. Manual registriert ist. Gespielt wird der Cantus firmus im Pedal.

Trio B 1 III. Man. (Äoline 8', Fugara 4' etc.)⁸⁷⁴
 II. Man. (8'+16')
 [Pedal] nur C.f. 8' (Waldhorn)

Es ist anzumerken, dass die angegebenen Registrierungen orchestrale Instrumentierungsgedanken erahnen lassen und nicht immer direkt auf Orgelregisternamen deuten. So sind wohl am Anfang Posaune 16' und vor allem in der

⁸⁷¹ *Urania* 1863, S. 36.

⁸⁷² *Urania* 1864, S. 141.

⁸⁷³ Riemann A, S. 61.

⁸⁷⁴ Im Erstdruck steht *Fugere* statt *Fugara*. Hier handelt es sich vermutlich um einen Lesefehler des Notenstechers, da im erhaltenen Straube-Exemplar der Registername sauber mit roter Tinte von Regers Hand eingetragen ist.

zweiten Strophe Waldhorn 8' zu deuten. Zwar hatte die Wiesbadener Orgel ein Corno 8' im II. Manual, dies ist aber eine starke Zunge, die nicht als *piano*-Solostimme zum Einsatz kommen kann.⁸⁷⁵ Da die Walcker-Orgel auch keine Koppel des II. Manuals an das Pedal hatte, wäre diese Lösung nicht realisierbar gewesen. An dieser Stelle ist eher die Klangfarbe des Waldhorns aus dem Orchester gemeint, die man mit einer entsprechenden Labial-Registerkombination hervorrufen kann. Bernhard Haas bemerkt richtig, dass die von Reger an verschiedenen Orgeln studierten Klangfarben und Klangcharaktere der Instrumente als Anregung und nicht als eine „verbindliche Vorstellung“ gedeutet werden müssen.⁸⁷⁶ Das würde für den kompositorischen Ansatz bedeuten, dass man die technischen und klanglichen Möglichkeiten eines Instrumentes studiert, diese auswertet und die Erkenntnisse für die eigene kompositorische Praxis abstrahiert. So bilden die an verschiedenen Instrumenten gesammelten Eindrücke den Ausgangspunkt von Regers Registrierangaben.

Anders gemeint sind jedoch die Angaben genuiner Orgelregister für die rechte Hand (*Äoline* 8', *Fugara* 4', usw.). Reger hat diese Registermischung in der Praxis nachweislich erst 1899 kennengelernt.⁸⁷⁷ Bei seinem Aufenthalt in Erbdorf im Jahre 1899 fand er diese Klangkombination im II. Manual der Steinmeyer-Orgel: *Aoline* 8' und *Fugara* 4'. Die gleiche Registrieranweisung erscheint wieder in Opus 127: *Aoline* 8', *Voix céleste* 8', *Fugara* 4' im III. Manual für die linke Hand. In der rechten Hand dagegen *Flöten* im II. Manual. *Flöten* im II. Manual werden auch in der *Improvisation* in op. 60, T. 64 vorgegeben. Dies entspricht dem Klanggedanken von Solo und Begleitung. Die Klangfarbe setzt im Opus 27 im *p* ein, wird im Verlauf dynamisch erst ins *mf* und dann ins *f* verändert. Bei diesem Crescendo wird ab *f* 4' zur Solostimme/ linken Hand, 2' zur rechten Hand addiert. Klanglich empfindliche Wendepunkte bedeuten aber die Addierung der 16', bei „*Und ist kein ander Gott*“. Hier ist das hinzugefügte 16'-Register im II. und III. Manual klangbestimmend,

⁸⁷⁵ Riemann B, S. 56, beschreibt das gleichnamige Orgelregister so: „I) Horn, Waldhorn, Corno di Caccia, Cor de chasse, Cor silvestre, 4', 8', 16', alles ähnliche Stimmen, mit trichterförmigen Aufsätzen, die weiter sind als die der Trompete. Horn ist in England sehr beliebt. Corneopéan ist nach Hopkins nicht ganz dasselbe, hat vielmehr einen sanfteren Ton. Zu London Surrey-Chapel steht Corneopéan 8' und Waldhorn 8' im 3. Manual unterschieden. Auch Hornflöte 8' (Corno-flute) und Oboeflöte 4' gehören hierher.“ Busch vermutet hinter dem Waldhorn eine „undeutliche Erinnerung“ an das Corno in Wiesbaden. Diese Erklärung scheint aber eher nicht zutreffend (Busch C, S. 54). Möglich erscheint es, dass es sich hier um ein Wortspiel handelt – eine Erinnerung an Adolph Wald, der Reger den Zutritt zur Walcker-Orgel ermöglichte hatte.

