

Vorwort

Vollkommen überanstrengt von seinen nahezu täglichen (!) Konzertverpflichtungen als Solist und Kammermusiker am Klavier sowie als Dirigent der Meininger Hofkapelle brach Max Reger am 28. Februar 1914 nach einem Konzert in Hagen/Westfalen zusammen. Schwer krank – die Diagnose lautete auf „Nervenlähmung“ und „totale Nervenerschöpfung“ – kehrte er nach Meiningen zurück, musste sämtliche Konzerte der laufenden Saison absagen und war überhaupt erst wieder am 27. März im Stande, zu einem Kuraufenthalt nach Meran in das Sanatorium Martinsbrunn aufzubrechen. Anschließend verbrachte er mit seiner Familie einige Wochen zur weiteren Erholung in Schneewinkl bei Berchtesgaden; am 29. Mai kehrte er nach Hause zurück. Offensichtlich sah Reger rasch ein, dass ihn die Vielzahl seiner Aktivitäten allein schon körperlich absolut überlastet hatte. Und so reichte er am 6. April ein Gesuch an Herzog Georg II. ein, ihn zum 1. Juli als Hofkapellmeister zu entlassen. Doch entgegen der ärztlich verordneten Ruhe begann Reger noch im Frühjahr wieder mit der Arbeit. Kaum zur Rekonvaleszenz in Meran angekommen, kaufte er sich Notenpapier und schrieb »zur Erholung« die *Sechs Präludien und Fugen für Violine allein* op. 131a. In den folgenden Wochen entstanden dann so bedeutende Werke wie die *Mozart-Variationen* op. 132, das *Klavierquartett a-Moll* op. 133, die *Telemann-Variationen* op. 134 – nicht zuletzt aber auch die *30 kleinen Choralvorspiele* op. 135a.

Anregung für die Komposition dieser Sammlung von Choralvorspielen dürfte die Trauerfeier zum Gedächtnis des noch während Regers Amtszeit am

26. Juni 1914 verstorbenen Herzog Georg II. gegeben haben, die am 18. Juli stattfand und bei der Reger gleich zu Beginn drei Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach spielte: *Herzlich tut mich verlangen* (BWV 727), *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639) und *O Mensch beweine deine Sünde groß* (BWV 622). Gegenüber dem befreundeten Fritz Stein, der in jener Zeit mit dem Hofmarschallamt Verhandlungen über die Nachfolge als Hofkapellmeister führte, bestand er in einem Brief vom 11. Juli ausdrücklich auf seiner eigenen Mitwirkung: „Du kannst da nicht Orgel spielen! Das muss ich besorgen!“ (*Max Reger. Briefe an Fritz Stein*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1982, S. 178).

Nur wenige Wochen später machte er sich daran, den bereits zuvor von verschiedenen Seiten an ihn herangetragenen Wunsch nach einer leicht spielbaren Sammlung kürzester Choralbearbeitungen zu erfüllen. So berichtet der Meininger (Kirchen-)Musikdirektor Hermann Langguth: „Gelegentlich eines Gesprächs mit Max Reger äußerte ich, daß es immer noch an wirklich guten Choralvorspielen zum Gebrauche im Gottesdienst mangle. Viel später, am 11. August 1914, erhielt ich von dem Meister folgende Postkarte: »Sehr geehrter Herr Kollege! Würden Sie wohl die große Freundlichkeit haben, mir möglichst bald 20 (gerne 20–25) der beim Gottesdienst am öftesten gesungenen Choräle anzugeben und mir bei jedem Choral die Tonart anzugeben, in welcher er am öftesten gesungen wird. Mit der Bitte um recht baldigste Sendung dieser Liste besten Dank im Voraus. Ihr mit frdl. Gruß ergebenster Reger«. Daraufhin übersandte ich Reger ein Melodienbuch, in welchem ich eine Anzahl Choräle näher bezeichnete“ (Festschrift zur Reger-Feier in Meiningen den 24. und 25. Februar 1923, hrsg. von Adolf Wenzel, [Meiningen 1923], S. 19).

