

VARIATIONEN UND FUGE

über ein Thema von J. S. Bach

Komponiert 1904

Andante (♩ = 66) (*quasi Adagio*)

Opus 81

sempre assai legato; la melodia sempre dolce (quasi Oboe solo)

espressivo
p

sempre con Pedale

tr

This system shows the first four measures of the piece. The right hand features a melodic line with a trill in the third measure. The left hand provides a steady accompaniment. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 66 beats per minute. Performance instructions include 'espressivo', 'p', and 'sempre con Pedale'.

molto
in.g.

sempre espressivo
meno p

This system covers measures 5 to 8. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Performance instructions include 'molto', 'in.g.', 'sempre espressivo', and 'meno p'.

molto espressivo *poco stringendo*

p pp *pp meno pp e cresc.*

(sempre con Ped.) *(sempre con Ped.)*

This system covers measures 9 to 12. The right hand has a more complex texture with many beamed notes. Performance instructions include 'molto espressivo', 'poco stringendo', 'p pp', 'pp meno pp e cresc.', and '(sempre con Ped.)'.

a tempo *un poco rit..*

f *pp*

This system covers measures 13 to 16. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Performance instructions include 'a tempo', 'un poco rit..', 'f', and 'pp'.

VORWORT

Mit Opus 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach, schuf Max Reger sein Hauptwerk für Klavier, wenn man es nicht gar ein Hauptwerk seines gesamten Œuvres nennen muß. Es bietet alles, was für den Stil Regers typisch und charakteristisch ist. Nicht zufällig hat man es einerseits mit einer Variationenfolge zu tun, andererseits mit einer Fuge, Gattungen oder Kompositionsmustern also, in denen Reger besondere Meisterschaft entwickelte und denen er jene neuen Facetten und Valeurs des Ausdrucks zu entlocken wußte, die ein Spezifikum seines Werks ausmachen. Innerhalb seines Klavierschaffens sind die Bach-Variationen einzigartig. Kein anderes Werk kann sich an äußerem Umfang und innerem Gewicht damit messen. Das ist freilich nicht verwunderlich; denn auffälligerweise wick Reger auf dem Gebiet der Klaviermusik der großen Form aus, die er sonst sehr bewußt pflegte und geradezu suchte. Abgesehen von den Bach-Variationen, den Sonatinen op. 89 (Henle Ausgabe 469) und den Telemann-Variationen op. 134, setzt sich Regers Klavier-Œuvre ausschließlich aus einsätzigen Klavierstücken zusammen, deren Anspruch naturgemäß sehr viel bescheidener ist.

Mit den Bach-Variationen zielte Reger – ob bewußt oder intuitiv, bleibe dahingestellt – auf ein großes, ein monumentales Werk. Noch während er daran komponierte, schrieb er dem späteren Thomaskantor Karl Straube (16. Juli 1904), es werde „ein kolossales Werk“ (M. Reger, Briefe an Karl Straube, Bonn 1986, S. 61). Reger stellte sich in eine Tradition, die durch Bachs Goldberg-Variationen, Beethovens Eroica- und Diabelli-Variationen sowie Brahms' Händel-Variationen repräsentiert wird, setzte sich also einer Konkurrenz aus, wie sie höher und anspruchsvoller nicht sein konnte. Daß er in dieser Konkurrenz durchaus zu bestehen vermag, wird jeder zugestehen, der das Werk jemals in angemessener Weise zu Gehör bekam.

Dennoch hat das Werk im allgemeinen musikalischen Bewußtsein nicht seinen festen Platz und kann sich hinsichtlich der Aufführungszahlen nicht mit den anderen großen Variationszyklen messen. Zu den Gründen, die dafür verantwortlich sind, gehört zum einen, daß Reger bis heute kein populärer Komponist ist, vielmehr als besonders schwierig gilt, nämlich schwer zu spielen und schwer zu verstehen, und zum anderen, daß gerade die Bach-Variationen den Ruf ganz besonderer Schwierigkeit, ja der Unspielbarkeit haben. Indessen haben zahlreiche Pianisten und nicht nur solche von der technischen Begabung und Versiertheit Rudolf Serkins und Andras Schiffs unter Beweis gestellt, daß die technischen Probleme, die Regers Opus 81 stellt, durchaus zu

bewältigen sind und die angebliche Unspielbarkeit nichts anderes ist als ein Mythos. Man sollte sich also nicht abschrecken lassen, auch nicht vom Notenbild, das gleichwohl, wie schon der Uraufführungspianist und Widmungsträger August Schmid-Lindner feststellte, „beim ersten Anblick entmutigend wirken“ kann (A. Schmid-Lindner, Ausgewählte Schriften, Tutzing 1973, S. 133). Schon der zweite Blick zeigt jedoch, daß hinter der doch nur scheinbar verwirrenden Vielzahl der Noten eine klare Struktur steht. Reger versteht es, der Virtuosität einen außerordentlichen und ungewöhnlichen Reichtum unterschiedlichster Ausdruckswerte abzugewinnen. Technischer Aufwand und ästhetisches Resultat korrelieren in fast klassischer Weise.

Die Bach-Variationen entstanden im Jahre 1904 in München. Nach der Darstellung des Widmungsträgers, des bereits erwähnten Pianisten August Schmid-Lindner, verdanken sie ihre Entstehung einem besonders erfolgreichen Klavierabend mit Werken Regers, den Schmid-Lindner am 16. April 1904 in München gegeben hatte. In der Tat schrieb Reger am darauffolgenden Tage an ihn: „Wie ich Ihnen gestern abend schon sagte, werde ich Ihnen, um Ihnen ein kleines sichtbares Zeichen meines aufrichtigsten Dankes zu geben, mein neuestes Werk für Klavier solo dedizieren. Ihnen zur Erinnerung werde ich in der betreffenden Dedikation den 16. April 1904 extra vermerken.“ (M. Reger, Briefe eines deutschen Meisters, Leipzig 1928, S. 118). Nach Schmid-Lindner sicherte Reger aber nicht nur „die Widmung eines großen Klavierwerkes zu“, sondern ersuchte sogar, „ihm ein brauchbares Thema für ein Variationenwerk ausfindig zu machen“, woraufhin Schmid-Lindner „Reger das Oboenvorspiel der Arie für Alt und Tenor ‚Sein' Allmacht zu ergründen‘ aus J.S. Bachs Himmelfahrtskantate“ (BWV 128) schickte (s.o.). Demnach hätte Reger sich das Thema gar nicht selbst ausgesucht, was man angesichts des daraus entwickelten Werks nur mit Verblüffung und Erstaunen zur Kenntnis nehmen kann. Es stellt der künstlerischen Sensibilität Schmid-Lindners ein um so hervorragendes Zeugnis aus; denn er war offensichtlich imstande, ein Thema auszusuchen, das Regers kompositorische Phantasie nicht nur in Gang zu setzen, sondern auch zu inspirieren vermochte.

