

VORWORT

Unzufriedenheit mit der Wiesbadener Gesellschaft, fehlendes Interesse des Publikums, schlechte Kritiken, das korrupte Pressewesen und Musikleben seiner Zeit sowie finanzielle Mißerfolge begannen 1894 Max Reger in eine erste große persönliche und künstlerische Krise zu stürzen, die 1898 kulminierte. Physisch und psychisch krank sowie beruflich und menschlich gescheitert, kehrte er schließlich in das Elternhaus nach Weiden zurück. Zwar entstanden in diesen Jahren im Auftrag seines Londoner Verlegers Augener & Co. zahlreiche Bearbeitungen vorzugsweise Bachscher Werke, die ihn auch in Briefkontakt mit Ferruccio Busoni brachten. Eigene Kompositionen legte Reger aber kaum mehr vor. Um so bedeutender ist sein Versuch, sich mit der Konzeption der „*Den Manen Joh. Seb. Bachs*“ gewidmeten *Suite e-Moll op. 16* für Orgel selbst zu befreien. Nicht nur die ausgreifende formale Disposition und die kontrapunktische Dichte des Werkes, sondern auch die harmonische und klangliche Dimension lassen den damit verbundenen Kraftaufwand erahnen. Darauf deutet im langsamen Satz die Aufnahme der Chormelodien „Es ist das Heil uns kommen her“ (koloriert), „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“ und „Herzlich tut mich verlangen nach einem sel’gen End“ (naheliegender auch die Textassoziation: „Wenn ich einmal soll scheiden“) hin. Ferner versah Reger das Manuskript mit dem Schlußeintrag „Finis. Reger. Gott sei Dank. 23. July 1895.“

Der *Suite op. 16* verdankt Reger auch die Bekanntschaft mit Karl Straube, dem späteren Thomasorganisten und Thomaskantor zu Leipzig. Straube lernte das Werk kurz nach seinem Erscheinen kennen und brachte es am 4. März 1897 in der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin zur Uraufführung, wobei allerdings die Komposition von Seiten der Kritik nur auf wenig Verständnis stieß. Noch bevor Reger nach Weiden zurückkehrte, besuchte er am 1. April ein Konzert Straubes in Frankfurt, bei dem sein *op. 16* auf dem Programm stand. Die anschließende persönliche Begegnung markiert den Beginn einer engen Freundschaft, aus der einerseits alle weiteren großen Orgelwerke hervorgingen, die andererseits aber wegen des später beträchtlichen Einflusses Straubes auf das Schaffen Regers auch nicht unproblematisch erscheint. Darüber hinaus sandte der damals vollkommen unbekannt Reger im März 1897 das Werk dem verehrten Johannes Brahms wenige Wochen vor dessen Tod nach Wien mit der Bitte, ihm eine noch zu schreibende Sinfonie widmen zu dürfen. Die im gütig-ironischen Ton gehaltene Antwort muß auch heute noch überraschen: „Sehr geehrter Herr! Ich habe Ihnen den herzlichsten Dank zu sagen für Ihren Brief, dessen warme, nur gar zu freundlichen Wor-

te mich überaus sympathisch ansprachen. Zudem denken Sie mir noch das schöne Geschenk einer Widmung zu gönnen. Eine Erlaubnis aber ist dazu doch nicht nötig! Ich mußte lächeln, da Sie mich darum angehen und zugleich ein Werk beilegen, dessen allzu kühne Widmung mich erschreckt! Da dürfen Sie denn ruhig den Namen hinsetzen Ihres hochachtungsvoll ergebenen J. Brahms.“ (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 54f.). Die geplante *Sinfonie in h-Moll* wurde indes abgebrochen und ging teilweise in das *Klavierquintett c-Moll* (1897/98) ein.

So wie die Entstehung der *Suite* und ihre denkwürdige Widmung unmittelbar durch Regers Bearbeitungen Bachscher Orgelwerke für Klavier zu zwei und vier Händen angeregt wurden (vgl. hierzu die vollständige Aufstellung bei Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden 1982, S. 18 – 22), so ging auch die Idee, die Komposition in vergleichbarer Weise neu zu fassen, aus dieser Tätigkeit hervor. Die am Ende des Autographs notierte Datierung „Wiesbaden 12. Mai 1896“ betrifft aber offensichtlich nur die Niederschrift des reinen Notentextes, wie aus einem sieben Tage später verfaßten Brief Regers an seinen ersten Lehrer und späteren Biographen der Jugendjahre, Adalbert Lindner, hervorgeht: „Wiesbaden, 19. Mai 1896. Früh zwei Uhr. Lieber Freund! Soeben habe ich den letzten Federstrich an der vierhändigen Bearbeitung der Orgelsuite getan; selbige Bearbeitung ist nun fix und fertig, mit Vortragszeichen versehen und geht in einer Woche nach London; bis das Werk, d. h. die Bearbeitung erscheint, da vergeht nach meiner Berechnung ein halbes Jahr.“ (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 50). Welche Absichten und Hoffnungen Reger mit dieser Bearbeitung verband, und in welchem Kontext sie steht, schildert er selbst ausführlich seinem Verleger Augener am 21. Juli 1896: „Zu gleicher Zeit gehen 2 Manuskripte an Sie ab. 1. die große G moll-Fantasie u. Fuge von Bach für Piano zu 4 Händen; ich habe mir *alle alle* Mühe mit diesem Werk gegeben u. so ist es auch gut ausgefallen u. klingt brillant. Die Auswahl, die ich treffe, betr. Bach, ist *so*, daß Sie sich ganz ruhig auf mich verlassen können. Ich nehme nur die *großen* her u. vermeide *alle* die, die von weniger Interesse sind. 2. liegt dann dieser Sendung noch bei das Manuskript der Orgelsuite für Klavier zu 4 Händen. Nun erschrecken Sie nicht! Und so erlauben Sie, daß ich einen Augenblick Ihre Zeit deswegen in Anspruch nehme. Es ist *absolut dringendst* notwendig, daß die Suite vierhändig erscheint. Die Suite ist bisher mein bestes Werk; bessere fol-

gen balde nach; u. dazu ist das Werk für Klavier zu 4 Händen *sehr* dankbar! Es gibt so viele Leute, die 4händig spielen u. geradezu einen Heißhunger haben, auch neue Erscheinungen kennen zu lernen! Und dazu ist gerade die Suite geeignet, in 4händiger Bearbeitung meine Werke immer gangbarer zu machen. Ich erinnere nur an Jos. Rheinberger's Orgelsonaten, die auch *zu gleicher Zeit* 4händig erschienen u. gerade sehr dazu halfen, den Namen Rheinberger's bekannt zu machen. (Was ich *zuerst* von Rheinberger kennen lernte, waren 4händige Arrangements der Orgelsonaten)... Schlagen Sie ein u. machen Sie mir die große Freude! Bitte, bitte schön! ... Im Falle Sie nun absolut die *Suite nicht* 4händig drucken wollen, so senden Sie mir das Manuskript *nicht* zurück, bewahren Sie es auf – später drucken Sie's ja doch.“ (Abschrift im Max-Reger-Archiv Meiningen, vgl. auch *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 53f.).