Dass Reger gleich von mehreren Seiten Rat für die Auswahl der Choräle einholte, zeigt eine ähnliche Bitte, die er nur zehn Tage später, am 21. August, in einem Brief an Fritz Stein richtete: „Nun hab’ ich noch 8 Choralvorspiele geschrieben; ich schreibe noch so gegen 12 (für Orgel) Stück, so daß es 20 werden! Bitte, sende Du mir *umgehendst* eine Liste, wo Du 20 der *gebräuchlichsten* Choräle mir aufschreibst; bitte, *nicht* vergessen – sofort senden!“ (*Reger. Briefe an Fritz Stein*, S. 183). – Stein reagierte tatsächlich umgehend, sodass Reger am 27. August dankte „für die Sendung der Choräle u. die Anmerkungen zu denselben, die mir natürlich hochwillkommen waren u. sind!“ (ebd., S. 184). Die Fertigstellung der Sammlung zog sich dann allerdings noch bis in den November hinein. So berichtete Reger am 21. September Karl Straube: „Jetzt arbeite ich an sehr, sehr einfachen, kinderleichten Choralvorspielen für die Orgel.“ (*Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986, S. 241). Offenbar stand die Anzahl der Sätze nicht von vornherein fest, wie eine am 28. September an Adolf Wach gerichtete Aufzählung neuer Werke deutlich macht: „25 Choralvorspiele für die Orgel“ (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, 2. Aufl. Leipzig 1928, S. 288). Unbewiesen ist allerdings die gelegentlich geäußerte Vermutung, fünf Sätze hätten schon seit längerer Zeit vorgelegen – gemeint sind Nr. 2, 4, 21, 24, 28 (vgl. Rudolf Walter, *Max Regers Choralvorspiele in ihrer Auseinandersetzung mit geschichtlichen Vorbildern*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 38, 1954, 94–107, hier S. 104ff.).

Dem Verlag kündigt Reger das Werk erst am 3. Oktober 1914 an: „Ich sende Ihnen vielleicht in 6 Wochen Choralvorspiele für die Orgel, *denkbar einfachst* und *leichtest*, so daß sie jeder Landorga-

nist spielen kann; das ist eine *gute* Sache, es sind die *gebräuchlichsten* Choräle!“ (*Reger. Briefe an Karl Straube*, S. 252); am 27. November bestätigt er den Erhalt des Honorars von 1200 **Mark und fordert** einen Tag später ausdrücklich den Stich im orgelüblichen „*Querformat*“ (*Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973, S. 258).

Die im Mai 1915 im Druck erschienenen Stücke erwiesen sich als Erfolg. Obwohl das Werk offenbar von keiner Musikzeitschrift rezensiert wurde, fand es sofort große Verbreitung – nur so lässt sich der Wunsch des Verlages deuten, auch eine Ausgabe für Harmonium herauszugeben. Reger reagierte am 2. Juni 1915 mit einem für ihn charakteristischen Statement: „Betreff op. 135a den Choralvorspielen, so wußte ich ja, daß dieselben *sehr verwendbar* sind, sind ja auch sozusagen als »Einführung« in meine Orgelmusik gedacht und deshalb eben durchaus *»sehr leicht«*. Ich bin selbstredend damit einverstanden, wenn Sie von dem Werk eine Ausgabe für Harmonium machen lassen – aber bitte von *Kämpf*, nur von *Kämpf*, *nicht* von dem gräßlichen Kerl Karg-Elert!“ (*Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, S. 277).

Durch die verblüffende Knappheit, die überschaubare Harmonik und die vergleichsweise geringen spieltechnischen Anforderungen eignet sich die Sammlung hervorragend als Einstieg in Regers Klangwelt. Gegenüber den als op. 67 und op. 79b veröffentlichten Choralvorspielen formal knapper und satztechnisch einfacher gestaltet, handelt es sich um eher akkordisch gedachte Kompositionen, bei denen kaum einmal die Mittelstimmen sich motivisch verselbstständigen (kompositionstechnisch bildet die Nr. 21 mit den nachgereichten **Umkehrungen** der einzelnen Choralzeilen eine bemerkenswerte

Ausnahme). Dieser Satztechnik entsprechend skizzierte Reger von den einzelnen Sätzen (so weit dies überhaupt zu ermitteln ist) nur die Rahmenstimmen (also Cantus firmus und Bass) und nur gelegentlich (wie zu Nr. 2) auch ansatzweise die Mittelstimmen; den akkordischen Satz von Nr. 4 und Nr. 24 schrieb er jedoch schon im Entwurf vollständig aus.