⁸⁷⁶ Haas, S. 36.

⁸⁷⁷ Ebd. Haas weist darauf hin, dass sich Regers Registriervorschriften in Opus 27 offensichtlich auf die Walcker-Orgel der Wiesbadener Marktkirche beziehen. Es finden sich jedoch auch Vorschriften wie *Fugara* 4', die in der genannten Orgel nicht realisierbar waren. Auch die Vermutung, dass sich *Fugara* 4' auf die Strobel-Orgel in Sondershausen bezieht, ist nach dem korrigierten Irrtum von Busch (Busch A, B) nicht mehr haltbar.

dagegen muss in der Solostimme weiterhin die 8'-Lage dominieren; außerdem tritt der 16' nur im Hintergrund dazu.

Opus 30

Reger schreibt in Opus 30 im Vergleich zu Opus 27 nur wenige direkte Registeranweisungen vor. In der Sterbeszene der sechsten Strophe, „*Ob mir schon die Augen brechen*“, werden genaue Vorschriften gemacht, etwa eine von Reimann übernommene Pedalregistrierung: „(nur 32' falls ein ganz schwachintonierter vorhanden) sonst 16' allein) (immer nur mit 32' allein).“

Wo Reger diese Kombination ausprobieren konnte, ist nicht nachweisbar. In der Marktkirchen-Orgel traf er einen kräftigen Grand Bourdon 32' an.⁸⁷⁸ Dieses Register als akustischer Kombinationston von 16' + 10 2/3' ergibt nicht den von Reger erwünschten Effekt, sondern ist für „Volles Werk“ gedacht. Er rechnet aber an den zitierten Stellen mit einem ganz bestimmten, leisen Effekt, der nur selten realisierbar ist. Ein mögliches Klangerlebnis vor der Komposition von Opus 30 könnte die Orgel der Frankfurter Paulskirche gewesen sein. Dort hätte der im Pedal befindliche Subbass 32'⁸⁷⁹ diesen leisen Effekt hergeben können. Wahrscheinlicher ist, dass Reger diese Vorschrift von Reimann übernahm – ohne das Register vorher gehört zu haben. Bei Reimann steht *Copp. I ab. 32' dazu, [wenn ein schwach intonierter vorh.], später 32' allein*: eine Ähnlichkeit mit Regers Vorschrift, die man nicht übersehen kann. Reimann lässt mit dieser Registrierung die Musik ganz in der Dunkelheit zerfließen, bevor der Choral in einer hohen Lage mit einer hellen Registrierung einsetzt. Reger übernimmt die für die Dunkelheit stehende Registrierung, um die Sterbeszene zu untermalen. Auch die Manual-Registrierung wird mit möglichst dunklen Farben angegeben (*nur Lieblich Gedackt 8'*), um das Versinken in den Tod zu verdeutlichen. Diese Registervorschriften sind vermutlich nicht aus Regers praktischen Erfahrungen, sondern eher aus der Analyse von Reimanns Opus 25 in seine eigenen Werke eingeflossen. Ein praktischer Vergleich der Werke ist nur anhand der Simrock Erstausgabe möglich, da die Neuausgabe Dorf Müllers von 1977 die originalen Registrieranweisungen nicht übernahm. Diese waren aber für Regers Vorschriften augenfällig prägend. In Opus 57 verwendet Reger wieder die von Reimann übernommene Bezeichnung (*nur 32', falls ein äusserst schwacher vorhanden ist!*). Hier modifiziert er die Vorschrift bereits nach seinen eigenen Vorstellungen. An der entsprechenden Stelle muss der liegende Pedalton mit 32' allein genügend leise sein, um die Akkorde im III. Manual *pppp* – äußerstes Pianissimo, *nur Äoline 8'* – zu begleiten.