Bereits vier Wochen nach dem erwähnten Münchener Klavierabend fand das neue Werk zumindest andeutungsweise Erwähnung in einem Brief Regers an seine Verleger Lauterbach & Kuhn. Reger dürfte also um diese Zeit – Mitte Mai 1904 – bereits mit der Komposition begonnen haben. Bis zur Fertigstellung dauerte es gute

zwei Monate. Am 5. August übergab Reger das Manuskript seinem Verleger Lauterbach. Damit war die Entstehungsgeschichte der Bach-Variationen jedoch noch nicht beendet. Wie der Vergleich zwischen Autograph und Erstausgabe zeigt, wurden an einigen, wenn auch nicht zahlreichen Stellen eingreifende Änderungen vorgenommen, die in die Zeit der Korrektur fallen müssen. Diese fand zwischen dem 20. und dem 27. August 1904 in Berg am Starnberger See, Regers damaligem Urlaubsort, statt. Den Erhalt der ersten Druckexemplare bestätigte Reger am 9. Oktober, und am 14. Dezember 1904 spielte August Schmid-Lindner das Werk erstmals

öffentlich in einem Konzert in München (sämtliche Daten des letzten Absatzes nach: M. Reger, Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Teil 1, Bonn 1993).

Für die freundliche Bereitstellung der Quellen danke ich der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, und der Bayerischen Staatsbibliothek, München, Musiksammlung. Zu danken ist sodann Frau Gertraud Schmid-Lindner-Huber für Auskünfte über den Nachlaß von August Schmid-Lindner. Schließlich gilt mein Dank Frau Dr. Susanne Popp, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, die wie stets mit Rat und Tat die Arbeit unterstützte.

BEMERKUNGEN

Abkürzungen: A = Autograph; E = Erstausgabe; PN = Plattennummer; o = oberes System; u = unteres System; T = Takt

Quellen: Autograph (A) im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. – Erstausgabe (E) im Verlag Lauterbach & Kuhn, Leipzig, PN 237 (Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek, München, Musiksammlung). – Zu Lebzeiten Regers erschienen ausschließlich Neuauflagen und Nachdrucke von E, die den Notentext unverändert wiedergeben. Sie scheiden folglich als Quellen für eine Neuedition aus. Wie erwähnt, betreute Reger die Drucklegung selbst. Während des Korrekturvorganges, dessen Dokumente allerdings verloren gingen, nahm er diverse, zum Teil eingreifende Änderungen und Ergänzungen vor. Die Erstausgabe (E) repräsentiert also eine andere Fassung als das Autograph (A), rein äußerlich schon daran zu erkennen, daß eine Reihe von Metronomzahlen anders lautet (Reger stellte sich einige Abschnitte der Komposition zunächst offenkundig in langsamerem Tempo vor). Da E die autorisierte und außerdem gegenüber A die ausgereifere, nämlich genauere und ausführlichere Fassung darstellt, gibt es für eine Neuedition keine andere Quelle als E. Auf A wurde daher lediglich dort zurückgegriffen, wo E offenkundig fehlerhaft oder ungenau ist, und zudem ausgeschlossen werden kann, daß sich die Lesart von A nur auf die Fassung von A bezieht. Auch in den Bemerkungen sind nur dann Varianten von A aufgeführt, wenn es naheliegend oder möglich erscheint, daß diese auch für E relevant sind und nicht nur für die Fassung von A Gültigkeit haben. Selbstverständlich erfolgte zur Sicherheit auch ein Vergleich mit den nach Regers Tod erschienenen Ausgaben.

Offenkundige Fehler wurden stillschweigend korrigiert, wozu auch die oft unpräzise Platzierung von \langle und \rangle zählt. Da Reger in A und E sowohl runde als auch eckige Klammern verwendete – ohne daß allerdings deutlich wäre, welcher Sinn damit verbunden ist –, fallen die üblicherweise und auch hier in Klammern erscheinenden Ergänzungen durch den Herausgeber als solche nicht auf. Sie sind anhand der im Anschluß an die Bemerkungen wiedergegebenen Liste zu identifizieren. Vom Herausgeber ergänzte Vorzeichen, insbesonde-

re Warn-Akzidentien, sind dagegen in Kleinstich wiedergegeben. In A versehentlich ausgelassene Akzidentien, deren Ergänzung sich von selbst versteht, weil sie in einer anderen Stimme oder im jeweils anderen System gesetzt sind, bleiben unerwähnt.

T 1, 57, 104, 146: Vortragsanweisungen: in A und E *il melodia* (sic).

T 12 o: In E *ais*¹ irrtümlich als 8tel nach unten gestielt.

T 36 u: Mittelstimme *h* 11. Zählzeit in A und E irrtümlich punktiert (vgl. T 38).

T 40 u: Oberstimme in A vor der 7. Note \sharp statt \natural .

T 43 o: Überbindung 4. – 5. 16tel *h*¹ fehlt in E, wohl irrtümlich (undeutliche Notation in A); vgl. auch T 56.

T 48 o/53 o: Triolenkennzeichnung auf 5 fehlt in A und E.

T 48 u/53 u: 11. Triole: 2. Note *ais* statt *h* in A.

T 49: 16tel-Triolen-Kennzeichnung fehlt in A und E, ausgenommen u l. 8tel.