Die Chormelodien zu den nicht liturgisch, sondern alphabetisch geordneten Sätzen entnahm Reger offenbar verschiedenen Vorlagen. Einzelne Varianten und die in der Erstausgabe gelegentlich angegebenen (zum Teil fehlerhaften) Nachweise (wechselnd Textdichter und Komponist) geben Hinweise in verschiedene Richtungen. So wird Reger einige Melodien der *Anleitung zum Generalbaß-Spielen* von Hugo Riemann (Leipzig 1909) entnommen haben, andere dem von J. M. Anding herausgegebenen *Vierstimmigen Choralbuch* für Sachsen-Meiningen (2. Auflage Hildburghausen 1909), wieder andere dem von Friedrich Spitta und Julius Smend herausgegebenen *Evangelischen Gesangbuch für Elsaß-Lothringen* von 1899, das Reger durch Spitta erhielt (vgl. hierzu Rudolf Walter, *Die Gesangbuchquellen der Choralbearbeitungen Max Regers*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 36, 1952, S. 64–76).

Zur Edition

Quellen: Erstausgabe (EA), 1915 erschienen im Verlag N. Simrock (Berlin und Leipzig), PN 13666. – Skizzen zu Nr. 2, 9, 16, 22, 23 und 30 (Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – Skizzen zu Nr. 4 und 24 (in Privatbesitz; es stand eine Xerokopie aus dem Bestand des Max-Reger-Instituts, Karlsruhe, zur Verfügung). Spätere Ausgaben, darunter die bei Breitkopf & Härtel erschienene Gesamtausgabe, kommen als Quellen nicht in Betracht.

Die vorliegende Edition basiert auf der Erstausgabe des Werkes, der vermutlich das heute verschollene Autograph als Stichvorlage zu Grunde lag.

Ein grundsätzliches Problem stellt die Platzierung von **Crescendo- und Decrescendo-Gabeln dar**, die in der EA nicht immer gleichlang und direkt untereinander gesetzt sind. Es ist davon auszugehen, dass in der EA (wie auch bei anderen Werken Regers) eine wohl nur flüchtige autographe Bezeichnung in den Stich übernommen wurde, da eine derart differenzierte Schwelldynamik auf der Orgel nicht realisierbar ist. Daher erschien es geboten, die Setzung der Zeichen behutsam auszugleichen.

Da Reger auch das Pedal dynamisch bezeichnete, ist davon auszugehen, dass er damit nicht nur die Koppelung an ein Manual vorsah, sondern mit den Zeichen auch eine agogische Bedeutung verband. Die in der EA in runde Klammern gesetzten Bemerkungen zur Pedalbehandlung (Nr. 3 und 6) wurden ohne weitere Kennzeichnung in den Haupttext aufgenommen, nicht jedoch Regers Vorschläge zur alternativen Manualverteilung (etwa in Nr. 17). Alle übrigen eingeklammerten Zeichen fehlen in der EA, stellen aber notwendige Ergänzungen des Herausgebers dar.

Die einzelnen Zeilen des Cantus firmus werden in der EA in jedem der drei Systeme unter einem Phrasierungsbogen zusammengefasst. Wo dieser fehlt, wurde er ohne weitere Kennzeichnung ergänzt (etwa in Nr. 9; in der EA ist im zweiten System lediglich ein Bogen zu T. 13–14 gesetzt). Jeder Zeilenschluss der Melodie ist in der EA durch eine einzelne, in eckige Klammern gesetzte Fermate bezeichnet. Wo dieses Zeichen oder auch nur die Klammerung fehlt, wurde stillschweigend ergänzt (vgl. jedoch Nr. 12, T. 18). **Dies betrifft auch die Fermaten der Schluss-**

akkorde, nicht aber jene, die sich im letzten Takt auf selbstständig geführte Stimmen beziehen. Die in Nr. 3, Takt 10, letzter Akkord, wohl versehentlich gesetzten einfachen Fermaten wurden ersetzt.

Bei Tonwiederholungen im Cantus firmus finden sich durchgehend Tenuto-Zeichen. Wo diese in der EA fehlen, wurden sie stillschweigend ergänzt. Nicht übernommen wurden die den Cantus firmus betreffenden, gelegentlich fehlerhaften Nachweise oder Jahreszahlen.