Reger fertigte demnach die Bearbeitung aus eigenem Antrieb ohne vorherige Absprache mit dem Verlag an, um sich und die von ihm geschätzte Komposition einem größeren Publikum bekannt zu machen. Zu der dringend gewünschten Veröffentlichung kam es jedoch nicht. Zwar haben sich keine weiteren Dokumente erhalten, doch ist mit großer Sicherheit anzunehmen, daß Augener & Co. mit Blick auf den musikalischen Anspruch des Werkes und das verlegerische Risiko dem Vorhaben ablehnend gegenüber stand. Ohnehin hatte Augener (wie alle ihm nachfolgenden Verleger Regers) zum Ausgleich für die weniger ertragreichen komplizierten Werke auch gängige Klavierstücke gefordert. Reger kam diesem Wunsch nur widerstrebend mit drei Tanzsammlungen nach (op. 9 bis op. 11) und fand auch an der Ausarbeitung des zweiten Heftes der 1895 erschienenen *Canons für Pianoforte durch alle Dur- und Molltonarten* wenig Gefallen. Adalbert Lindner berichtet: „Ich traf ihn manchmal schimpfend bei dieser, ihm nicht gerade sehr angenehmen Arbeit an.“

Bereits wenige Jahre später distanzierte sich Reger mehrfach vehement von seinen frühen Kompositionen. Dem Verleger Henri Hinrichsen schrieb er etwa am 22. Januar 1906: „Ich bitte Sie aufs *Dringendste*, *keines* aber auch *keines* meiner bei Augener erschienenen Jugendwerke für Ihre Edition zu erwerben; eine Umarbeitung all der Sachen hat *gar keinen* Zweck; ich selbst zähle meine Werke nur von op 27 an u. ich wäre *todunglücklich*, wenn Sie die bei Augener erschienen[en] Sachen, vor deren Herausgabe man mich s. Z., wo ich ein blutjunger Mensch war, hätte *warnen* müssen, nun erwerben würden! Lassen Sie *diese* Toten ruhen! Also: ich bin *ganz u. gar* dagegen!“ (*Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters*, hrsg. von Susanne Popp und Susanne Shigihara, Bonn 1995, S. 119). Eine Anfrage des Organisten Karl Breidenstein vom 6. Februar 1909, wann die Suite komponiert worden sei, beantwortete Reger: „Das Werk entstand im Jahre 1894; [!] aber es ist sehr lang; ich möchte Ihnen raten, es so zu spielen: *Introduktion* (des I. Satzes) dann sofort *Passacaglia* drauf Schluß [...] Kennen Sie meine anderen Orgelwerke [...]? Sehen Sie Sich doch bitte die mal an [...]“ (J.A. Stargardt, Berlin. *Katalog 671, Autographenauktion 30./31. März 1999*, S. 364). Mit dem Vorschlag zur Auslassung der beiden überaus reizvollen Mittelsätze rückt Reger die übrigen Teile der Suite in unmittelbare Nähe zu seiner *Introduktion und Passacaglia d-Moll* (St.-V. 416) von 1899 und der 1906 entstandenen, für zwei Klaviere zu vier Händen geschriebenen *Introduktion, Passacaglia und Fuge op. 96*. Die vierhändige Bearbeitung der *Suite op. 16* war zu diesem Zeitpunkt bereits endgültig aus seinem Blickfeld geraten. Sie erscheint nach 103 Jahren mit der vorliegenden Edition in Erstausgabe.

Für die freundliche Bereitstellung der Quellen danke ich dem Max-Reger-Institut in Karlsruhe. Ein besonderes „Dankeschön“ geht an Frau Dr. Susanne Popp, die mich auf die vorliegende Bearbeitung aufmerksam machte und die Arbeit mannigfaltig unterstützte.

ZUR EDITION

Abkürzungen: BA = Autograph Regers eigenhändiger Bearbeitung für Klavier zu vier Händen; OA = Autograph der originalen Fassung für Orgel; OE = Erstausgabe der originalen Fassung für Orgel; T = Takt; P = primo; S = secondo; o = oberes System; u = unteres System

Quellen: Autograph (BA) Regers eigenhändiger Bearbeitung der Suite op. 16 für Klavier zu vier Händen (in Privatbesitz; es stand eine Kopie aus dem Bestand des Max-Reger-Instituts, Karlsruhe

zur Verfügung). – Autograph (OA) der originalen Fassung für Orgel (im Besitz des Verlages Schott Musik International, Mainz; Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – Erstausgabe (OE) die-

ser originalen Fassung im Verlag Augener & Co. (London), seit 1911 B. Schott's Söhne, Mainz, PN 10681. Spätere Ausgaben, darunter auch die bei Breitkopf & Härtel erschienene Gesamtausgabe


und die auf ihr basierende praktische Ausgabe sämtlicher Orgelwerke, kommen als Quellen nicht in Betracht.

Die vorliegende Erstausgabe basiert auf Regers eigenhändiger Bearbeitung (BA). Dieses sauber geschriebene Manuskript sollte vermutlich als Stichvorlage für die bei Augener & Co. angestrebte Ausgabe dienen. Ob es aber in jedem Detail die endgültige Gestalt der vierhändigen Fassung repräsentiert, muß offen bleiben, bedenkt man die gelegentlichen Eingriffe und Ergänzungen, die Reger noch in Korrekturfahnen vornahm. Wahrscheinlich kam es nach Ablehnung der Bearbeitung auch zu keiner weiteren Durchsicht des Manuskripts, da Reger sich bald von dieser und anderen seiner frühen Kompositionen distanzierete (siehe Vorwort).

Offensichtliche Schreibfehler und Versehen wurden stillschweigend korrigiert, darunter auch die in Primo und Secondo ungleichmäßig platzierten Cresc.- und Decresc.-Gabeln. Ebenso stillschweigend wurden fehlende Überbindungen durch Vergleich mit OA und OE ergänzt und einige wenige Sicherheitsakzidentien hinzugefügt. Zeichen, die in allen Quellen fehlen, nach Meinung des Herausgebers aber notwendige Ergänzungen darstellen, sind in Klammern wiedergegeben. Selten weicht der Notentext der Bearbeitung von der Orgelfassung ab; eine Angleichung erfolgte aber nur bei fragwürdigen Einzelfällen (siehe hierzu die entsprechenden Anmerkungen). Die sich gelegentlich aus der Stimmführung ergebende doppelte Notierung einzelner Töne wurde beibehalten. In einigen Fällen markierte Reger sie selbst durch eckige Klammern und der Anweisung zum Kleinstich. Im Gegensatz zur originalen Fassung für Orgel, die keinerlei Phrasierung aufweist – Reger rechnete offenbar mit einem stilsicheren Vortrag seiner Interpreten –, ist wohl unter dem Einfluß der Lehre Hugo Riemanns in BA nahezu jeder

Takt bezeichnet. Denn die Bögen dienen nicht nur dazu, die Idee eines möglichst dichten Klangbildes zu verwirklichen, sondern sie fassen auch motivische Einheiten zusammen. Durch die nur flüchtige Eintragung kommt es jedoch besonders bei Zeilen- und Seitenwechslern häufig zu Uneindeutigkeiten. Ferner weist BA Fälle auf, die sich letztgültig kaum auflösen lassen. So werden etwa ein oktavidentischer Linienzug simultan gegensätzlich phrasiert (II. Satz, Takt 41) und wörtliche Wiederholungen auf diese Weise differenziert (III. Satz, vgl. T. 84ff. mit T. 101ff. und T. 133ff. sowie T. 97f. mit Takt 146f.). Angaben zum Pedalgebrauch fehlen vollständig. Sie sind von Reger oft erst in den Korrekturabzug eingetragen worden.