T 50: 16tel-Triolen-Kennzeichnung auf 2 und 5 fehlt in A und E.

T 50 u: Marcatozeichen \wedge 11. und 15. Note fehlt in A und E; Triolen-Kennzeichnung innerhalb der 5. Zählzeit fehlt in A und E (Notation in A unklar).

T 52: In E nur *rit.*, ein 16tel später, wohl versehentlich.

T 56: Am Taktende in E nur *pp*, wohl irrtümlich.

T 61: Diminuendogabel in A und E am Taktende offen, nach Akkoladen- bzw. Seitenwechsel jedoch keine Fortsetzung.

T 63 u: 2. Bogen in A und E nur bis zum 1. Akkord, in A wohl wegen Platzmangels nicht weiterreichend; ergänzt entsprechend T 65.

T 68 o: Überbindung *e*² fehlt in E, wohl irrtümlich.

T 69 o: 2. Bogen der Unterstimme fehlt in E; in A nur

Bogenbeginn, ab 4. Note – nach Akkoladenwechsel – keine Fortsetzung (wohl vergessen).

T 74 u: Letzte Note in A und E mit Stakkatopunkt, wohl irrtümlich.

T 75: 2. *Crescendo* in A eine Zählzeit früher.

T 123: *pp* in E erst bei der 3. Note (vgl. T 121).

T 138 u: Über dem ersten Akkord in E Portatostrich (wohl Mißverständnis von A).

T 142 o: Überbindungen *cis*¹ 2. – 3., 4. – 5. Note und *e*¹, *g*¹ 6. – 7. fehlen in E.

T 146: In E *pp* ein 16tel später.

T 148 o: *portato*-Striche 6–8 fehlen in E.

T 149: *a tempo* in E schon ab 1. Note.

T 153 o: 10. 16tel in A und E, wohl irrtümlich, mit *x* statt *♯* vor *a*¹.

T 154 u: Beim 11. 16tel in E, wohl irrtümlich, *Kontra-Gis* als unterste Note.

T 186 o: 1. Note in A *h*²–*h*³.

T 187 o: Bogen *h*¹–*gis*¹ fehlt in E; auf 2 in E Portatostrich statt Akzent.

T 189 u: 1. Bogen in E nur bis zum 3. 8tel.

T 209 u: Bogen *fis*–*gis* fehlt in E.

T 218 u: Punkt auf 2 fehlt in E.

T 230 u: 2. 16tel zusätzlich mit *d*¹ in A.

T 231 u: *b* vor der ersten unteren Note in A.

T 234 o: Bei den letzten zwei Noten in A und E Punkte statt Keile (in A nach Seitenwechsel).

T 238 o: Akzent fehlt in E.

T 242 u: In E 10. 32stel *fis*–*fis*¹ statt *ais*–*g*¹, wohl irrtümlich.

T 246: NB. Dieser Takt ist um 1 16tel zu lang!

T 250: 2. *pp* in E wohl versehentlich eine Note später und unter dem Baßsystem.

T 252 o: 18. 32stel in A mit *g*² (vgl. 6. 32stel).

T 286: In E *p* erst auf 3.

T 305 o: Bogen in E nur bis zum 5. 8tel.

T 308 o: In E durchgehender Bogen, Notation in A wegen Akkoladenwechsels undeutlich (vgl. Phrasierung sonst).

T 308 u: 4tel in A und E doppelt punktiert (Fehler? oder sind nachfolgende 16tel als 32stel gemeint?).

T 312 u: Unterer Bogen in E durchgehend, Notation in A wegen Akkoladenwechsels undeutlich (vgl. Phrasierung sonst).

T 317 o: In E durchgehender Bogen, Notation in A wegen Akkoladenwechsels undeutlich (vgl. Phrasierung sonst).

T 321 f.: Bogen der Mittelstimme in T 322 in E nach Akkoladenwechsel ohne Anschluß (in A fehlt Anschluß nach Seitenwechsel).

T 323: *p* fehlt in E, dafür *meno p* schon beim 2. 8tel.

T 327 u: 6. Note der Oberstimme in A *c*¹ statt *h*.

T 331 u: Mittelstimme letztes 8tel in E, wohl irrtümlich, *H*–*d* statt *d*–*fis*.

T 333: In E *ff* statt *ffz*.

T 333 o: Letzte Note der Unterstimme in A und E, wohl irrtümlich, *fis* statt *ais*; vgl. T 342 und 349 f.

T 334 o: *♯* vor der vorletzten Note fehlt in E.

T 335 o: Punkt über dem 2. 8tel fehlt in E (vgl. T 336).

T 338 u: Bogen 2. 4tel in A und E, wohl irrtümlich, bis zur 3. Note.

T 342 u: Letztes 8tel unten in E mit Punkt statt Marcatostrich.

T 353 u: Letzte Note in A und E, wohl irrtümlich, mit Punkt statt Marcatostrich.

T 360 o: 5. – 6. Note in E mit Punkten statt Bogen.

T 360 u: In A 4tel *h* zur 4 übergebunden.

T 363 u: In A auf 2 zusätzlich 8tel *h*.

T 365 o: 2. Bogen Unterstimme fehlt in E.

T 375 o: Vorletzte Note zusätzlich *e*¹ in A.

T 378 u: Auf 3 in A zusätzlich *Cis*.

T 384 u: 2. 8tel in A zusätzlich *Kontra-Fis*.

Zusätze des Herausgebers

T 50 u: *Marcato* ^

T 74 u: Marcatostrich

T 79: Taktvorzeichnung

T 80: Taktvorzeichnung

T 85 u: Punkt

T 122 f. u: Bögen (Oberstimme)

T 144 o: Akzent

T 169 o: Pause

T 193 u: Staccatopunkt

T 234 o: Keile

T 321 o: Pause

T 360 u: Bögen und Punkte

T 361 o: Bögen

PREFACE

With his Variations and Fugue on a Theme by Johann Sebastian Bach, op. 81, Max Reger created the *magnum opus* of his piano music, if not of his entire oeuvre. It offers everything considered typical and characteristic of his style. It is no accident that the work includes both a set of variations and a fugue, two genres or compositional models in which Reger developed a special mastery, and from which he was able to coax those new facets and hues that form a defining feature of his music. Among his piano music there is no work to compare with the Bach Variations in scope and weight. This is hardly surprising: in his piano works Reger conspicuously avoided the large-scale forms that he otherwise deliberately cultivated and even sought out. Apart from the Bach Variations, the Sonatinas op. 89 (Henle Edition 469) and the Telemann Variations op. 134, his piano oeuvre is made up entirely of single-movement pieces which are, of course, much more modest in their artistic claims.

