

Phantasie und Fuge

über 

Herrn Gehrnath Professor Dr. J. von Rheinberger in besonderer Verehrung zugeeignet
Komponirt und eröfneten 1890

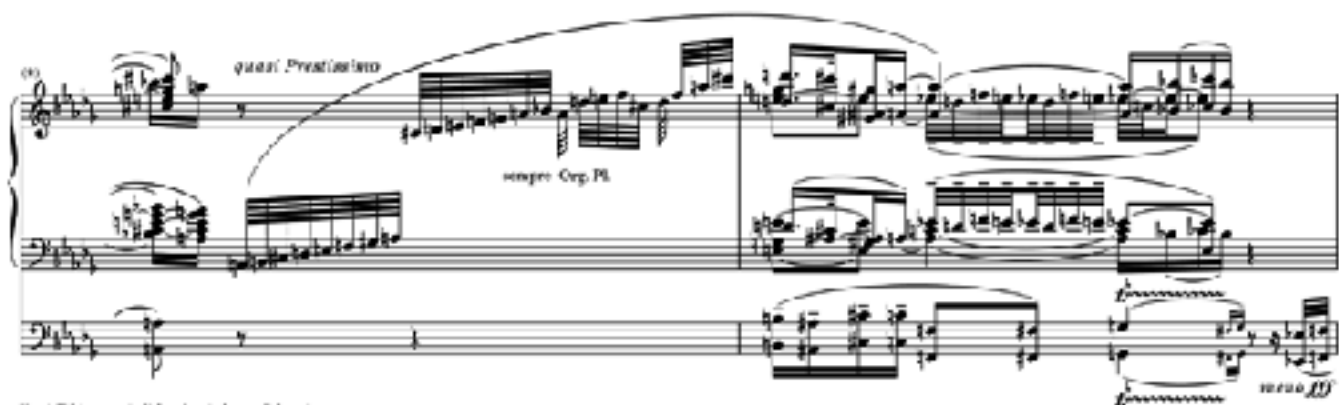
Phantasie

Opus 25

Grave sempre quasi *imprevedibile*



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the right hand of the piano, the middle staff is the left hand, and the bottom staff is the organ. The music is in a slow, grave tempo. The right hand features complex, arpeggiated chords and melodic lines. The left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The organ part consists of sustained chords. Dynamics include *ff*, *più ff*, and *Org. Pl.*. The bottom staff is marked *ff* *1/2 ped.*, *1/2 ped.*, and *Org. Pl.*.



The second system of the musical score continues the piece. It features a large, sweeping melodic line in the right hand, marked *quasi Prestissimo*. The left hand and organ part continue with their respective parts. Dynamics include *sempre Org. Pl.* and *ff*. The system ends with a double bar line and the marking *ff*.

3

mezzo-f *mezzo-f* *mezzo-f* *p* *pp* *ppp*

sempre I *II* *III* *I/Ped.* *II/Ped.* *III/Ped.*

mezzo-f *pp* *ppp* *ff* *ff*

sempre I *II/Ped.* *III/Ped.* *Gr. P.*

ff *f* *p*

sempre I

stria = = gre = = sta a tempo

musical score system 1. It features three staves: two grand staves (treble and bass clefs) and one lower bass staff. The music is marked **mf**. The upper two staves include the instruction "Org. Fl." and dynamic markings **mf**, **f**, and **pp**. The lower staff includes dynamic markings **mf**, **p**, and **pp**. Above the staves, there are lyrics: "stria = = gre = = sta a tempo" and "gusti / Anagnorismo".

musical score system 2. It features three staves: two grand staves and one lower bass staff. The music is marked **pppp**. The upper two staves include the instruction "Org. Fl." and dynamic markings **pppp**, **ff**, and **mf**. The lower staff includes dynamic markings **pppp**, **mf**, and **mf**. Above the staves, there are lyrics: "para a para stria = = gre = = sta al Tempo giusto" and "Fis. ambiente (gusti ulcra)".

musical score system 3. It features three staves: two grand staves and one lower bass staff. The music is marked **pp**. The upper two staves include the instruction "Org. Fl." and dynamic markings **pp**, **mf**, **f**, and **pp**. The lower staff includes dynamic markings **pp**, **mf**, and **mf**. Above the staves, there are lyrics: "accen - - - - -" and "ds gusti p'a f tempo II".