I. Introduzione. Grave

T 6, P, o und u: Zählzeit 3: ; auch OA und OE fehlerhaft.

T 9, S, u: Zählzeit 2, 3. Note zusätzlich *ces*.

T 11f., S und P: *rit.* und *a tempo* nach OA und OE.

T 17f., S, u: Mittelstimme, Punktierung fehlt.

T 21, S, u: Zählzeit 1, zusätzlich Viertel *e*.

T 23f., P, u: Bogen endet auf Zählzeit 3.

Fuga. Allegro ma non tanto

T 8f., P, u: Bögen fehlen, jedoch T 10 Fortsetzungsbogen.

T 24, P, o: Zählzeit 4, 2. Achtel doppelt behalst und mit Akzent.

T 29, S, o: Zählzeit 1, Unterstimme 2. Note *h*.

T 32, S, o: 2. Takthälfte, Unterstimme: Reger notiert in BA fünf Achtel unter einem Balken.

T 36, P, o: Zählzeit 1, Achtel $c^2 - e^2$ nach OA und OE ergänzt.

T 62, S, o: Mißverständlich notiert:



T 64, P, u: Zählzeit 2, 2. Achtel zusätzlich *ais*¹.

T 71, S, o: Unterstimme, letzte Note *h*.

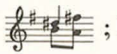
T 100, S, o: Zählzeit 2, *fis* punktiert.

T 102, S, o: Zählzeit 5, in allen Quellen \flat vor *ais*.

T 104, P, u: Unterstimme, letzte Note *fis*¹ fehlt.

T 110, P, o und u: Nachschläge nach OA und OE.

T 112, P, u: Unterstimme, Akzent auf *d*¹.

T 115, P, u: Zählzeit 3: ; korrigiert nach OA und OE.

T 120, P, o: Zählzeit 3, Staccato auf *fis*² ergänzt.

T 120, P, u: Zählzeit 3, Staccato auf *a*¹.

T 124, S, o: Zählzeit 6 in OA und OE punktierte Achtel $g - 16$ tel *ais*.

T 129, P, o: Zählzeit 2, Oberstimme, Viertel *a*³.

T 133, P, o: Oberstimme, 1. Note *c*³.

T 136, P, u: Unterstimme, vorletzte Note Achtel *e*².

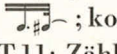
T 141, S, o: Letzte Note mit Akzent.

II. Adagio assai

T 5, P, u: Zählzeit 4, *eis*¹ (mit Überbindung) – *e*¹; korrigiert nach OA und OE.

T 7, P, o: *tr* nach OA und OE.

T 7, P, u: Zählzeit 2: ; korrigiert nach OA und OE.

T 8, S, o: Oberstimme, die letzten beiden Noten ; korrigiert nach OA und OE.

T 11: Zählzeit 4 fehlt komplett; ergänzt nach OA und OE; Bögen entsprechend verlängert.

T 15, P, u: Unterstimme, 2. Note, Akzent fehlt.

T 15, S, o: Zählzeit 2, Akzent fehlt.

T 16, P, u: Zählzeit 4, Akzent auf *g*¹ fehlt.

T 16, S, o: Oberstimme, letzte Note, Akzent auf *e*¹.

T 17, P, u: Zählzeit 1, Achtel $d^1 - e^1$ fehlen; ergänzt nach OA und OE.


T 17, P, u: Zählzeit 3 wegen Streichungen nicht eindeutig.

T 27, P, o: Mordent nach OA und OE.

T 32, P, S: *rit.*, *a tempo* und *pp* nach OA und OE.

T 39, P, o und u: *tr* nach OA und OE.

T 40, S, o: Zählzeit 2, Achtel *cis* in zwei 16tel aufgelöst; vgl. T 3.

T 41, P, o: Phrasierung: ; ange-
glichen an I.H.

T 46, P, o und u: Mordent nach OA und OE.

III. Un poco Allegro, ma non troppo (Intermezzo)

T 21f., P, o und u: Jeweils Praller auf gis^1 und gis^2 ;
OE nicht eindeutig; Mordent jeweils nach OA.

T 54, S, o: Zusätzlich parallele Terzen $g-fis-e$,
vgl. jedoch T 3.

T 57, P, u: 2. Note g^1 als 16tel, vgl. jedoch T 6.

T 107 S, o: Zählzeit 2, 1. Note 16tel Pause; korri-
giert nach T 90.

IV. (Passacaglia). Andante

T 69, P, u: Zählzeit 2, Unterstimme, 3. Note un-
deutlich.

T 72, S, o: Zählzeit 3, Mittelstimme d^1-c^1-h .

T 78, P, u: Zählzeit 2, Oberstimme, Überbindung
 fis^2 .

T 89, 90, S, o: Unterstimme, 1. Note Viertel a .

T 138, P, u: Unterstimme, 3. Triolenachtel fis^1 ;
korrigiert nach OA und OE.

T 147, P, u: Zählzeit 3, Oberstimme, 1. Note Ach-
tel h^1 .

T 181f., P, o: Zählzeit 3, Bogen c^4-cis^4 . Punktier-
te 16tel als Achtel notiert.

T 181, P, u: Vorletzte Note als Achtel notiert.

T 190–192, S, o: Alle Bindebögen fehlen; ergänzt
nach OA und OE, vgl. auch T 193 ff.

T 191, S, u: Letztes 16tel H_1 und H ; G_1 und G nach
OA und OE.

T 193, P, o und u: Vorletzte Note d^4 und d^3 ; a^3 und
 a^2 nach OA und OE.

T 208, P, o: Zählzeit 3, Bogen h^1-a^1 .

PREFACE

Dissatisfaction with Wiesbaden society, apathetic audiences, bad reviews, corruption in the press and music life of his day, financial setbacks: all these factors combined in 1894 to plunge Max Reger into his first major personal and artistic crisis, which reached its climax in 1898. Weakened in mind and body, a failure in his professional and personal life, he finally returned to his parents' home in Weiden. True, a number of arrangements commissioned by his London publishers Augener & Co. date from this period (notably those of Bach's works, which brought him into correspondence with Ferruccio Busoni), but there is hardly a single work from his own pen. It is thus all the more remarkable that he should attempt to free himself by conceiving his Suite in E minor for organ, op. 16, dedicated "to the divine spirit of Johann Sebastian Bach." Not only the imposing formal design and contrapuntal density of this work, but also its harmony and timbre vividly reflect the effort spent in its creation. Equally suggestive are the chorale melodies Reger chose to include in the slow movement: *Es ist das Heil uns kommen her* (embellished), *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*, and *Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End*, with the obvious textual overtones of "Wenn ich einmal soll

scheiden" ("And when one day I pass away"). Moreover, at the end of the manuscript Reger entered the remark: "Finis. Reger. Thanks be to God, 23 July 1895."