With his Bach Variations Reger set out – whether consciously or not – to produce a grand and monumental work of music. Even while composing the piece he could write on 16 July 1904 to Karl Straube, later the cantor of the Thomaskirche in Leipzig, that it would be “a work on a colossal scale” (M. Reger, *Briefe an Karl Straube*, Bonn, 1986, p. 61). By placing himself in the tradition of Bach’s Goldberg Variations, Beethoven’s Eroica and Diabelli Variations, and Brahms’ Handel Variations, he set out to confront the loftiest and most demanding exemplars imaginable. That he was able to hold his own will be conceded by anyone who has ever heard the work in an adequate performance.

Nevertheless, the Bach Variations have yet to establish a permanent place for themselves in the eyes of the general public. Nor can they compete with the other great sets of variations in number of performances. There are two reasons for this. First, Reger has yet to become a popular composer; on the contrary, he is considered especially difficult both to perform and to comprehend. Second, the Bach Variations in particular have a reputation of being difficult, and even unplayable. In the meantime, however, a large number of pianists – not only those with the technical prowess of a Rudolf Serkin or an Andras Schiff – have proved that the problems of execution posed by Reger’s op. 81 can be thoroughly mastered, and that the work’s purported unplayability is nothing but a myth. One should not, therefore, feel daunted by them, not even by their appearance on the page, which August Schmid-Lindner, who created the piece at its première and bears its dedication, referred to as “unnerving at first glance” (A. Schmid-Lindner, *Aus-*

gewählte Schriften, Tutzing, 1973, p. 133). A second glance suffices to show that behind the seemingly dizzying profusion of notes is a straightforward structure. Reger was able to extract from sheer virtuosity an extraordinary and uncommon wealth of expressive nuance. Here technical exertion correlates in almost classical fashion with artistic merit.

The Bach Variations were composed in Munich in 1904. According to the memoirs of their dedicatee, the aforementioned pianist August Schmid-Lindner, they owed their origin to a particularly successful piano recital of Reger’s music that Schmid-Lindner held in Munich on 16 April 1904. Indeed, Reger wrote to the pianist the very next day: “As I mentioned to you yesterday evening, as a visible token of my sincere gratitude I intend to dedicate to you my most recent work for piano. In remembrance of you I will specifically mention the date of 16 April 1904 in my dedication.” (M. Reger, *Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig, 1928, p. 118.) According to Schmid-Lindner, not only did Reger assure him the “dedication of a large-scale piano piece,” he also asked him to “find me a useable theme for a set of variations.” Schmid-Lindner’s response was to “send Reger the oboe introduction to the alto and tenor duet *Sein’ Allmacht zu ergründen* from Bach’s cantata for the Feast of Ascension” (BWV 128; see above). If this is true, Reger did not even select the theme himself, a fact which we can only regard with wonder and amazement in view of the work he developed from it. It also stands as an outstanding testament to the artistic sensibilities of Schmid-Lindner for apparently finding a theme that not only kindled but inspired Reger’s imagination.

A mere four weeks after the aforementioned Munich recital Reger mentioned the new work at least in passing in a letter to his publishers, Lauterbach & Kuhn. In other words, he must already have started work on it by the middle of May 1904. It took him a good two months to complete the score. On 5 August he handed the manuscript to his publisher Lauterbach. But the genesis of the Bach Variations was not over yet: a comparison of the holograph manuscript and the first edition reveals that decisive changes were made in several, if not many passages. These changes can only have occurred at the proofreading stage, which took place from 20 to 27 August 1904 in Berg on Lake Starnberg, where Reger was then accustomed to take his holidays. He acknowledged receipt of the first copies of the print on 9 October, and on 14 December 1904 Schmid-Lindner gave the piece its first public performance at a recital in Munich. (All the information in this paragraph is taken from M. Reger,

Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, Part 1, Bonn, 1993.)

Thereby extend my thanks to the Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, and the Music Collection of the Bayerische Staatsbibliothek in Munich for kindly placing source material

at my disposal. I am also grateful to Mme Gertraud Schmid-Lindner-Huber for providing information related to August Schmid-Lindner's posthumous estate. Finally, I wish to thank Dr. Susanne Popp of the Max Reger Institute in Karlsruhe for, as always, granting her unstinting support to my project.

COMMENTS

Abbreviations: A = autograph manuscript; E = first edition; PN = plate number; u = upper staff; l = lower staff; M = measure

Sources: Autograph manuscript (A), preserved in the Music Department of the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. First edition (E), published by Lauterbach & Kuhn (Leipzig, PN 237); copy consulted: Music Collection, Bayerische Staatsbibliothek, Munich. – The only prints to appear during Reger's lifetime were reissues and reprints of E which reproduce the musical text without changes and are therefore of no relevance to a new edition. As already mentioned, Reger took charge of the publication himself. While reading the proofs (unfortunately lost) he made various alterations and additions to the text, some of them far-reaching. The first edition (E) thus represents a different version from the autograph manuscript (A), as is revealed by a cursory glance at its divergent metronome marks (evidently Reger at first had slower tempos in mind for several sections of the piece). Being not only the definitive version of the piece but more "advanced" (i.e. more accurate and detailed) than A, the only source that comes into question for a new edition is E. We have sought recourse in A only in those instances where E is obviously incorrect or ambiguous and we can preclude the possibility that the reading in A applies solely to version A. Similarly, the comments only list alternative readings from A where it seems logical or plausible that they also relate to E rather than applying exclusively to version A. It goes without saying that, to be on the safe side, we also compared our text with the prints issued after Reger's death.