Vorwort

„Seb. Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik, auf ihm ruht und fusst jeder wahre Fortschritt!“ Mit diesen programmatischen Worten leitete Max Reger seine Antwort auf die 1905 von einer Zeitschriftenredaktion gestellte Rundfrage *Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?* ein (*Die Musik* 5 [1905/06], S. 74). Schon knapp drei Jahre zuvor hatte er sich in diesem Sinne gegenüber dem gleichaltrigen Münchner Kritiker Theodor Kroyer (1873–1945), auch hinsichtlich seines eigenen künstlerischen Werdeganges, geäußert: „Möchte man doch bedenken, daß ich [...] mit 8 Jahren auf der Orgel die sämtlichen Orgelwerke Bachs, Mendelssohns spielte – nicht schlecht! –, daß ich, ohne eigentlichen Musikunterricht zu haben, bei meinem Eintritt ins Conservatorium nach Riemanns Ausspruch sofort in jeder Beziehung der beste Schüler war – alles, alles verdanke ich Joh. Seb. Bach! Und ehe wir nicht Bach als Haus- und Concertandacht in gründlicher Weise pflegen – eher wird keine Besserung in Bezug auf die zeitgenössische Produktion eintreten [...]. Zuerst muß J. S. Bach als Fundament da sein! Die höchste Freiheit bekommen wir erst aus der Wiedergeburt von Bach!“ (Brief vom 26. Dezember 1902, zitiert nach Helmut Niemann, *Max Reger in München*, in: *Max Reger. Eine Gedenkschrift*, hrsg. von Ottmar Schreiber und Gerd Sievers, Bonn 1966, S. 122). Schöpferisch ist diese Einstellung dokumentiert sowohl in zahlreichen Bearbeitungen, als auch in einer Vielzahl eigener Kompositionen – beginnend mit der *Suite für Orgel op. 16* aus dem Jahre 1895, die Reger zwar *Den Manen Joh. Seb. Bachs* widmete, die sich formal aber an die *Orgelsonate Nr. 8 op. 132* (1882) von Josef Rheinberger anlehnt.

Bereitete Reger im Bereich der Kammermusik durch seine satztechnische Bach-Rezeption (etwa in den Solo-Sonaten) schon frühzeitig die sich nach dem Ersten Weltkrieg Bahn brechenden neobarocken Tendenzen vor, so knüpfte er mit den zwischen 1898 und 1901 in Weiden/


Oberpfalz entstandenen Orgelwerken (insbesondere den Choralfantasien op. 27, op. 30, op. 40 und op. 52) ein vielfältiges Beziehungsgeflecht zwischen den kontrapunktischen Verfahren Alter Musik und den Ideen der Neudeutschen Schule. In der Vorrede zu seinen 1900 bei Aibl in München erschienenen *Ausgewählten Orgel-Choralsvorspielen* (für Klavier zu zwei Händen bearbeitet) bezeichnete Reger die Sätze als „symphonische Dichtungen en miniature [...]. Bach zeigt sich hier von einer Tiefe, Genialität der Textauffassung, die geradezu an R. Wagner's grandiosen Styl erinnert.“ Hauptwerke dieser, nach der in einer Katastrophe endenden Wiesbadener Zeit im Weidener Elternhaus verbrachten und zur physischen und psychischen Konsolidierung wie auch zur kompositorischen Neuorientierung genutzten Jahre sind die *Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46* (1900) und die *Symphonische Phantasie und Fuge op. 57* (1901).

Wurde letztere „angeregt durch Dantes *Inferno!*“ (Brief an Gustav Beckmann vom 18. August 1904, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe), so reihte sich Reger mit der *Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46* in eine Tradition von Kompositionen über dieses Motiv ein, die schon von Johann Nikolaus Bach (1667–1753) begründet, von Johann Sebastian Bach fortgesetzt (etwa in der *Kunst der Fuge*) und im 19. Jahrhundert durch Werke höchsten kompositorischen und spieltechnischen Anspruchs weiter gepflegt wurde – exemplarisch seien Robert Schumanns *Sechs Fugen über den Namen BACH op. 60* für Orgel oder Pedalflügel (1845) und Franz Liszts *Präludium und Fuge über den Namen BACH* (S 260, R 381) für Orgel (1855, rev. 1870) genannt. Bereits bei der Konzeption seiner Partitur dachte Reger diese Linie mit. So gab er in einem Brief an Cäsar Hochstetter vom 25. Januar 1900 seiner Hoffnung Ausdruck, „in Bälde [...] mal für Orgel eine Fantasie und Fuge über B-A-C-H zu schreiben; das muß ein Werk größten Stils und Kalibers werden!“ (*Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956, S. 44). Die Komposition selbst nahm dann nur wenige Tage in Anspruch, wengleich (wie so häufig bei Reger) das