It was to op. 16 that Reger also owed his acquaintance with Karl Straube, later the organist and cantor at the Thomaskirche in Leipzig. Straube encountered the piece shortly after its publication and gave the work its first performance at the Church of the Holy Trinity in Berlin on 4 March 1897 – admittedly to a largely uncomprehending critical establishment. Before Reger returned to Weiden he attended a recital given by Straube in Frankfurt on 1 April and featuring op. 16 on its program. The two men met after the performance, initiating a deep friendship that would eventually give rise to all of Reger's large-scale organ works, but which harbors problems of its own due to Straube's considerable influence on Reger's music in his later years. In March 1897 Reger, then a completely unknown composer, also sent the piece to his admired composer Johannes Brahms in Vienna a few weeks before the latter's death, asking for permission to dedicate to him an as yet unwritten symphony. Brahms's reply, an exercise in ironic kindness, is still capable of

occasioning surprise today: “Dear Sir, I owe you a great debt of thanks for your letter, the warm and only too friendly words of which deeply appealed to my sympathy. Moreover, you intend to honor me with the lofty gift of a dedication. Surely my permission is unnecessary! I had to smile as you chose to approach me in this matter, and yet enclosed a work whose all-too bold dedication leaves me in some consternation! So please feel free to add the name of your respectfully devoted J. Brahms” (*Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters*, edited by Else von Hase-Koehler, Leipzig, 1928, pp. 54 f.). As it happened, the planned “Symphony in B minor” was eventually abandoned and partly incorporated in the C-minor Piano Quintet (1897–98).

If Reger’s Suite and its memorable dedication directly proceeded from his arrangements of Bach’s organ works for piano two- and four-hands (see the complete index in Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden, 1982, pp. 18–22), the same impetus gave rise to his decision to recast the work for piano. The date “Wiesbaden, 12 May 1896” at the end of his autograph manuscript evidently refers, however, only to the first complete draft of the musical text *per se*, as can be seen from a letter Reger wrote seven days later to Adalbert Lindner, his first teacher and later the biographer of his early years: “Wiesbaden, 19 May 1896, two o’clock at night. Dear Friend, I have just applied the final jot to the arrangement of my organ suite for piano four-hands; the said arrangement is now completely finished, with every accidental in its proper place, and will be sent off to London in a week’s time; I calculate that half a year will elapse before the work – that is, my arrangement – appears in print” (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, edited by Else von Hase-Koehler, Leipzig, 1928, p. 50). Just what intentions and hopes Reger placed in this composition, and the context in which they occur, are vividly depicted in his letter of 21 July 1896 to his publisher Augener: “At the same time I am sending you two manuscripts. Item 1: Bach’s great G-minor Fantasy and Fugue for piano four-hands; I have taken *every conceivable* effort with this work, and consequently it has turned out well and sounds brilliant. The choice I have made with respect to Bach is *such* that you can rely completely and utterly on my judgment. I only take on *great things* and leave aside *everything* of lesser interest. Item 2, also enclosed with this letter: the manuscript of my organ suite, arranged for piano four-hands. Now, don’t be taken aback, and allow me to impose on your time for a moment. It is *absolutely and urgently* necessary for my suite to appear in a version for piano duet. It is my best work to date; better ones will follow shortly; moreover, the work is *very* amenable to such an arrangement! There are so many people who play piano duets and are virtually starving for new publications! Moreover, the suite, in a duet arrangement, is eminently suited for getting my mu-

sic going. I need only remind you of Jos[eph] Rheinberger’s organ sonatas, which also appeared *simultaneously* for piano *four-hands* and were highly useful in familiarizing the world with the name of their composer (the *first* things by Rheinberger I ever encountered were duet arrangements of his organ sonatas.) ... So go ahead and give me a great pleasure! Please, please do! ... And in case you absolutely refuse to print the Suite as a duet, *don’t* return the manuscript to me but put it aside for a later date: you’ll wind up printing it anyway” (handwritten copy in the Max Reger Archive, Meiningen; see also *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, edited by Else von Hase-Koehler, Leipzig, 1928, pp. 53 f.).

In short, Reger undertook the arrangement on his own initiative – and without previously consulting his publisher – for the purpose of drawing the attention of a larger audience to himself and a composition he appreciated. Nonetheless, the publication he so urgently sought never materialized. No further documents on the matter survive, but it is highly likely that Augener & Co. turned down the project in view of the difficulty of the music and the commercial risk involved. Whatever the case, like all of Reger’s subsequent publishers, Augener demanded readily accessible piano pieces from the composer in compensation for his less profitable but more complex works. Reger reluctantly met this request with three collections of dance pieces, opp. 9 to 11. Nor did he take much pleasure in working out the second volume of his *Canons for Piano in All the Major and Minor Keys* (1895). Adalbert Lindner reports that he “occasionally met the composer cursing this work, which he found anything but agreeable.”

A few years later Reger vehemently dissociated himself on several occasions from his early compositions. Writing to the publisher Henri Hinrichsen on 22 January 1906 he exclaimed: “I implore you as *urgently as possible* not to acquire *any*, not a *single one*, of my Augener juvenilia for publication in your edition; there is *absolutely nothing* to be gained from rewriting all those things; I myself only acknowledge my works from op. 27 on, and would be *deathly unhappy* if you were to acquire titles published by Augener at a time when I was still a dewy-eyed youth and should have been *warned* against issuing them in print! So leave *these* dead to rest in their graves! In sum, I’m against it, *period!*” (*Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters*, edited by Susanne Popp and Susanne Shigihara, Bonn, 1995, p. 119). On 6 February 1909 the organist Karl Breidenstein asked Reger when his suite was composed. The composer replied: “The work was written in 1894; but it is very long and I would advise you to play it as follows: Introduction (to the first movement) followed immediately by the Passacaglia, then the conclusion. [...] Are you familiar with my other organ works [...]? Please take a look at

them” (J.A. Stargardt, Berlin. *Katalog 671, Autographenauktion 30./31. März 1999*, p. 364). Reger’s proposed omission of the two thoroughly delightful middle movements places the remaining sections of the suite in the near proximity of his *Introduction and Passacaglia* in D minor of 1899 (St.-V. 416) and the *Introduction, Passacaglia and Fugue* for piano duo, op. 96, of 1906. By this time his duet arrangement of op. 16 had passed forever beneath his

notice. With our volume it now appears in print for the first time, 103 years later.

I wish to thank the Max Reger Institute in Karlsruhe for kindly granting access to the sources, and I hereby extend my special thanks to Dr. Susanne Popp, who drew my attention to this arrangement and supported my work in many ways.