Obvious errors have been corrected without comment, including the often inaccurate placement of \langle and \rangle . As Reger employed parentheses as well as square brackets in both A and E (the reason for this distinction is, however, by no means clear), editorial additions enclosed in brackets in the standard fashion do not particularly stand out. They can be identified with the aid of the list at the end of the Remarks. In contrast, accidentals supplied by the editor – especially warning accidentals – are printed in small type. Those inadvertently omitted from A, but required for obvious reasons since they appear in another voice or in the opposite staff, have been added without comment.

M 1, 57, 104, 146: Performance instructions in A and E: *il melodia* (sic).

M 12 u: E gives $a^{\sharp 1}$ as downward stemmed eighth-note by mistake.

M 36 l: A and E mistakenly dot b on beat 11 in middle voice (see M 38).

M 40 l: A has \natural on note 7 in upper voice instead of \sharp .

M 43 l: 16th-notes 4 and 5 (b^1) not tied in E, probably by mistake (notation indistinct in A); see also M 56.

M 48 l/53 u: Triplet mark on beat 5 lacking in A and E.

M 48 l/53 l: A gives note 2 in 11th triplet as a^{\sharp} instead of b .

M 49: 16th-note triplet marks lacking in A and E except on first 8th of lower staff.

M 50: 16th-note triplet marks on beats 2 and 5 lacking in A and E.

M 50 l: Marcato \wedge on notes 11 and 15 lacking in A and E; triplet marks in beat 5 lacking in A and E (notation in A indistinct).

M 52: E gives *rit.* one 16th later, probably by mistake.

M 56: E has only *pp* at end of bar, probably by mistake.

M 61: A and E leave diminuendo hairpin open at end of bar, but lack continuation following change of brace (page break).

M 63 l: A and E end second slur on first chord, not extended in A (probably due to shortage of space); added to conform with M 65.

M 68 u: Tie on e^2 lacking in E, probably by mistake.

M 69 u: Second slur in lower voice lacking in E; A has beginning of slur only, discontinued from note 4 after change of brace (probably forgotten).

M 74 l: A and E place staccato dot on final note, probably by mistake.

M 75: Second *Crescendo* one beat earlier in A.

M 123: E postpones *pp* to note 3 (see M 121).

M 138 l: Portato mark on first chord in E (probably misreading of A).

M 142 u: Ties on $c^{\sharp 1}$ (beats 2–3 and 4–5) and e^1 , g^1 (notes 6–7) lacking in E.

M 146: E has *pp* one 16th later.

M 148 u: Portato marks 6 to 8 lacking in E.

M 149: E already has *a tempo* from note 1.

M 153 u: A and E give tenth 16th with \times instead of \sharp on a^1 , probably by mistake.

M 154 l: E has contra G^{\sharp} as lowest note in eleventh 16th, probably by mistake.

VIII

M 186 u: A gives b^2-b^3 for note 1.
M 187 u: Slur on $b^1-g^{\sharp 1}$ lacking in E; E has portato mark instead of accent on beat 2.
M 189 l: E ends first slur on third 8th-note.
M 209 l: Slur on $f^{\sharp}-g^{\sharp}$ lacking in E.
M 218 l: Dot on beat 2 lacking in E.
M 230 l: Second 16th has additional d^1 in A.
M 231 l: b on first lower note in A.
M 234 u: Final two notes in A and E have dots instead of wedges (after page break in A).
M 238 u: Accent lacking in E.
M 242 l: E gives tenth 32nd as $f^{\sharp}-f^{\sharp 1}$ instead of $a^{\sharp}-g^1$, probably by mistake.
M 246: NB: This bar is one 16th too long!
M 250: Second *pp* in E written one note later and beneath bass staff, probably by mistake.
M 252 u: A gives eighteenth 32nd with g^2 (see sixth 32nd).
M 255, Sostenuato, metronome marks: Annotation in Reger's hand: I ask performers not to regard all the metronome marks as strictly binding; nonetheless, especially with regard to the animated (fast) passages and above all in the fugue, where a broad tempo is always appropriate, the metronome marks may be viewed as the maximum permissible tempi as far as "velocity" is concerned lest the performance suffer in point of clarity.
M 286: E postpones *p* to beat 3.
M 305 u: E ends slur at fifth 8th.
M 308 u: E has continuous slur; notation in A indistinct due to change of brace (see phrasing elsewhere).
M 308 l: Quarter-notes double-dotted in A and E (mistake? or should following 16ths be read as 32nds?).
M 312 l: Lower slur continuous in E; notation in A indistinct due to change of brace (see phrasing elsewhere).
M 317 u: E has continuous slur; notation in A indistinct due to change of brace (see phrasing elsewhere).
M 312 f.: E ends slur in middle voice of M 322 at change of brace, without continuation (A lacks continuation due to page break).

M 323: *p* lacking in E; instead, *meno p* already at second 8th.
M 327 l: A gives note 6 in upper voice as c^1 instead of b .
M 331 l: E gives final 8th in middle voice as $B-d$ instead of $d-f^{\sharp}$, probably by mistake.
M 333: E has *ff* instead of *ffz*.
M 333 u: A and E give final note in lower voice as f^{\sharp} instead of a^{\sharp} , probably by mistake; see M 342 and 349 f.
M 334 u: \sharp on next-to-last note lacking in E.
M 335 u: Dot on second 8th lacking in E (see M 336).
M 338 l: Slur on second quarter-note ends on note 3 in A and E, probably by mistake.
M 342 l: E gives final 8th below with dot instead of marcato stroke.
M 353 l: A and E give final note with dot instead of marcato stroke, probably by mistake.
M 360 u: E gives notes 5–6 with dots instead of slur.
M 360 l: A ties quarter-note b to beat 4.
M 363 l: A has additional 8th-note b on beat 2.
M 365 u: Second slur in lower voice lacking in E.
M 375 u: Next-to-last note has additional e^1 in A.
M 378 l: A has additional C^{\sharp} on beat 3.
M 384 l: A has additional contra F^{\sharp} on second 8th.