Tübingen, Sommer 2003
Michael Kube

Preface

On 28 February 1914, Max Reger collapsed after giving a concert in Hagen, Westphalia. The composer was completely exhausted from the demands of almost daily concert appearances, whether as a soloist and chamber musician at the piano or as the conductor of the court orchestra in Meiningen. He returned to Meiningen seriously ill (the diagnosis read “paralysis of the nerves” and “total nervous exhaustion”) and canceled all his concert engagements for the remainder of the season. It was not until 27 March that he again felt healthy enough to set out for a rest-cure at the Martinsbrunn sanatorium in Merano. He then spent a few weeks with his family in Schneewinkl near Berchtesgaden for further recuperation, after which he returned home on 29 May.

Evidently Reger quickly realized that the variety of his activities alone had completely overtaxed his constitution, for on 6 April he submitted a petition to Duke George II asking permission to step down as court conductor as of 1 July. But despite the orders from his doctor, Reger returned to work before the spring was out. Hardly had he arrived in Merano for his convalescence than he bought some manuscript paper and wrote, “for recreation”, the *Six Preludes and Fugues for Unaccompanied Violin*, op. 131a. The weeks that followed witnessed the birth of such significant works as the *Mozart Variations* (op. 132), the Piano Quartet in A minor (op. 133), the *Teleman Variations* (op. 134), and, not least, the *Thirty Little Chorale Preludes* (op. 135a).

The volume of chorale preludes was probably occasioned by the funeral service held in memory of Duke George II, who had died on 26 June 1914 during Reger’s tenure as court conductor. The ceremony took place on 18 July and opened with Reger playing three organ chorales by Johann Sebastian Bach: *Herzlich tut mich verlangen* (BWV 727), *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639), and *O Mensch beweine deine Sünde groß* (BWV 622). Writing on 11 July to his friend Fritz Stein, who was then involved in negotiations with the court chamberlain’s office regarding Reger’s succession, the composer insisted on taking part in the ceremony himself: “You cannot play the organ there! That must be left to me!” (*Max Reger: Briefe an Fritz Stein*, ed. by Susanne Popp, Bonn, 1982, p. 178).

A few weeks later, after receiving requests from many quarters, the composer set about producing a collection of very short and easy-to-play organ preludes. One of the requests came from Hermann Langguth, the director of church music in Meiningen: “In the midst of a conversation with Max Reger

I expressed the opinion that there was still a dearth of truly good chorale preludes for use in public worship. Much later, on 11 August 1914, I received the following postcard from the master: ‘Dear Colleague! Would you please do me the great kindness of indicating, *as soon as possible*, some twenty (perhaps twenty to twenty-five) of the hymns *most frequently* sung in church services and mentioning, for each hymn, the *key* in which it is most frequently sung. Many thanks in advance, with a request to send the list to me at your *earliest possible convenience*. With friendly greetings, sincerely your Reger.’ I thereupon sent Reger a hymnal in which I marked a number of chorales” (*Festschrift* for the Reger celebration in Meiningen, 24–25 February 1923, ed. by Adolf Wenzel, [Meiningen, 1923], p. 19).

That Reger sought advice on his selection from several sources at once is proved by a similar request that he sent to Fritz Stein only ten days later, on 21 August: “I’ve now written eight chorale preludes; I’ll write another twelve or so (for organ) to make it an even twenty! Please send me *by return of post* a list of twenty of the *most common* hymns; please don’t forget, send it right away!” (*Reger: Briefe an Fritz Stein*, p. 183). Stein duly responded by return of post, and on 27 August Reger thanked him “for sending the chorales and annotations to same, which of course were and still are most welcome to me!” (*ibid.*, p. 184). But the completion of the volume dragged on into November. Writing to Karl Straube on 21 September, Reger reported that he was “now working on some very, very plain organ chorales that will be simplicity itself to play” (*Max Reger: Briefe an Karl Straube*, ed. by Susanne Popp, Bonn, 1986, p. 241). Evidently the number of pieces was not set in advance, for a list of his new works that he sent to Adolf Wach on 28 September refers to “twenty-five

chorale preludes for organ” (*Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters*, ed. by Else von Hase-Koehler, 2nd edn., Leipzig, 1928, p. 288). Nor is there any proof for the occasional claim that five of the pieces had already existed for some time, these being nos. 2, 4, 21, 24, and 28 (see Rudolf Walter: “Max Regers Choralvorspiele in ihrer Auseinandersetzung mit geschichtlichen Vorbildern”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 38, 1954, pp. 94–107, esp. 104ff.). Reger waited until 3 October 1914 to announce the work to his publishers: “In six weeks’ time I may be sending you some chorale preludes for the organ, *as simple as can be* and *child’s play to perform*, so that any country organist will be able to play them. That is a *good* thing, for the chorales are the ones *most commonly used!*” (*Reger: Briefe an Karl Straube*, p. 252). He acknowledged the receipt of his fee of 1200 marks on 27 November and expressly asked one day later that the engraving be made in the “*oblong* format” customary for organ music (*Max Reger: Briefe zwischen der Arbeit, Neue Folge*, ed. by Ottmar Schreiber, Bonn, 1973, p. 258).