COMMENTS ON THE EDITION

Abbreviations: AP = autograph MS of Reger’s arrangement for piano four-hands; AO = autograph MS of the original version for organ; EO = first edition of original organ version; M = measure; P = primo; S = secondo; u = upper staff; l = lower staff

Sources: Autograph (AP) of Reger’s own arrangement of the Organ Suite op. 16 for piano four-hands, located in a private collection (we consulted a copy preserved at the Max Reger Institute in Karlsruhe). – Autograph (AO) of the original version for organ, located at Schott Music International in Mainz (copy at the Max Reger Institute in Karlsruhe). – First edition (EO) of the above organ version, published by Augener & Co. in London (B. Schott’s Söhne, Mainz, since 1911), plate no. 10681. Later printed editions, including the one published in Breitkopf & Härtel’s *Gesamtausgabe* and in the complete performing edition of Reger’s organ music based on the *Gesamtausgabe*, have no value as source material.


Our first edition is based on Reger’s autograph of the piano-duet arrangement (AP). This fair manuscript was probably meant to serve as an engraver’s copy for the proposed edition from Augener & Co. However, the question remains whether it represents the definitive form of the piano-duet version in every respect, considering that Reger occasionally entered emendations and additions in proof. In all probability Reger never

revised his arrangement after Augener rejected it as he soon dissociated himself from this and other early compositions (see Preface).

Obvious oversights and slips of the pen have been corrected without comment, including the conflicting placement of crescendo and decrescendo hairpins in the primo and secondo parts. Nor do the comments mention the missing ties taken from AO and EO or the few added warning accidentals. Signs lacking in the sources but deemed necessary by the editor are enclosed in parentheses. With regard to the musical text, the arrangement rarely departs from the organ version and has been adapted only in isolated cases of doubt (see the relevant comments below). We have retained the occasional duplication of notes resulting from the voice leading. In several instances Reger himself indicated them by enclosing them in square brackets and adding an instruction to print them in small type. Whereas the original organ version lacks phrasing altogether (Reger apparently reckoned with a secure sense of style from his performers), practically every bar is marked in AP. This probably reflects the influence of Reger’s

studies with Hugo Riemann, for the phrase marks not only serve to achieve maximum density of texture but also to demarcate motivic units. Because these marks were hastily written, however, there are many ambiguities, especially at line and page breaks. Moreover, there are some cases in AP that scarcely admit a definitive solution. Examples include those cases where conflicting phrasing is given to otherwise identical lines occurring simultaneously in different registers (movement 2, bar 41) or to literal repetitions (compare M 84 ff. of movement 3 with M 101 ff. and 133 ff., or M 97 f. with M 146 f.). Finally, the piece entirely lacks pedalling marks, although Reger often waited until the proof stage before adding the pedalling.

I. Introduzione. Grave

M 6, P, u and l: Beat 3 reads ; AO and EO likewise erroneous.

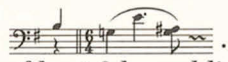

M 9, S, l: Third note of beat 2 has additional *cb*.

M 11 f., S and P: *rit.* and *a tempo* taken from AO and EO.

M 17 f. S, l: Middle voice undotted.

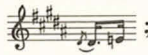
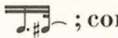

M21, S, l: Beat 1 has additional quarter-note e .
M23f., P, l: Slur ends on beat 3.

Fuga. Allegro ma non tanto

M8f., P, l: Slurs missing, but continuation slur in M10.
M24, P, u: Second eighth-note of beat 4 double-stemmed and accented.
M29, S, u: Second note of beat 1 in lower voice reads b .
M32, S, u: Second half of bar, lower voice: AP has five eighth-notes under single beam.
M36, P, u: Eighth-notes c^2-e^2 in beat 1 added from AO and EO.
M62, S, u: Notation confusing: 
M64, P, l: Second eighth-note of beat 2 has additional $a^{\sharp 1}$.
M71, S, u: Last note in lower voice reads b .
M100, S, u: f^{\sharp} in beat 2 dotted.
M102, S, u: a^{\sharp} in beat 5 preceded by \flat in all sources.
M104, P, l: Final $f^{\sharp 1}$ missing in lower voice.
M110, P, u and l: Terminal notes taken from AO and EO.
M112, P, l: Lower voice has accent on d^1 .
M115, P, l: Beat 3 reads ; corrected to agree with AO and EO.
M120, P, u: Staccato added to $f^{\sharp 2}$ in beat 3.
M120, P, l: Staccato on a^1 in beat 3.
M124, S, u: Beat 6 in AO and EO has dotted eighth-note g and 16th-note a^{\sharp} .
M129, P, u: Beat 2 has quarter-note a^3 in upper voice.

M133, P, u: First note in upper voice reads c^3 .
M136, P, l: Next-to-last note in lower voice reads eighth-note e^2 .
M141, S, u: Accent on final note.

II. Adagio assai

M5, P, l: Beat 4 has $e^{\sharp 1}$ (with tie) – e^1 ; corrected to agree with AO and EO.
M7, P, u: *tr* added from AO and EO.
M7, P, l: Beat 2 reads ; corrected to agree with AO and EO.
M8, S, u: Final two notes of upper voice read ; corrected to agree with AO and EO.
M11: Beat 4 lacking altogether; added from AO and EO; slurs elongated accordingly.
M15, P, l: Note 2 in lower voice lacks accent.
M15, S, u: Beat 2 lacks accent.
M16, P, l: Beat 4 lacks accent on g^1 .
M16, S, u: Last note in upper voice has accent on e^1 .
M17, P, l: Beat 1 lacks eighth-notes d^1-e^1 ; added from AO and EO.
M17, P, l: Beat 3 indistinct due to deletions.
M27, P, u: Mordent taken from AO and EO.
M32, P, S: *rit.*, *a tempo* and *pp* taken from AO and EO.
M39, P, u and l: *tr* taken from AO and EO.
M40, S, u: Beat 2: eighth-note c^{\sharp} divided into two 16ths; see M3.
M41, P, u: Phrasing reads ; changed to conform with l.h.
M46, P, u and l: Mordent taken from AO and EO.

III. Un poco Allegro, ma non troppo (Intermezzo)

M21f., P, u and l: Inverted mordents on $g^{\sharp 1}$ and $g^{\sharp 2}$; EO ambiguous; mordents taken from AO.
M54, S, u: Additional parallel thirds $g-f^{\sharp}-e$; however, see M3.
M57, P, l: Second note g^1 given as 16th-note; however, see M6.
M107, S, u: Beat 2: note 1 given as 16th-note rest; corrected to agree with M90.