Editorial additions

M 50 l: *Marcato* \wedge
M 74 l: *Marcato* stroke
M 79: Time signature
M 80: Time signature
M 85 l: Dot
M 122 f. l: Slurs (upper voice)
M 144 u: Accent
M 169 u: Rest
M 193 l: Staccato dot
M 234 u: Wedges
M 321 u: Rest
M 360 l: Slurs and dots
M 361 u: Slurs

PRÉFACE

L'opus 81 de Max Reger, Variations et fugue sur un thème de J.-S. Bach, représente la principale œuvre pour piano du compositeur, si ce n'est même la composition majeure de toute son œuvre. Il présente en effet tout ce que l'on peut considérer comme spécifique et caractéristique du style régerien. Ce n'est pas par hasard si l'œuvre repose d'une part sur une série de variations,

d'autre par sur une fugue, donc sur des genres ou formes de composition dans lesquels Reger a témoigné d'une maîtrise particulière et dont il a su tirer ces nouvelles facettes, ces valeurs expressives spécifiques de son œuvre. Les Variations sur un thème de Bach occupent une place à part dans l'œuvre pianistique du compositeur: aucune autre œuvre ne lui est comparable, tant pour ce qui est

des dimensions mêmes qu'en ce qui concerne la teneur musicale. Cela n'a rien d'étonnant dans la mesure où Reger a de toute évidence évité dans le domaine de la musique de piano cette grande forme de la variation, forme qu'il cultivait par ailleurs de façon délibérée et recherchait même systématiquement. Mis à part les Variations sur un thème de Bach, les sonatines op. 89 (édition Henle 469) et les Variations sur un thème de Telemann, op. 134, l'œuvre pour piano de Max Reger comporte exclusivement des pièces d'un seul mouvement, dont la portée est par là même beaucoup plus limitée.

Avec ses Variations et fugue sur un thème de J.-S. Bach, Reger visait – consciemment ou intuitivement, on ne peut le dire – à composer une grande œuvre, une œuvre monumentale. Alors qu'il est encore plongé dans son travail de composition, il écrit le 16 juillet 1904 à Karl Straube, qui deviendra plus tard cantor à la Thomaskirche de Leipzig, que ce sera «une œuvre colossale» (M. Reger, Briefe an Karl Straube, Bonn, 1986, p. 61). Il se place ainsi dans une tradition à laquelle se rattachent les Variations Goldberg de Bach, les Variations Diabelli et celles de l'Héroïque de Beethoven ainsi que les Variations et fugue sur un thème de Händel de Brahms, se soumettant par là à une concurrence du plus haut niveau et de la plus haute exigence. Il suffit d'avoir écouté avec l'attention voulue l'œuvre de Reger pour se convaincre que le compositeur a sans conteste réussi à se positionner face à ses illustres concurrents.

Et pourtant, l'œuvre n'occupe pas la place qui lui revient de droit dans le grand répertoire musical et elle ne peut guère rivaliser avec les autres grands cycles de variations quant au nombre d'exécutions. Au nombre des raisons expliquant cette situation, on citera tout d'abord le fait qu'aujourd'hui encore, Reger ne fait pas partie des compositeurs populaires, qu'il est même considéré comme particulièrement difficile, tant sur le plan technique que pour la compréhension même de sa musique; d'autre part, les Variations sur un thème de Bach ont justement la réputation d'être une œuvre particulièrement ardue, pour ne pas dire injouable. Mais de nombreux pianistes ont donné la preuve depuis, et pas seulement des pianistes jouissant comme Rudolf Serkin ou Andras Schiff d'une habileté technique supérieure et d'une grande expérience, qu'il était parfaitement possible de maîtriser les difficultés techniques présentées par l'opus 81 de Reger et que son «caractère injouable» n'était finalement rien d'autre qu'un mythe. Il ne s'agit donc pas de se laisser rebuter ni de se laisser impressionner par l'apparente complexité de l'écriture, laquelle pourtant, comme le constatait initialement August Schmid-Lindner, dédicataire et interprète de l'œuvre lors de sa création, pouvait «décourager à première vue» (A. Schmid-Lindner, *Ausgewählte Schriften*, Tut-

zing, 1973, p. 133). Un examen plus attentif montre toutefois que derrière l'enchevêtrement apparemment inextricable de notes, il se dégage une structure claire. Chez Reger, la virtuosité recèle une extraordinaire, une exceptionnelle richesse d'éléments expressifs très divers. Sa musique établit d'une manière presque classique une corrélation entre éléments techniques et résultat esthétique.

Reger compose ses Variations sur un thème de Bach en 1904, à Munich. Comme le relate le dédicataire, le pianiste August Schmid-Lindner déjà cité précédemment, la composition de l'œuvre est à mettre en relation avec une soirée musicale particulièrement réussie, consacrée à Reger, que Schmid-Lindner avait donnée le 16 avril 1904 à Munich. Le compositeur lui écrit en effet dès le lendemain: «Comme je vous l'ai déjà dit hier soir, je vais vous dédicacer ma dernière œuvre pour piano solo pour vous laisser un petit témoignage visible de ma très sincère gratitude. En souvenir je mentionnerai expressément le 16 avril 1904 dans cette dédicace.» (M. Reger, *Briefe eines deutschen Meisters*, Leipzig, 1928, p. 118). Mais selon Schmid-Lindner, Reger ne lui avait pas seulement promis «la dédicace d'une grande œuvre pour piano» mais lui avait même demandé «de lui trouver un thème utilisable pour des variations». Schmid-Lindner envoie alors au compositeur «le prélude de hautbois de l'aria pour alto et ténor 'Sein Allmacht zu ergründen' de la Cantate pour l'Ascension de J.-S. Bach», BWV 128 (cf. ci-dessus). Reger n'aurait donc pas choisi lui-même son thème, ce qui apparaît proprement surprenant au regard de l'œuvre issue dudit thème. Mais cela atteste en revanche de façon d'autant plus marquante la sensibilité artistique de Schmid-Lindner, lequel était manifestement en mesure de trouver un thème susceptible non seulement de mettre en branle mais aussi d'inspirer l'imagination créatrice du compositeur.