genaue Datum der Fertigstellung nicht mehr mit letzter Sicherheit bestimmt werden kann. So findet sich auf der letzten beschriebenen Seite des als Stichvorlage verwendeten reinschriftlichen Autographs (A2) folgender Eintrag: *Max Reger | 17. Februar 1900. | Weiden bayerische | Oberpfalz.* (mit roter Tinte), dazu die Datierung *begonnen 10. Febr. | vollendet 17. Febr 1900* (mit schwarzer Tinte). Am 17. Februar 1900 berichtete Reger aber auch in einem Brief an Wilhelm Gottschalg: „Die Fantasie und Fuge über Bach schreitet rüstig vorwärts, in 10 Tagen kann ich Ihnen das Manuskript zur Ansicht senden“ (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, 2. Aufl. Leipzig 1928, S. 69). Am 21. Februar 1900 heißt es dann in einem Brief an Emil Krause: „Nun habe [ich] eine Fantasie und Fuge für Orgel über BACH vollendet“ (*Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973, S. 21), **ähnlich am folgenden Tag** (nun mit Opuszählung) an Ella Kerndl: „Nun habe ich eine neue Orgelfantasie und Fuge über BACH vollendet (Op. 46a)“ (Hase-Koehler, S. 74), jedoch am 5. März 1900 (wiederum an Emil Krause): „[...] habe meine Phantasie und Fuge über BACH für Orgel (op. 46) schon seit 10 Tagen [rechnerisch also seit dem 24. Februar] vollendet“ (*Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, S. 22).

Probleme grundsätzlicher Art bereitet indes die Datierung am Ende eines zweiten, Karl Straube gewidmeten Autographs (A1): *Viel Vergnügen, lieber Carl! | Dieses Originalmanuskript | ist Eigentum des Herrn Karl Straube | Max Reger | 19. Februar 1900.* Auch wenn die gegenüber der Stichvorlage (A2) um zwei Tage spätere Datierung den Eindruck erweckt, es handle sich um eine Abschrift, so ist doch der philologische Befund eindeutig: Mehrere grundlegende Korrekturen und Rasuren sowie einige offenkundig frühere Lesarten (wie etwa in der Fuge T. 162 f.) weisen das Manuskript eindeutig als erste Niederschrift aus – dem muss auch nicht widersprechen, dass Reger auf A1 eine Stecheranweisung notierte und ihm bei der Anfertigung der Reinschrift (A2) einige mar-

ginale Flüchtigkeitsfehler unterliefen. Vermutlich dokumentierte Reger mit der Datumsangabe in A2 lediglich die ursprüngliche Niederschrift der schwarzen Schicht (also noch ohne die mit roter Tinte eingetragene Phrasierung, Dynamik und Registrierung), während die Datierung am Ende von A1 wohl die Fertigstellung markiert. In beiden Autographen ist die Komposition noch als op. 46a bezeichnet (nur in A2 nachträglich korrigiert), was Regers Plan entspricht, dem **Werk die später als op. 47 erschienenen *Sechs Trios* für Orgel zur Seite zu stellen**, wie aus einem Brief an Emil Krause vom 28. März 1900 hervorgeht: „Manuskript sind jetzt: op. 45 Intermezzi für Pianoforte zu 2 Händen, (ein sehr starkes Heft!), op. 46a Phantasie und Fuge für Orgel über das

Thema  [,] op. 46b Sechs Trios für die

Orgel; op. 47 Sieben Lieder, sowie 2 Sammlungen geistlicher Volkslieder und Gesänge für gemischten Chor (4–8stimmig!)“ (*Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, S. 23).

Da Reger das Werk erst am 6. Oktober 1900 in einem Brief an Karl Wolfrum als „soeben erschienen“ anzeigt (Hase-Koehler, S. 82), wird der Organist der Uraufführung, Karl Straube (1873–1950), mit dem Reger seit der Aufführung der *Suite op. 16* im April 1898 eine lebenslange Freundschaft verband, das ihm überlassene Manuskript der ersten Niederschrift (A1) bereits im Frühjahr erhalten haben (es weist auch einige aufführungspraktische Eintragungen Straubes auf). Die Uraufführung fand im Sommer 1900 im Dom zu Wesel (Willibrordi-Kirche) statt – ein genaues Datum konnte allerdings aufgrund fehlender Quellen bis heute nicht ermittelt werden (zudem setzt die Überlieferung des Briefwechsels zwischen Reger und Straube erst am 7. Mai 1901 ein). Aufsehen erregte jedenfalls die Aufführung am 4. Juni 1901 in Heidelberg (Peterskirche) während des 37. Tonkünstler-fests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (ADMV).