IV. (Passacaglia). Andante

M69, P, l: Third note of beat 2 in lower voice indistinct.
M72, S, u: Beat 3 of middle voice reads d^1-c^1-b .
M78, P, l: Beat 2 has tied $f^{\sharp 2}$ in upper voice.
M89, 90, S, u: Note 1 of lower voice given as quarter-note a .
M138, P, l: Third triplet eighth-note in lower voice given as $f^{\sharp 1}$; corrected to agree with AO and EO.
M147, P, l: First note of beat 3 in upper voice reads eighth-note b^1 .
M181f., P, u: Beat 3 slurs $c^4-c^{\sharp 4}$. Dotted 16th notated as eighth-note.
M181, P, l: Next-to-last note written as eighth-note.
M190–192, S, u: All ties lacking; added from AO and EO; see also M193 ff.
M191, S, l: Final 16th B_1 and B ; G_1 and G taken from AO and EO.
M193, P, u and l: Next-to-last note d^4 and d^3 ; a^3 and a^2 taken from AO and EO.
M208, P, u: Beat 3 slurs b^1-a^1 .

PRÉFACE

Sujets de mécontentement avec la haute société de Wiesbaden, manque d'intérêt de la part du public, mauvaises critiques, corruption de la presse et du monde musical, échecs financiers ..., tout cela concourt en 1894 à plonger Max Reger dans sa première grande crise personnelle et artistique, crise qui culminera en 1898. Malade physiquement et psychologiquement, ayant échoué tant sur le plan humain que professionnel, il retourne finalement dans la maison familiale, à Weiden. Certes il écrit au cours de cette période, sur commande de son éditeur londonien, Augener & Co., de nombreux arrangements, en particulier d'œuvres de Bach, qui l'amènent aussi à correspondre avec Ferruccio Busoni. Cependant, Reger ne fournit pratiquement plus ses propres compositions. Il est d'autant plus significatif dans ce contexte qu'il ait tenté de se libérer lui-même en composant la *Suite en mi mineur op. 16* pour orgue, dédiée à «*Den Manen Joh. Seb. Bachs*». Non seulement la disposition formelle de grande ampleur et la densité contrapuntique de l'œuvre mais aussi sa dimension harmonique et sonore donnent une idée de l'énergie déployée par le compositeur pour cette *Suite op. 16*. L'intégration au mouvement lent des mélodies des chorals «*Es ist das Heil uns kommen her*» (coloration), «*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*» et «*Herzlich tut mich verlangen nach einem sel'gen End*» confirme ce fait, de même que l'association du texte «*Wenn ich einmal soll scheiden*». De plus, Reger a porté sur son manuscrit la mention finale suivante: «*Finis. Reger. Gott sei Dank. 23. July 1895.*» (Finis. Reger. Dieu soit loué. 23 juillet 1895).

C'est à cette *Suite op. 16* que Max Reger doit d'avoir fait la connaissance de Karl Straube, le futur organiste et cantor de l'église Sankt Thomas de Leipzig. Straube avait découvert l'œuvre peu après sa parution et l'avait créée le 4 mars 1897 à la Dreifaltigkeitskirche de Berlin. On notera à cet égard que la composition ne rencontra guère l'approbation de la critique. Avant même de rentrer à Weiden, Reger se rend le 1^{er} avril à un concert de Straube, à Francfort, au programme duquel est inscrit son opus 16. A l'issue du concert, la rencontre entre le compositeur et Straube marque le début d'une profonde amitié, qui verra naître d'une part toutes les autres grandes œuvres pour orgue de Reger, mais qui par ailleurs n'est pas sans problèmes en raison de l'influence considérable prise ultérieurement par Straube sur l'activité créatrice de Reger. Par ailleurs, le compositeur, alors totalement inconnu, envoie en mars 1897 la *Suite* au vénéré Johannes Brahms, à Vienne, quelques semaines avant la mort de celui-ci, sollicitant en même temps de sa part l'auto-

risation de lui dédicacer une symphonie qu'il projette d'écrire. Rédigée sur un ton aimablement ironique, la réponse qu'il reçoit ne peut que surprendre encore aujourd'hui: «*Cher Monsieur! Je vous exprime mes remerciements les plus cordiaux pour votre lettre, dont les termes chaleureux, par trop amicaux même, m'ont paru des plus sympathiques. Vous songez d'autre part à m'honorer de ce beau cadeau que représente une dédicace. Mais il n'est point besoin pour cela d'une autorisation! Je n'ai pu m'empêcher de sourire, car vous sollicitez de ma part une telle autorisation tout en joignant à mon intention une œuvre dont la dédicace, passablement hardie, m'effraie! Vous pouvez tranquillement mettre le nom de votre très dévoué J. Brahms.*» (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, éd. par Else von Hase-Koehler, Leipzig, 1928, p. 54 et s.). Reger interrompt finalement la composition de la *Symphonie en si mineur* projetée, l'intégrant en partie au *Quintette avec piano en ut mineur* (1897/98).

De même que la composition de la *Suite* ainsi que son étonnante dédicace sont directement inspirées par les arrangements des œuvres pour orgue de Bach écrits par Reger pour piano à 2 et 4 mains (cf. à ce sujet le relevé complet de Johannes Lorenzen, *Max Reger als Bearbeiter Bachs*, Wiesbaden, 1982, pp. 18–22), de même l'idée de reprendre la *Suite* selon une manière comparable provient de cette même activité. La date notée à la fin de l'autographe, «*Wiesbaden 12. Mai 1896*», ne se rapporte manifestement qu'à la seule mise par écrit du texte musical, comme il ressort d'une lettre adressée sept jours plus tard par Reger à Adalbert Lindner, son premier professeur et futur biographe de ses années de jeunesse: «*Wiesbaden, 19 mai 1896. Deux heures du matin. Cher ami! Je viens de mettre la dernière main à l'arrangement pour 4 mains de la suite pour orgue; ledit arrangement est maintenant fin prêt, y compris les signes d'exécution, et il part dans une semaine pour Londres; selon mes calculs, il faudra encore une demi-année avant que l'œuvre, c'est-à-dire l'arrangement, ne paraisse.*» (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, éd. par Else von Hase-Koehler, Leipzig, 1928, p. 50). Le 21 juillet 1896, Reger décrit lui-même en détail à son éditeur, Augener, ses intentions, les espoirs qu'il place dans cet arrangement et le contexte dans lequel il se situe: «*Vous recevrez en même temps 2 manuscrits. 1. La grande Fantaisie et Fugue en sol mineur de Bach pour piano à 4 mains; je me suis donné beaucoup beaucoup de mal avec cette œuvre et ainsi elle est réussie et pleine de brio. Mon choix quant à Bach est tel que vous pouvez entièrement vous reposer sur moi.*

Je prends uniquement les *grandes* œuvres et évite *toutes celles* qui présentent un moindre intérêt. 2. Je joins en outre à cet envoi le manuscrit de la Suite pour orgue pour piano à 4 mains. N'ayez surtout pas peur! Il est *absolument* nécessaire que la Suite paraisse à 4 mains. La Suite est jusqu'ici ma meilleure œuvre; d'autres, encore meilleures, suivront bientôt; de plus, cette composition à 4 mains est *très* gratifiante! Il y a tellement de personnes qui jouent à 4 mains et sont proprement avides de connaître les nouvelles publications. Sous la forme de l'arrangement à 4 mains, la Suite est justement des plus appropriées pour frayer la voie à mes œuvres. Je voudrais seulement rappeler les sonates pour orgue de Jos. Rheinberger qui sont parues *en même temps* pour piano à 4 mains et ont beaucoup contribué à faire connaître le nom de Rheinberger. (Ce que j'ai connu *en premier* de Rheinberger, c'étaient des arrangements à 4 mains des sonates pour orgue)... Topez là et faites-moi ce grand plaisir! Je vous en prie!... Pour le cas où vous ne voudriez absolument pas imprimer la Suite pour 4 mains, ne me renvoyez pas le manuscrit, conservez-le, ... de toute façon vous finirez par l'imprimer plus tard.» (Copie conservée aux archives Max Reger, à Meiningen; cf. aussi *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, éd. par Else von Hase-Koehler, Leipzig, 1928, p. 53 et s.).