Quatre semaines après le récital de Munich, on trouve déjà, du moins sous une forme allusive, mention de la nouvelle œuvre dans une lettre adressée par Reger à ses éditeurs, Lauterbach & Kuhn. Il semble donc qu'à cette époque – c'est la mi-mai 1904 – le compositeur se soit déjà mis au travail. Il lui faudra encore deux bons mois pour achever ses variations. Le 5 août, il remet le manuscrit à son éditeur. Mais la genèse des Variations sur un thème de Bach n'est pas encore terminée. Comme il ressort en effet d'une comparaison entre l'autographe et la première édition, quelques modifications, peu nombreuses mais décisives, ont été effectuées en plusieurs endroits. Ces modifications ont nécessairement été apportées lors de la correction des épreuves, c'est-à-dire entre le 20 et le 27 août 1904, alors que Reger passe quelques vacances à Berg, au bord du Starnberger See. Reger accuse réception des premiers exemplaires de

l'édition le 9 octobre, et le 14 décembre 1904, August Schmid-Lindner interprète pour la première fois l'œuvre en public lors d'un concert donné à Munich (toutes les données de ce paragraphe sont tirées de: M. Reger, Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn, 1^{re} partie, Bonn, 1993).

J'adresse mes remerciements à la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung et à

la Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Musiksammlung pour les sources aimablement mises à ma disposition. Je remercie également M^{me} Gertraud Schmid-Lindner-Huber pour les informations fournies sur la succession d'August Schmid-Lindner. Je tiens enfin à remercier expressément M^{me} Susanne Popp, du Max-Regger-Institut de Karlsruhe, pour le précieux concours qu'elle m'a apporté dans la réalisation de ce travail.

REMARQUES

*Abréviations: A = autographe; PE = première édition;
PN = numéro de planche; sup = portée supérieure;
inf = portée inférieure; M = mesure*

Sources: Autographe (A) conservé à la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. – Première édition (PE) conservée aux Editions Lauterbach & Kuhn, Leipzig, PN 237 (exemplaire: Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Musiksammlung). – Il a été exclusivement publié du vivant de Reger des rééditions et réimpressions de PE, reprenant tel quel le texte musical de PE. Celles-ci sont par conséquent exclues en tant que sources pour la présente nouvelle édition. Comme mentionné précédemment, Reger a suivi de près la mise sous presse de son œuvre et il a effectué pendant la correction des épreuves, dont il ne reste d'ailleurs aucun document, divers rajouts et modifications, en partie décisifs. La première édition (PE) représente par conséquent une version différente de celle de l'autographe (A), ce qui se révèle déjà extérieurement par le fait qu'une série d'indications métronomiques chiffrées diffèrent. (Reger avait manifestement prévu tout d'abord un tempo plus lent pour certains passages de la composition). Comme PE est la version autorisée et qu'elle constitue en outre une version plus élaborée, c'est-à-dire plus précise et détaillée que A, il n'existe aucune autre source que PE pour une nouvelle édition. A n'a été retenu que dans les cas où PE était manifestement imprécis ou carrément incorrect et qu'il pouvait être exclu d'autre part que la lecture de A reposait sur la seule version de A. Dans les Remarques aussi, les variantes de A n'ont été mentionnées que dans la mesure où il apparaissait plausible ou possible qu'elles aient aussi une importance pour PE et ne se réfèrent pas uniquement à la version de A. Il va de soi que par précaution, les éditions parues après la mort du compositeur ont été consultées aux fins de comparaison.

Les fautes manifestes, au nombre desquelles se range également l'emplacement souvent imprécis des < et >, ont été rectifiées sans mention particulière. Etant donné que Reger emploie indifféremment dans A et PE des parenthèses et des crochets sans qu'il soit possible de différencier leur signification respective, les rajouts de l'éditeur, spécifiés normalement par la mise entre parenthèses, n'apparaissent pas ici en tant que tels. La liste jointe à la suite des Remarques permet l'identification desdits rajouts. Les altérations ajoutées par l'éditeur et en particulier les accidents de rappel sont par contre imprimés en petits caractères. Les accidents omis par erreur

dans A mais qui sont en soi évidents parce que déjà notés dans une autre voix ou sur l'autre portée sont simplement rajoutés sans mention particulière.

M 1, 57, 104, 146: A et PE comportent *il melodia* (sic) comme indication d'exécution.

M 12 sup: Dans PE, *la*^{#1} noté par erreur sous forme de croche à hampe dirigée vers le bas.

M 36 inf: Au 11^e temps, *si* de la voix moyenne noté par erreur sous forme pointée dans A et PE (cf. M 38).

M 40 inf: Dans A, à la voix supérieure, *b* au lieu de *#* devant la 7^e note.

M 43 sup: Liaison d'accentuation sur 4^e-5^e doubles croches, *si*¹, absente probablement par erreur de PE (notation peu claire dans A); cf. aussi M 56.

M 48 sup/53 sup: Absence dans A et PE, au 5^e temps, de la désignation du triolet.

M 48 inf/53 inf: 11^e triolet: *la*[#] au lieu de *si* comme 2^e note dans A.

M 49: Absence dans A et PE de la désignation du triolet de doubles croches, excepté 1^{re} croche inf.

M 50: Absence dans A et PE de la désignation du triolet de doubles croches aux 2^e et 5^e temps.

M 50 inf: Absence dans A et PE, sur les 11^e et 15^e notes, du signe de *marcato* *Λ*; la désignation du triolet à l'intérieur du 5^e temps fait défaut dans A et PE (notation peu claire dans A).

M 52: PE note seulement *rit.* une double croche plus tard, probablement par erreur.

M 56: A la fin de la mesure, seulement *pp* dans PE, probablement par erreur.

M 61: Dans A et PE, soufflet de *diminuendo ouvert en fin* de mesure mais non prolongé après l'accolade et le changement de page.

M 63 inf: Dans A et PE, 2^e liaison tracée seulement jusqu'au 1^{er} accord, sans doute par manque de place dans le cas de A; elle est rectifiée conformément à M 65.