The volume appeared in print in May 1915 and turned out to be a success. Although not reviewed in the musical press, it immediately found widespread acceptance – a conclusion we can logically draw from the publisher’s request to issue a version for harmonium. Reger’s response, written on 2 June, is thoroughly characteristic of this composer: “With regard to op. 135a, the chorale preludes, I knew of course that they would be *very usable*. They are, after all, a sort of ‘introduction’ to my organ music and for this very reason ‘*very easy*’. It goes without saying that I am in agreement if you want to make an edition of the work for harmonium - but please [have it done] by *Kämpf*, only by *Kämpf*, and *not* by

that horrible fellow Karg-Elert!” (*Max Reger: Briefe zwischen der Arbeit, Neue Folge*, p. 277).

With its astonishing conciseness, straightforward harmonies, and comparatively light demands on technique, the collection forms a virtually ideal introduction to Reger’s musical universe. The pieces are more compact in form and simpler in workmanship than the chorale preludes published as opp. 67 and 79b, being primarily chordal settings in which the middle voices rarely take on a motivic life of their own. (One remarkable exception from a compositional standpoint is no. 21, where the lines of the chorale are subsequently inverted.) In keeping with this simple fabric, the sketches for these pieces (as far as we can tell today) are limited to the outside voices, e.g. the cantus firmus and the bass, and only occasionally suggest the middle voices (as in no. 2). In contrast, the chordal writing in nos. 4 and 24 was set down completely in the sketches.

The chorale melodies are placed in alphabetical rather than liturgical order. Reger apparently adopted them from different sources. The first edition occasionally (and sometimes incorrectly) indicates these sources, alternating between the author of the words and the composer of the tune. This and a number of variant readings point in several possible directions. Reger probably took some of the melodies from Hugo Riemann’s *Anleitung zum Generalbaß-Spielen* (Leipzig, 1909), others from the second edition of the *Vierstimmiges Choralbuch* for Saxe-Meiningen, edited by J. M. Anding (Hildburghausen, 1909), and still others from Friedrich Spitta and Julius Smend’s *Evangelisches Gesangbuch für Elsaß-Lothringen* (1899), which Reger received from Spitta himself (see Rudolf Walter: “Die Gesangbuchquellen der Choralbearbeitungen Max Regers”, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 36, 1952, pp. 64–76).

Notes on the Edition

Sources: First edition (FE), published by N. Simrock of Berlin and Leipzig in 1915 (plate no. 13666). – Sketches for nos. 2, 9, 16, 22, 23, and 30, preserved at the Max Reger Institute, Karlsruhe. – Sketches for nos. 4 and 24, preserved in a private collection. For these we consulted a xerocopy located at the Max Reger Institute, Karlsruhe. Later prints, including the complete edition published by Breitkopf & Härtel, have no relevance as source material.

Our edition is based on FE, which was probably based in turn on the autograph (engraver’s copy) that can no longer be traced.

One fundamental problem is the placement of crescendo and decrescendo hairpins, which are not always equal in length or vertically aligned in FE. Given that subtle dynamic gradations of this sort are impossible to render on the swell mechanism of the organ, it is safe to assume that FE, as in other works by Reger, incorporated hasty markings from the autograph into the engraving. We therefore felt warranted in judiciously aligning the placement of these signs.

Since Reger also added dynamic marks to the pedal part, he presumably not only wished the pedal to be coupled with a manual but attached an agogic significance to these marks. Comments enclosed in parentheses in FE regarding the treatment of the pedal (nos. 3 and 6) have been included in our principal text without further indication, but not Reger’s suggestions regarding the alternative division of the manuals (e.g. in no. 17). **All other signs in parentheses** are missing in FE but deemed necessary by the editor.