Reger réalise en conséquence l'arrangement de son propre chef, sans s'être mis préalablement d'accord avec son éditeur, pour se faire connaître et faire connaître cette composition qu'il apprécie spécialement auprès d'un large public. Mais la publication tellement souhaitée ne se réalise finalement pas. On ne possède certes pas d'autres documents, mais on peut supposer avec une forte probabilité qu'Augener & Co. n'étaient pas favorables au projet en raison du caractère exigeant de l'œuvre sur le plan musical et du risque éditorial. En compensation des œuvres complexes, peu lucratives livrées par le compositeur, Augener (de même d'ailleurs que tous les éditeurs de Reger lui ayant succédé) avait réclamé en plus des œuvres de vente facile. Ce n'est qu'à contrecœur que Reger répond à ce souhait en livrant trois recueils de danses (op. 9 à op. 11), et il n'éprouve guère de plaisir non plus à réaliser le deuxième volume des *Canons pour piano dans tous les tons majeurs et mineurs*

publiés en 1895. Adalbert Lindner relate à ce sujet: «Je l'ai trouvé quelquefois en train de pester contre ce travail qui ne lui était pas très agréable.»

Quelques années plus tard, Reger désapprouvera à plusieurs reprises véhémentement ses premières compositions. C'est ainsi qu'il écrit vers le 22 janvier 1906 à Henri Hinrichsen, son éditeur: «Je vous prie *très instamment* de n'acquiescer pour votre maison d'édition *aucune*, mais vraiment *aucune* de mes œuvres de jeunesse parues chez Augener; cela n'a *absolument aucun* sens de remanier toutes ces choses; moi-même je ne compte mes œuvres qu'à partir de l'op. 27 et je serais *profondément malheureux* si vous acquiesciez ces choses parues chez Augener contre la publication desquelles on aurait dû me *mettre en garde* à l'époque, alors que j'étais tout jeune encore! Laissez ces morts-là reposer en paix! Donc c'est entendu: je suis *tout à fait* contre!» (*Max Reger. Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters*, éd. par Susanne Popp et Susanne Shigihara, Bonn, 1995, p. 119). L'organiste Karl Breidenstein s'étant adressé le 6 février 1909 au compositeur pour savoir quand il avait composé la Suite, Reger lui répond: «L'œuvre date de l'année 1894; [...] mais elle est très longue et je vous conseillerai de la jouer comme suit: introduction (du 1^{er} mouvement), puis enchaînement direct sur la Passacaille et le finale [...]. Connaissez-vous mes autres œuvres pour orgue [...] ? Jetez-y donc un coup d'œil [...]» (J.A. Stargardt, Berlin. *Katalog 671, Autographenauktion 30./31. März 1999*, p. 364). Proposant de laisser de côté les deux mouvements centraux, en soi si attrayants, Reger met les autres parties de la Suite en relation directe avec son *Introduction et Passacaille en ré mineur* (St.-V. 416) de 1899 et avec l'*Introduction, Passacaille et Fugue op. 96* pour deux pianos à 4 mains, composée en 1906. Le compositeur avait alors déjà totalement perdu de vue son arrangement à 4 mains de la *Suite op. 16*. Celui-ci paraît aujourd'hui, 103 ans après, sous la forme de la présente première édition.

J'adresse mes remerciements au Max-Reger-Institut de Karlsruhe pour les sources aimablement mises à ma disposition. Je remercie aussi tout particulièrement M^{me} Susanne Popp qui a attiré mon attention sur cet arrangement et m'a secondé de multiples façons dans mon travail.

INDICATIONS RELATIVES À L'ÉDITION

*Abréviations: AA = autographe de l'arrangement pour piano à 4 mains de Reger;
AO = autographe de la version originale pour orgue; EO = première édition de la version originale pour orgue;
M = mesure; P = primo; S = secondo; sup = portée supérieure; inf = portée inférieure*

Sources: Autographe (AA) de l'arrangement pour piano à 4 mains de Reger de la Suite op. 16 (en possession privée; une copie provenant du fonds du Max-Reger-Institut de Karlsruhe était à disposition). – Autographe (AO) de la version originale pour orgue (en possession de la maison d'édition Schott Musik International, Mayence; copie au Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – Première édition (EO) de cette version originale publiée aux Éditions Augener & Co. (Londres), depuis 1911 B. Schott's Söhne, Mayence, PN 10681. Les éditions ultérieures, dont l'édition complète parue chez Breitkopf & Härtel ainsi que l'édition pratique de toutes les œuvres pour orgue basée sur ladite édition complète n'entrent pas en ligne de compte comme sources.

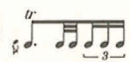
La présente première édition se base sur l'arrangement (AA) autographe de Reger. Ce manuscrit très soigneusement écrit devait probablement servir de modèle de gravure pour l'édition de Augener & Co. Il n'est cependant pas possible de dire s'il représente dans chaque détail la forme définitive de la version à 4 mains lorsqu'on sait que le compositeur a encore apporté çà et là dans les épreuves des modifications et des rajouts. Selon toute probabilité, le manuscrit n'a plus été revu après le refus de l'éditeur étant donné que Reger a condamné peu après cette composition ainsi que d'autres de ses premières œuvres (cf. Préface).

Les fautes d'écriture et les négligences manifestes ont été corrigées sans commentaire, entre autres les soufflets de cresc. et decresc. notés irrégulièrement dans primo et secondo. De même les liaisons rythmiques manquantes ont été simple-

ment rajoutées par comparaison avec AO et EO, ainsi qu'un petit nombre d'accidents de précaution. Les signes faisant défaut dans toutes les sources mais représentant de l'avis de l'éditeur des rajouts nécessaires sont placés entre parenthèses. Le texte musical de l'arrangement s'écarte rarement de la version pour orgue; l'alignement n'a cependant été effectué que pour les cas douteux (cf. à ce sujet les remarques correspondantes). Les doubles notations de notes séparées résultant parfois de l'écriture ont été maintenues. Dans quelques cas, Reger a indiqué lui-même ces notes au moyen de crochets et en stipulant l'emploi de petits caractères. Contrairement à la version originale pour orgue, qui ne comporte aucun phrasé – Reger comptait probablement sur une exécution stylistiquement sûre de ses interprètes –, pratiquement chaque mesure de AA comporte, sans doute sous l'influence de l'enseignement de Hugo Riemann, des indications de phrasé. Les liaisons ne servent pas seulement à donner corps à l'idée d'un ensemble sonore aussi dense que possible, mais elles rassemblent aussi des unités de motifs. Mais cette notation par trop relâchée donne fréquemment lieu à des imprécisions dues au manque de clarté, en particulier lors des changements de ligne et de page. D'autre part, AA présente des cas qu'il n'est guère possible en fin de compte de résoudre. C'est ainsi par exemple qu'une ligne identique à l'octave se trouve simultanément phrasée de façon opposée (2^e mouvement, M. 41) et que des répétitions textuelles sont différenciées de cette façon (3^e mouvement, comparer M. 84 et ss. avec M. 101 et ss. et M. 133 et ss.,

ainsi que M. 97 et s. avec M. 146 et s.). AA ne comporte pas d'indications de pédale. Reger avait souvent l'habitude de les noter après coup, directement sur les épreuves.