⁸⁷⁸ *Opusbuch* 6. S. 16 ff: „offen, die untere Octav 16' & offen mit einer besonderen Quint 10 2/3' combinirt, Fortsetzung Natura, von Holz.“

⁸⁷⁹ Fischer B, S. 30 f: „offen, bis ins tiefe C ausgezeichnet stark im Grundton ansprechend.“

Schlussbetrachtung

Durch die Beschäftigung mit der Frage einer ‚authentischen‘ Reger-Interpretation stellt sich abschließend die Frage: Ist die Behauptung, die Straube-Linie als die einzige authentische Reger-Auffassung zu erklären, haltbar? Gewiss kann nach den aufgedeckten Funden gesagt werden, dass diese zwar eine von Max Reger akzeptierte, aber auf keinen Fall einzig „richtige“ Möglichkeit der Interpretation seiner Werke darstellt. Karl Straube war der einzige Musiker in Regers Umfeld, der nicht nur die Orgelstücke, sondern auch alle andere Werke des Komponisten genau kannte und dazu Einsicht in die kompositorischen Prozesse hatte. Das ermöglichte ihm einen wesentlich tieferen Blick in dessen Schaffen als alle anderen ihn haben konnten.

Straubes Umfeld sowie seine Familie wurden bisher nie ausführlich wissenschaftlich-kritisch untersucht. Erst in der neueren Literatur finden sich einige Fakten über seinen Weg und über die ungewöhnlich günstigen Verhältnisse während seiner Berliner Jahre. Straube als sehr guter Stratege nutzte seine vielfältigen Beziehungen, die er in seinem Umfeld vorfand und baute sich so die eigene Karriere auf, unterstützt von einflussreichen kirchlichen Autoritäten. Wie der alte Straube bezeugt, komponierte Reger „für ihn eine Reihe von großen Orgelkompositionen“, die Straube dann dazu nutzte, sich in die „vorderste Reihe“ der Organisten zu spielen.⁹⁹⁷

Eine erhebliche Schwierigkeit muss darin gesehen werden, dass nach Regers Tod ein ästhetischer Wandel erfolgte und dieser das ‚authentische‘ Regerspiel stark beeinflusste. Die sich wandelnde ästhetische Auffassung Straubes hat in der Reger-Auffassung bedeutsame Spuren hinterlassen. Davon wurde im dritten Teil dieser Arbeit berichtet.

Warum Reger immer wieder Straube als die einzige Autorität hinsichtlich der Interpretation seiner Orgelwerke hervorhob, kann nur aus einem komplexen Zusammenhang erklärt werden. Zunächst ist es wichtig, anzumerken, dass Reger in seiner Beurteilung von Interpreten sehr launisch war und sich von verschiedenen (meistens nicht rein-musikalischen) Aspekten beeinflussen ließ. Als bestes Beispiel kann hierzu August Schmid-Lindner angeführt werden: Angeregt durch die virtuose Meisterschaft des Pianisten, komponierte Reger die *Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach* op. 81 für Klavier Solo über ein von Schmid-Lindner gewähltes Bach-Thema.⁹⁹⁸ Als Widmungsträger spielte er dieses Stück regelmäßig und Reger äußerte sich brieflich gegenüber Lauterbach & Kuhn mehrfach positiv über dessen Interpretation: „Schmid-Lindner spielt op 81 ganz ausgezeichnet; ich hab’ es gestern

⁹⁹⁷ Straube I.

⁹⁹⁸ Schmid-Lindner, S. 133.

gehört!“⁹⁹⁹; „Schmid-Lindner (op 81) u. die Herren [...] spielten *pompös, ganz außerordentlich*“.¹⁰⁰⁰

Die wiederholt positive Einstellung Regers änderte sich jedoch nach einer Auseinandersetzung mit Schmid-Lindner wegen der Absage eines Konzertes vom 4. März 1905. Anscheinend führte auch ein gemeinsames Konzert im Ansorge-Verein in Wien zu weiteren Spannungen. Reger schrieb sogar ganz offen: „Ich bin *wütend* auf ihn!“¹⁰⁰¹ Wegen dieser Vorgeschichte schrieb Reger über ein Konzert am 10. März 1905: „*Gestern* abend (9.) spielte Schmid-Lindner op 81 *leider sehr, sehr schlecht!* op 86 ging, da ich da die Zügel in die Hand nahm! Nach op 86 war der übliche Applaus! op 81 wurde aber trotzdem S.-L. *so schlecht* spielte, **sehr gut** aufgenommen!“¹⁰⁰²