FE included phrase marks in each of the three staves to mark the lines of the cantus firmus. Where such marks are missing, we have added them with-

out further indication (e. g. in mm. 13–14 of no. 9, where FE has only one phrase mark in the second staff). FE also used a fermata in square brackets to mark the end of each line of the hymn tune. Where this sign or the brackets are missing, we have added them without comment (however, see m. 18 of no. 12). The same applies to the fermatas on the final chords, but not to those on independent voices appearing in the final bar. The normal fermatas on the final chord of no. 3 (m. 10) are probably erroneous and have been replaced.

Repeated notes in the cantus firmus were given tenuto marks throughout the volume. Where these are missing in FE we have added them without comment. We have not included Reger's source references or dates for the cantus firmus, some of which are incorrect.

Tübingen, summer 2003

Michael Kube

Préface

Totalement surmené par ses obligations quasi quotidiennes (!) de soliste, d'instrumentiste de chambre et de chef de la chapelle ducale de Meiningen, Max Reger s'écroule le 28 février 1914, à l'issue d'un concert qu'il vient de donner à Hagen, en Westphalie. Gravement malade – le diagnostic établi indique une «paralysie nerveuse», un «épuisement nerveux total» –, il rentre à Meiningen, se voit obligé de

supprimer tous les concerts prévus pour la saison, et ce n'est que le 27 mars qu'il est en mesure de se rendre à Merano pour y suivre une cure au sanatorium de Martinsbrunn. Il passe ensuite, pour son rétablissement, quelques semaines avec sa famille à Schneewinkl, près de Berchtesgaden, et rentre chez lui le 29 mai. Reger se rend manifestement très vite compte que ce sont ses multiples activités qui, ne serait-ce que physiquement, l'ont totalement épuisé, c'est pourquoi il adresse le 6 avril une demande au duc Georges II pour que celui-ci le relève à dater du 1^{er} juillet de ses fonctions de Kapellmeister de la cour. **Cependant, malgré l'avis du médecin qui lui a prescrit le repos, Reger recommence à travailler dès le printemps.** À peine arrivé à Merano pour sa convalescence, il s'achète du papier à musique et compose, «pour se détendre», les *Six Préludes et fugues pour violon seul*, op. 131 a. Au cours des semaines suivantes, il écrit des œuvres aussi importantes que les *Variations et fugues sur un thème de Mozart*, op. 132, le *Quatuor avec piano en la mineur*, op. 133, les *Variations sur un thème de G. Ph. Telemann*, op. 134, mais aussi ses *Trente petits préludes de chorals*, op. 135 a.

C'est probablement l'office célébré à la mémoire du duc Georges II, décédé le 26 juin 1914 alors que Reger était encore en fonctions, qui donne au compositeur l'idée d'écrire ce recueil de préludes de chorals (*Choralvorspiele*); lors de cet office, le 18 juillet, Reger joue en effet dès le début trois arrangements de chorals de Jean-Sébastien Bach: *Herzlich tut mich verlangen* (BWV 727), *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (BWV 639) et *O Mensch beweine deine Sünde groß* (BWV 622). Dans une lettre du 11 juillet à son ami Fritz Stein, alors en négociations avec le *Hofmarschallamt* au sujet de la succession au poste de maître de chapelle, Reger insiste expressément

sur sa propre participation: «Tu *ne peux pas* y jouer de l'orgue! *Il faut* que je m'en occupe moi-même!» (*Max Reger. Briefe an Fritz Stein*, édit. par Susanne Popp, 1982, p. 178).

À peine quelques semaines plus tard, il est déjà à l'œuvre pour répondre à un souhait qui lui avait été adressé par plusieurs: il s'agissait de constituer un recueil de très courts arrangements de chorals faciles à jouer. **Hermann Langguth, Musikdirektor (pour la musique sacrée)** de Meiningen, relate à ce sujet: «Lors d'une conversation avec Max Reger, j'ai émis l'avis qu'on manquait toujours de *Choralvorspiele* vraiment bons, utilisables à l'office. Bien plus tard, le 11 août 1914, j'ai reçu du maître la carte suivante: "Très honoré collègue! Auriez-vous l'extrême amabilité de bien vouloir m'indiquer *le plus tôt possible* 20 (volontiers 20–25) des chorals *le plus souvent* chantés à l'office, en me précisant pour chaque choral la tonalité dans laquelle il est le plus fréquemment chanté. Espérant recevoir cette liste *au plus tôt*, je vous remercie à l'avance. Avec mes meilleurs sentiments, votre très dévoué Reger". Là-dessus, j'ai envoyé à Reger un recueil de chants où j'ai signalé un certain nombre de chorals» (brochure commémorative réalisée à l'occasion de la cérémonie organisée à la mémoire de Reger, les 24 et 25 février 1923, à Meiningen, édit. par Adolf Wenzel [Meiningen 1923], p. 19).