M 68 sup: Liaison d'accentuation sur *mi*² absente de PE, probablement par erreur.

M 69 sup: 2^e liaison de la voix inférieure absente de PE; A note seulement le début de la liaison, dont le tracé n'est pas prolongé à partir de la 4^e note, après le changement d'accolade (probablement un oubli).

M 74 inf: Dernière note notée avec point de staccato dans A et PE, probablement par erreur.

M 75: 2^e *crescendo* noté dans A un temps plus tard.

M 123: *pp* noté dans PE sur la 3^e note seulement (cf. M 121).

M 138 inf: Dans PE, tiret de portato sur le 1^{er} accord (probablement mauvaise interprétation de A).

M 142 sup: Liaisons d'accentuation sur *do*^{#1} aux 2^e-3^e, 4^e-5^e notes et sur *mi*¹, *sol*¹ aux 6^e-7^e notes absentes de PE.

M 146: PE note *pp* une double croche plus tard.

M 148 sup: Tirets de portato sur 6^e-8^e notes absents de PE.

M 149: *a tempo* dès la 1^{re} note dans PE.

M 153 sup: A et PE notent probablement par erreur la 10^e double croche, *la*¹, avec un *x* au lieu d'un *#*.

M 154 inf: A la 11^e double croche, PE note probablement par erreur un *contre-Sol*[#] comme note inférieure.

M 186 sup: Dans A, *si*²-*si*³ comme 1^{re} note.

M 187 sup: Liaison *si*¹-*sol*^{#1} absente de PE; PE note au 2^e temps un tiret de portato au lieu d'un accent.

M 189 inf: Dans PE, 1^{re} liaison notée seulement jusqu'à la 3^e croche.

M 209 inf: Liaison *fa*[#]-*sol*[#] absente de PE.

M 218 inf: Absence dans PE du point sur le 2^e temps.

M 230 inf: A note un *ré*¹ en plus à la 2^e double croche.

M 231 inf: A note un *sib* devant la première note inférieure.

M 234 sup: Dans A et PE, points au lieu de chevrons sur les deux dernières notes (après le changement de page dans A).

M 238 sup: Accent absent de PE.

M 242 inf: Dans PE, *fa*[#]-*fa*^{#1} au lieu de *la*[#]-*sol*¹ à la 10^e triple croche, probablement par erreur.

M 246: NB. Cette mesure est trop longue d'une double croche!

M 250: Dans PE, 2^e *pp* noté probablement par erreur une note plus tard et au-dessous de la portée de la basse.

M 252 sup: Dans A, 18^e triple croche notée avec *sol*² (cf. 6^e triple croche).

M 255, Sostenuato, indications métronomiques: Annotation autographe de Reger: Je prie de considérer les indications métronomiques comme non strictement obligatoires; celles-ci toutefois, en particulier dans les variations animées (rapides) et principalement dans la fugue, qui sera toujours jouée selon un mouvement ample, doivent être comprises quant à la «vitesse» en

tant que *tempo maxima*, de sorte que l'exécution ne pâtit pas par défaut de clarté.

M 286: Dans PE, *p* sur 3^e temps seulement.

M 305 sup: Dans PE, tracé de liaison jusqu'à la 5^e croche seulement.

M 308 sup: Dans PE, liaison continue; notation de A peu claire par suite du changement d'accolade (cf. phrasé par ailleurs).

M 308 inf: Dans A et PE, noire doublement pointée (faute éventuellement? Ou bien les doubles croches suivantes sont-elles en fait des triples croches?).

M 312 inf: Dans PE, liaison inférieure continue; notation de A peu claire par suite du changement d'accolade (cf. phrasé par ailleurs).

M 317 sup: Dans PE, liaison continue; notation de A peu claire par suite du changement d'accolade (cf. phrasé par ailleurs).

M 321 et s.: Dans PE, liaison de la voix moyenne à M 322 sans raccord après changement d'accolade (absence de raccord dans A après changement de page).

M 323: *p* absent de PE, par contre *meno p* dès la 2^e croche.

M 327 inf: Dans A, 6^e note de la voix supérieure notée *do*¹ au lieu de *si*.

M 331 inf: Dans PE, dernière croche de la voix moyenne notée probablement par erreur *Si-ré* au lieu de *ré-fa*[#].

M 333: Dans PE, *ff* au lieu de *ffz*.

M 333 sup: Dans A et PE, dernière note de la voix inférieure notée probablement par erreur *fa*[#] au lieu de *la*[#]; cf. M 342 et 349 et s.

M 334 sup: Le *#* de l'avant-dernière note est absent de PE.

M 335 sup: Dans PE, absence du point sur la 2^e croche (cf. M 336).

M 338 inf: Dans A et PE, liaison du 2^e temps tracée probablement par erreur jusqu'à la 3^e note.

M 342 inf: Dans PE, dernière croche en bas notée avec un point au lieu d'un tiret de marcato.

M 353 inf: La dernière note de A et PE est notée probablement par erreur avec un point au lieu d'un tiret de marcato.

M 360 sup: Dans PE, 5^e-6^e notes avec des points au lieu d'une liaison.

M 360 inf: Dans A, liaison d'accentuation entre *si* noire et le 4^e temps.

M 363 inf: A comporte au 2^e temps un *si* croche en plus.

M 365 sup: 2^e liaison de la voix inférieure absente de PE.

M 375 sup: A note *mi*¹ en plus à l'avant-dernière note.

M 378 inf: Dans A, *Do*[#] en plus au 3^e temps.

M 384 inf: 2^e croche notée dans A avec un *contre-Fa*[#] en plus.

Ajouts de l'éditeur

M 50 inf: *Marcato* \wedge

XII

M 74 inf: Tret de marcato
M 79: Chiffage de mesure
M 80: Chiffage de mesure
M 85 inf: Point
M 122 et s. inf: Liaisons (voix supérieure)
M 144 sup: Accent

M 169 sup: Silence
M 193 inf: Point de staccato
M 234 sup: Chevrons
M 321 sup: Silence
M 360 inf: Liaisons et points
M 361 sup: Liaisons

München, Herbst 1998

EGON VOSS