Dass Reger in seinen fachlichen Aussagen stark von seinen persönlichen Empfindungen beeinflusst war, ist im Fall Schmid-Lindner sehr anschaulich festgehalten. Auch sein Verhältnis zu Straube blieb nicht ohne Eintrübung; es kam jedoch nie zu einem Bruch, was sicherlich Straubes intellektueller Einstellung zu verdanken ist. Wie es in solchen Fällen zwischen Reger und Straube zugehen konnte, ist durch Elsa Reger überliefert:

„[...] wenn Freund Straube, oft erst um neun Uhr abends, zu uns kam. Nicht selten kam es vor, daß er auf Regers Fragekarten nicht antwortete. Das konnte mein Mann nur schwer ertragen. Sein Zorn tobte, und er wollte ihm jedesmal ‚energisch schreiben‘. Diese ‚energischen Schreiben‘ habe ich jedoch Reger meist abgebetzelt, und wenn er nachgab, sagte er stets: ‚Aber wenn Karl kommt, dann sage ich ihm gründlich meine Meinung!‘ Da stimmte ich gern zu, denn ich wußte, wie es sich damit verhielt. Meldete das Mädchen Herrn Straube, so strahlte Reger, und ein zärtliches ‚Na, Karlchen, da bist du ja‘, scholl dem Eintretenden entgegen. Von Weiterem war nicht mehr die Rede“.¹⁰⁰³

Eine Erklärung zu den teilweise vom Urtext des Komponisten gravierend abweichenden „praktischen“ Reger-Editionen und der „authentischen“, von Reger „autorisierten“ Art der Interpretation seiner Orgelwerke durch Straube liefert uns der damals zwar unbestritten akzeptierte, heute aber stark kritisierte Aspekt bearbeiteter Werke. Die Praxis der Publikation von Bearbeitungsausgaben war um die Jahrhundertwende eine Selbstverständlichkeit. Diese Tradition begann schon früh im 19. Jahrhundert, z.B. mit der Herausgabe von Bachs Werken für Tasteninstrumente in der kommentierten Fassung von Friedrich Conrad Griepenkerl. Eine Problemstellung für wissenschaftliche Urtextausga-

⁹⁹⁹ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn vom 13. Dezember 1904; zitiert nach Briefe D/1, S. 414.

¹⁰⁰⁰ Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn vom 15. Dezember 1904, zitiert nach Briefe D/1, S. 415.

¹⁰⁰¹ Brief Regers an Lauterbach & Kuhn vom 16. Februar 1905, zitiert nach Briefe D/1, S. 444.

¹⁰⁰² Postkarte Regers an Lauterbach & Kuhn vom 10. März 1905, zitiert nach Briefe D/1, S. 455.

¹⁰⁰³ Elsa, S. 68.

ben von Werken vergangener Epochen liegt darin begründet, dass das Wissen um Spielkonventionen, verbunden mit einem ästhetischen Wandel ihrer Entstehungszeit, verloren ging und diese Details keine Selbstverständlichkeiten mehr bedeuteten. Diese Bearbeitungsausgaben verformen den authentischen Text. Durch Hinzufügung von verschiedenen Vortragsbezeichnungen dokumentieren sie eine individuelle Interpretation des jeweiligen Werkes: Der Herausgeber passt das Werk an die Klangmöglichkeiten und Klanggewohnheiten seiner Zeit an. Damit verändert er den Text manchmal sogar so stark, dass dieser dem Original zuwiderläuft.

In Straubes Editionen summieren sich folgende Gesichtspunkte: Anpassung an die Möglichkeiten der modernen Orgel, Vortragsbezeichnungen nach Riemanns Phrasierungslehre und die Hermeneutik Kretzschmars. Dadurch entsteht in seinen Bearbeitungseditionen, wie er es auch stets selbst betonte, ein Spannungsfeld zwischen Authentizität und Aktualität. Im Fall der „Alten Meister“ stellt sich seinen Editionen nicht die gleiche Problematik wie bei seinen Reger-Editionen. Die „Alten Meister“ hatten nicht mehr die Möglichkeit, Straube gegenüber ihren Willen mündlich zu äußern; für Reger war dies jedoch gut und oft möglich. Trotzdem zeigt das Editionsbild Straubes bearbeitungseditorische Züge: Er adaptiert die Werke Regers für die Orgeln seiner Zeit. Der Interpret formt das Werk nach seiner eigenen Idee um, und es bleibt in seiner Umformung legitim, weil der so gewonnene Gesamteindruck überzeugend wirkt, sogar vom Komponisten begrüßt wird.