Une demande analogue adressée à Fritz Stein dix jours plus tard, le 21 août, montre que Reger recherche plusieurs avis quant au choix des chorals en question: «Maintenant j'ai écrit 8 préludes de chorals; je vais encore en composer une douzaine (pour orgue) pour que ça fasse 20 en tout! Envoie-moi s'il te plaît *sans délai* une liste des 20 chorals *les plus courants*; et surtout, *n'oublie pas*: tu les envoies sur-le-champ!» (*Reger. Briefe an Fritz Stein*,

p. 183). Stein réagit effectivement aussitôt, si bien que dès le 27 août, le compositeur peut le remercier «pour l'envoi des chorals et les remarques les concernant, qui ont été naturellement et sont toujours les bienvenues!» (ibid., p. 184). La réalisation du recueil dure toutefois jusqu'au mois de novembre. Le 21 septembre, Reger informe Karl Straube: «Je travaille maintenant sur des préludes de chorals très simples, très faciles pour orgue.» (*Max Reger. Briefe an Karl Straube*, édit. par Susanne Popp, Bonn, 1986, p. 241). Apparemment, le nombre des morceaux n'a pas été fixé d'emblée, comme il ressort de la liste de nouvelles compositions adressée le 28 septembre à Adolf Wach: «25 préludes de chorals pour orgue» (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters*, édit. par Else von Hase-Koehler, 2^e édition, Leipzig, 1928, p. 288). L'hypothèse parfois avancée selon laquelle cinq morceaux auraient été déjà prêts depuis un certain temps – il s'agit des N^{os} 2, 4, 21, 24, 28 – n'est d'ailleurs pas prouvée (cf. Rudolf Walter, *Max Regers Choralvorspiele in ihrer Auseinandersetzung mit geschichtlichen Vorbildern*, dans: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 38, 1954, pp. 94–107, ici pp. 104 sqq.). Reger ne notifie la livraison de l'œuvre à la maison d'édition que le 3 octobre 1914: «Je vous fais parvenir d'ici 6 semaines peut-être des préludes de chorals pour orgue, *des plus simples et faciles*, de telle sorte que chaque organiste de campagne soit en mesure de les jouer; c'est une *bonne* chose, il s'agit des chorals *les plus courants!*» (*Reger. Briefe an Karl Straube*, p. 252); le 27 novembre, il accuse réception de 1 200 marks d'honoraires et réclame expressément un jour plus tard que la gravure soit faite dans le «format à l'italienne», usuel pour la musique d'orgue (*Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, édit. par Ottmar Schreiber, Bonn, 1973, p. 258).

L'édition publiée en mai 1915 est un succès. Bien qu'aucune revue musicale n'ait apparemment publiée de compte rendu de cette œuvre, celle-ci connaît immédiatement une grande diffusion; c'est en ce sens seulement qu'il faut interpréter le souhait de la maison d'édition de publier une édition pour harmonium. Reger réagit le 2 juin 1915 d'une manière pour lui bien typique: «Rapport à l'op. 135 a, les préludes de chorals, je savais bien sûr que ceux-ci étaient *très utilisables*; ils sont conçus en quelque sorte comme "introduction" à ma musique d'orgue et pour cela même vraiment "*très faciles*". Je suis évidemment d'accord pour que vous fassiez de cette œuvre une édition pour harmonium, mais je vous en prie, qu'elle soit de *Kämpf*, uniquement de *Kämpf*, et *non* de cet atroce Karg-Elert!» (*Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, p. 277)

De par son étonnante concision, la clarté de l'harmonisation et ses exigences techniques relativement minimales, le recueil permet de façon remarquable l'accès à l'univers sonore de Reger. Plus concises sur le plan formel et plus simples quant à l'écriture que les préludes de chorals op. 67 et op. 79 b, ce sont là des compositions plutôt basées sur les accords, où les voix intermédiaires n'acquièrent guère d'autonomie quant aux motifs (le N^o 21, avec les renversements rapportés des différentes lignes, constitue une exception remarquable sur le plan de la technique de composition). Conformément à cette technique d'écriture, Reger ne note dans ses esquisses que les voix extérieures (donc cantus firmus et basse) des différents morceaux (pour autant que ceci puisse être mis en évidence) et parfois seulement (comme pour le N^o 2), il esquisse en partie les voix moyennes; cependant la notation harmonique des N^{os} 4 et 24 apparaît complète dès l'ébauche.