I. Introduzione. Grave

M 6, P, sup et inf: Au 3^{ème} temps: ; fausse notation aussi dans AO et EO.

M 9, S, inf: Au 2^{ème} temps, *dob* en plus à la 3^{ème} note.

M 11 et s., S et P: *rit.* et *a tempo* selon AO et EO.

M 17 et s., S, inf: A la voix moyenne, absence de points.

M 21, S, inf: Au 1^{er} temps, *mi* noire en plus.

M 23 et s., P, inf: La liaison s'interrompt au 3^{ème} temps.

Fuga. Allegro ma non tanto

M 8 et s., P, inf: Absence de liaisons, mais prolongation de liaison à M 10.

M 24, P, sup: Au 4^{ème} temps, 2^{ème} croche avec double hampe et accent.

M 29, S, sup: Au 1^{er} temps, *si* comme 2^{ème} note à la voix inférieure.

M 32, S, sup: Dans la 2^{ème} moitié de la mesure, voix inférieure: Reger note dans AA cinq croches sous une même barre.

M 36, P, sup: Au 1^{er} temps, rajout des croches *do*² – *mi*² conformément à AO et EO.

M 62, S, sup: Notation ambiguë:



M 64, P, inf: Au 2^{ème} temps, *la*^{#1} en plus à la 2^{ème} croche.

M 71, S, sup: A la voix inférieure, *si* comme dernière note.


M 100, S, sup: Au 2^{ème} temps, *fa*[#] pointé.

M 102, S, sup: Au 5^{ème} temps, *la*[#] devant *la*[#] dans toutes les sources.

M 104, P, inf: A la voix inférieure, la dernière note, *fa*[#]¹, est absente.

M 110, P, sup et inf: Résolutions conformément à AO et EO.

M 112, P, inf: A la voix inférieure, accent sur *ré*¹.

M 115, P, inf: Au 3^{ème} temps: ; correction conformément à AO et EO.

M 120, P, sup: Au 3^{ème} temps, rajout d'un staccato sur *fa*[#]².

M 120, P, inf: Au 3^{ème} temps, staccato sur *la*¹.

M 124, S, sup: Au 6^{ème} temps, *sol* croche pointée – *la*[#] double croche dans AO et EO.

M 129, P, sup: Au 2^{ème} temps, voix supérieure, *la*³ noire.

M 133, P, sup: A la voix supérieure, *do*³ comme 1^{ère} note.

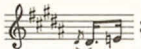
M 136, P, inf: A la voix inférieure, *mi*² croche comme avant-dernière note.


M 141, S, sup: Dernière note avec accent.

II. Adagio assai

M 5, P, inf: Au 4^{ème} temps, *mi*[#]¹ (avec liaison rythmique) – *mi*¹; correction conformément à AO et EO.

M 7, P, sup: *tr* conformément à AO et EO.

M 7, P, inf: Au 2^{ème} temps: ; correction conformément à AO et EO.

M 8, S, sup: A la voix supérieure, deux dernières notes ; correction conformément à AO et EO.

M 11: Le 4^{ème} temps fait totalement défaut; il est rajouté conformément à AO et EO; les liaisons ont été prolongées en conséquence.

M 15, P, inf: A la voix inférieure, l'accent est absent sur la 2^{ème} note.

M 15, S, sup: Au 2^{ème} temps, absence de l'accent.

M 16, P, inf: Au 4^{ème} temps, absence de l'accent sur *sol*¹.

M 16, S, sup: A la voix supérieure, dernière note, accent sur *mi*¹.

M 17, P, inf: Au 1^{er} temps, absence de la croche *ré*¹ – *mi*¹; rajout conformément à AO et EO.


M 17, P, inf: Au 3^{ème} temps, notation peu claire par suite de ratures.

M 27, P, sup: Mordant conformément à AO et EO.

M 32, P, S: *rit.*, *a tempo* et *pp* conformément à AO et EO.

M 39, P, sup et inf: *tr* conformément à AO et EO.

M 40, S, sup: Au 2^{ème} temps, *do*[#] croche divisé en deux doubles croches; cf. M 3.

M 41, P, sup: Phrasé: ; alignement sur la main gauche.

M 46, P, sup et inf: Mordant conformément à AO et EO.

III. Un poco Allegro, ma non troppo (Intermezzo)

M 21 et s., P, sup et inf: Demi-tremblement sur *sol*[#]¹ et *sol*[#]² à chaque fois; EO est peu clair; mordant conformément à AO à chaque fois.

M 54, S, sup: Tierces parallèles *sol*–*fa*[#]–*mi* en plus; cf. cependant M 3.

M 57, P, inf: La 2^{ème} note, *sol*¹, est une double croche; cf. cependant M 6.

M 107, S, sup: Au 2^{ème} temps, quart de soupir à la 1^{ère} note; correction conformément à M 90.

IV. (Passacaglia). Andante

M 69, P, inf: Au 2^{ème} temps, voix inférieure, 3^{ème} note peu claire.

M 72, S, sup: Au 3^{ème} temps, *ré*¹–*do*¹–*si* à la voix moyenne.

M 78, P, inf: Au 2^{ème} temps, voix supérieure, liaison rythmique sur *fa*[#]².

M 89, 90, S, sup: A la voix inférieure, *la* noire comme première note.

M 138, P, inf: A la voix inférieure, *fa*[#]¹ comme 3^{ème} croche du triolet; correction conformément à AO et EO.

M 147, P, inf: Au 3^{ème} temps, voix supérieure, *si*¹ croche comme 1^{ère} note.

M 181 et s., P, sup: Au 3^{ème} temps, liaison sur *do*⁴–*do*[#]⁴. Double croche pointée notée sous forme de croche.

M 181, P, inf: Avant-dernière note notée sous forme de croche.

M 190–192, S, sup: Toutes les liaisons sont absentes; elles sont rajoutées conformément à AO et EO; cf. aussi M 193 et ss.

M 191, S, inf: *Si*₁ et *Si* comme dernière double croche; *Sol*₁ et *Sol* selon AO et EO.

M 193, P, sup et inf: *ré*⁴ et *ré*³ comme avant-dernière note; *la*³ et *la*² selon AO et EO.

M 208, P, sup: Au 3^{ème} temps, liaison sur *si*¹–*la*¹.