In diesem Zusammenhang muss auch der Kommentar in Straubes Ausgabe der *Drei Stücke* aus Opus 59 verstanden werden: „im Einverständnis mit dem Komponisten herausgegeben“.¹⁰⁰⁴ Dass Reger diese gravierenden Änderungen akzeptierte, bedeutet nicht, dass er nicht in der Lage gewesen wäre, seine Auffassung genau zu notieren – im Gegenteil war er darin äußerst gewissenhaft. Es war ihm bewusst, dass damit spielpraktische Bearbeitungseditionen entstanden, die nur einen – und nicht den einzig möglichen und zugleich einzig überzeugenden – Weg der Darstellung seiner Werke dokumentierten. Straube bestätigte diese Einstellung durch die von Walter Fischer überlieferte Äußerung: „Auch der Komponist steht seinem Werke nicht objektiv gegenüber. Die organische Linie des Aufbaues gibt der Nachschaffende im Augenblick der Wiedergabe.“¹⁰⁰⁵

Diese Zuspitzung erscheint aus heutiger Sicht nicht mehr haltbar. Wenn man Straubes Gedankengang weiterverfolgt wird damit letztlich auch gesagt, dass Reger mit den roten Eintragungen in seinen Manuskripten nichts anderes tat, als seinen eigenen Notentext in Form einer Bearbeitungsedition umzuformen – aus seiner Sicht als Interpret. Sicherlich spielte Regers Erfahrung als Interpret mit in die Ausarbeitung dieser Eintragungen hinein, jedoch bat ihm die rote

¹⁰⁰⁴ Straube D.

¹⁰⁰⁵ Fischer, S. 17.

Schicht der Handschriften das einzige Mittel, seine musikalische Vorstellung als Komponist und Schöpfer seiner Werke genau anzugeben. Die roten Eintragungen sollten daher nicht nur wegen der angestrebten Authentizität als strikt verbindlich gelten, sondern schon deshalb, weil sie formgebend gearbeitet sind und durch sie die Dramaturgie und Sinngliederung der Werke verdeutlicht wird.

Um die spieltechnischen Aspekte genau zu beleuchten, war auch die genaue Analyse der Orgeln der Reger-Zeit notwendig. Dabei ist zu konstatieren, dass alle erstangigen spätromantischen Orgeln, die um die Jahrhundertwende das Regersche Schaffen und den Interpretationsstil Straubes prägten, ohne Ausnahme nicht mehr existieren. Die im Zustand von 1908 rekonstruierte Sauer-Orgel der Leipziger Thomaskirche ist das einzige Instrument, das für dieses Thema eine wichtige Referenz ist, jedoch nicht mehr aus der Epoche stammt, in der sich kompositorische und spieltechnische Aspekte bei Reger und Straube entwickelten, bzw. sich herauskristallisierten.

In der Sekundärliteratur über die Orgel der Reger-Zeit finden sich derart viele Ungenauigkeiten, dass es notwendig erschien, alle relevanten Instrumente, die genaue Geschichte und das Umfeld derselben jeweils zu studieren und – soweit möglich – ihnen exakt nachzuforschen. Ergebnis dieser Nachforschungen ist der umfangreiche Anhang mit Dispositionen und Einzeldarstellungen der wichtigsten Instrumente. Dabei wurde auch der Versuch unternommen, den für das Thema relevanten Bauzuständen aller Instrumente nachzuforschen und sie zu beschreiben.

Anhand dieser Daten dürfte es nun besser möglich sein, die technische und klangliche Realisierung der Orgelwerke Regers vorzunehmen.