Reger a puisé manifestement dans diverses sources les mélodies utilisées pour ses *Choralvorspiele*, classés non pas en fonction de la liturgie mais par ordre alphabétique. Quelques variantes et les références (en partie erronées) mentionnées parfois dans la première édition (auteur du texte ou compositeur) fournissent des indications dans différentes directions. C'est ainsi que Reger emprunte certaines mélodies à *l'Anleitung zum Generalbaß-Spielen* de Hugo Riemann (Leipzig, 1909), d'autres au *Vierstimmiges Choralbuch* pour la Saxe-Meiningen édité par J. M. Anding (2^e édition, Hildburghausen, 1909), d'autres encore à *l'Evangelisches Gesangbuch für Elsaß-Lothringen* édité en 1899 par Friedrich Spitta et Julius Smend, que Reger avait reçu de Spitta (cf. à ce sujet Rudolf Walter, *Die Gesangbuchquellen der Choralbearbeitungen Max Regers*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 36, 1952, pp. 64–76).

Indications relatives à l'édition

Sources: Première édition (PE), parue en 1915 aux Éditions N. Simrock (Berlin et Leipzig), PN 13666. – Esquisses des N^{os} 2, 9, 16, 22, 23 et 30 (Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – Esquisses des N^{os} 4 et 24 (possession d'un particulier; copie à disposition provenant des archives du Max-Reger-Institut de Karlsruhe). Les autres éditions, dont l'édition des œuvres complètes parue chez Breitkopf & Härtel, n'entrent pas en ligne de compte en tant que sources.

La présente édition est fondée sur la première édition de l'œuvre, probablement réalisée à partir de l'autographe (modèle de gravure) aujourd'hui disparu.

L'emplacement des crescendos et decrescendos pose un problème fondamental dans la mesure où ils ne sont pas toujours notés dans la PE avec la même longueur ni directement superposés. On peut supposer en l'occurrence que la PE (de même que pour

d'autres œuvres de Reger) n'a repris qu'une notation autographe superficielle des signes, étant donné que l'orgue ne peut pas réaliser des indications de nuances dynamiques aussi différenciées. Il est apparu de ce fait nécessaire d'harmoniser avec prudence la notation des signes correspondants.

Comme Reger notait aussi les indications de pédales sous forme dynamique, on peut considérer qu'il ne prévoyait pas seulement l'accouplement avec un clavier manuel mais qu'il associait aussi aux signes une signification agogique. Les remarques sur l'utilisation du pédalier notées entre parenthèses dans la PE (Nos 3 et 6) ont été reprises telles quelles, sans spécification particulière, dans le texte principal, mais non les propositions de Reger concernant

la distribution alternative des claviers manuels (p. ex. dans le N° 17). Tous les autres signes placés entre parenthèses sont absents de la PE mais constituent des ajouts nécessaires de l'éditeur.

Les différentes lignes du cantus firmus sont regroupées dans la PE, dans chacune des trois portées, sous une liaison de phrasé. Celle-ci a été rajoutée sans spécification particulière là où elle manquait (p. ex. au N° 9, où la PE note seulement à la deuxième portée une liaison sur mes. 13–14). La PE signale chaque fin de ligne mélodique par un point d'orgue placé entre crochets. Les signes ou crochets manquants ont été rajoutés sans mention particulière (cf. cependant N° 12, mes. 18). Ceci concerne également les points d'orgue marquant l'accord final

mais non ceux qui se rapportent dans la dernière mesure aux voix conduites indépendamment. Les points d'orgue normaux notés probablement par erreur sur le dernier accord au N° 3, mesure 10, ont été remplacés.

Les répétitions de notes du cantus firmus sont systématiquement accompagnées d'un signe de tenuto; ces tenutos ont été rajoutés sans mention particulière là où ils manquaient. Les références ou mentions d'année parfois erronées relatives au cantus firmus n'ont pas été reprises.

Tübingen, été 2003
Michael Kube