Basel, Münster (Kirche erhalten)

- 1857 Friedrich Hass (mechanische Kegelladen mit Barkermaschine)
1864 Friedrich Haas (Umdisponierung, technische Verbesserungen)
1891 Ernst Buff und Carl G. Weigle (Erweiterung, Einbau eines Wasser-
motors)
1908 J. Zimmermann (Pneumatisierung, Erweiterung auf 78 Register)
1955 Kuhn Orgelbau (Neubau in neuem Gehäuse, erhaltenes Pfeifenmaterial
teilweise übernommen)
2003 Mathis Orgelbau (Neubau, Kuhn-Orgel samt Haas-Material nach Mos-
kau transloziert)¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰⁷ Die Orgel wurde in die katholische Kathedrale nach Moskau transloziert. In Basel verblieb nur der Holzprincipal 32' von Haas.

I. MANUAL C-f ³ 1008		II. MANUAL ¹⁰⁰⁹		III. MANUAL ¹⁰¹⁰		PEDAL C-d ¹ 1011	
				<i>Abteilung a.</i>			
Principal	16´	Quintatön	16´	Liebligh- gedackt	16´	Holzprincipal	32´
Bordun	16´	Principal	8´	Principal	8´	Oktav Bass	16´
Octave	8´	Viola d'amour	8´	Spitzflöte	8´	Violon Bass	16´
Viola di gamba	8´	Salicional	8´	Harmonica	8´	Harmonica Bass	16 ¹⁰¹²
Gemshorn	8´	Dolce	8´	<i>Vox humana</i>	8´	Sub Bass	16´
Bordon	8´	Bordon	8´	Spitzflöte	4´	Spitzflöte	8´
Flöte	8´	Traversflöte	8´	Dolcissimo	4´	Octave	8´
Quintflöte	5 ^{1/3} ´	Octava	4´	Quinte	2 ^{2/3} ´	Violoncell	8´
Oktave	4´	Fugara	4´	Flautino	2´	Flöte	8´
Gemshorn	4´	Flöte travers	4´	<i>Abteilung b. (IV. MAN.)</i>			
Hohlflöte	4´	Quinte					
Quint	2 ^{2/3} ´	Octave	2´	Gemshorn	8´	Posaune	16´
Waldflöte	2´	Cornett 5fach	2 ^{2/3} ´	Flüte d'amour	4´	Trompete	8´
Cornett 5fach	5 ^{1/3} ´	Mixtur 4fach	2´	Oboe	8´	Clarino	4´
Mixtur 5fach	2´	Fagott-Clari- nett	8 ¹⁰¹³	<i>Im separaten Echokasten:</i>			
Fagotto	16´					Liebligh- gedackt	8´
Trompete	8´					Flauto d'amour	8´
				Vox humana 8´			

Fußtritte: II/I, II/III, II/P, I/P, Generalkoppel
 Kollektive für I, II und P
 Tremulanten III, IV
 Schwelltritte III, IV
 Walze (I, II, P)
 Auslösungskoppel des III. Man. an das
 IV. Man.¹⁰¹⁴

¹⁰⁰⁸ 1891 wurde die Mixtur neu gebaut.

¹⁰⁰⁹ 1864 wurde Kleingedackt 4´ entfernt, an dieser Stelle wurde die Traversflöte 8´ aus III/b eingebaut. 1891 wurde die Mixtur neu gebaut.

¹⁰¹⁰ Beim Umbau 1864 entfielen hier folgende Register: Physharmonica 16´, 8´, Flöte travers 8´. Neu hinzugefügt wurden: Principal 8´, Gemshorn 8´, Oboe 8´. 1891 wurden ein separater Echokasten und eine Flauto d'amour 8´ eingebaut.

¹⁰¹¹ 1891 wurde statt Quinte 10^{2/3}´ Spitzflöte 8´ eingebaut.

¹⁰¹² Im Werkvertrag heißt das Register auch Violon Bass, im Unterschied zu den anderen mit scharfem Strich hier mit dem Vermerk: „mit sanftem Strich“. Fischer C, S. 288.

¹⁰¹³ durchschlagend

¹⁰¹⁴ IV. Manual: Das IV. Manual enthält die Stimmen der *Abteilung b* des III. Manuals, die sich durch den Registerzug *Auslösungskoppel des III. Man. an das IV. Man.* von diesem trennen lassen und dann nur noch auf dem IV. Manual spielbar sind.