Reger widmete das Werk Josef Rheinberger (1839–1901), der an der Münchner Musikhochschule als Profes-

sor für Kontrapunkt und Orgel unterrichtete. Obwohl sich dieser 1889 ziemlich unterkühlt über ein zur Begutachtung eingesandtes *Largo* für Klaviertrio (fehlt im Werkverzeichnis von Fritz Stein) und das *Streichquartett d-Moll* (St.-V. 365) geäußert hatte und eine konservative Anschauung vertrat, scheint dies für Reger kein Hindernis für einen von Grund auf ehrlichen kollegialen Respekt gewesen zu sein. So übersandte er am 30. September 1900 ein Exemplar der gedruckten Ausgabe an Rheinberger mit folgenden Worten: „Anbei finden Sie die soeben erschienene und Ihnen dedicirte Phantasie und Fuge über B-A-C-H op. 46 für Orgel. Nehmen Sie bitte dies Exemplar freundl. entgegen. Über das Werk selbst enthalte ich mich jeder Bemerkung, nur betr. der Schwierigkeit gestatte ich mir zu bemerken, daß schon vor 1/4 Jahr das Werk aus einer schlecht geschriebenen Abschrift [sic!] mein Freund Herr K. Straube in Wesel in einem seiner Orgelconcerte spielte“ (*Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, Bd. 7, hrsg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz 1986, S. 117).

Obwohl die von Reger korrigierte Erstausgabe die Komposition in ihrer definitiven Gestalt repräsentiert, erweist sich auch unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten ein Vergleich mit der ersten Niederschrift (A1) als überaus instruktiv. Dies betrifft nicht nur die unterschiedlichen Lesarten im Detail, sondern auch die durch zahlreiche **Metronomangaben** bezeichneten Steigerungsphasen der Fuge, in denen sich die von Reger gedachte Verlaufsstruktur des Satzes widerspiegelt. Das zunächst verfolgte Konzept einer raschen Acceleration hin zu einem bemerkenswert schnellen Tempo weicht in der Reinschrift (und der Erstausgabe) einem räumlich weiter gefassten Bogen, der nach Takt 84 auch einen Haltepunkt aufweist:

Takt	A1	A2 und EA
1	$\text{♩} = 50$	$\text{♩} = 50$
18	$\text{♩} = 52$	$\text{♩} = 52$
29	$\text{♩} = 54$	$\text{♩} = 54$

Takt	A1	A2 und EA
32	$\text{♩} = 56$	$\text{♩} = 56$
38	$\text{♩} = 58$	$\text{♩} = 58$
42	$\text{♩} = 60$	$\text{♩} = 60$
46	$\text{♩} = 64$	$\text{♩} = 64$
53	$\text{♩} = 70$	$\text{♩} = 66$
58	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 58$
63	$\text{♩} = 80$	$\text{♩} = 76$
72	$\text{♩} = 80$	$\text{♩} = 80$
79	$\text{♩} = 84$	$\text{♩} = 84$
84	$\text{♩} = 86$	$\text{♩} = 86$
89	$\text{♩} = 90$	
94	$\text{♩} = 92$	
100	$\text{♩} = 96$	$\text{♩} = 90$
103	$\text{♩} = 100$	
108		$\text{♩} = 94$
114	$\text{♩} = 108$	$\text{♩} = 96$
118	$\text{♩} = 112$	$\text{♩} = 98$
123	$\text{♩} = 116$	$\text{♩} = 100$
126	$\text{♩} = 120$	$\text{♩} = 102$
130	$\text{♩} = 126$	$\text{♩} = 104$
133	$\text{♩} = 130$	$\text{♩} = 106$
139	$\text{♩} = 134$	$\text{♩} = 110$
146	$\text{♩} = 138$	$\text{♩} = 118$
150	$\text{♩} = 144$	$\text{♩} = 122$
153		$\text{♩} = 126$
156		$\text{♩} = 132$

Gleichwohl ist bei der Ausführung Regers Relativierung der eigenen Angaben mitzudenken. So heißt es in der Anmerkung zu Takt 1 der Fuge: „Die angegebene Metronomisierung ist nur eine ungefähre Andeutung der allmählichen Beschleunigung des Tempos.“

Herausgeber und Verlag danken dem Max-Reger-Institut (Karlsruhe), der Österreichischen Nationalbibliothek (Wien) und Statens Musikbibliothek (Stockholm) für die Bereitstellung der Quellen.

Tübingen, Frühjahr 2006
Michael Kube

Preface

“For me, Sebastian Bach is the be-all and end-all of music; true progress lies and resides in him alone.” Thus Max Reger’s statement of principles in reply to the inquiry from a music journal in 1905, “What does Johann Sebastian Bach mean to me and for our age?” (*Die Musik* 5, 1905–6, p. 74). Some three years earlier he had written in much the same vein to his contemporary, the Munich critic Theodor Kroyer (1873–1945), regarding his own artistic evolution: “One need only consider that I [...] played the whole of Bach’s and Mendelssohn’s organ works on the organ at the age of eight – and not badly! – and that upon my entrance to the Conservatory I was, in Riemann’s own words, the best student in every respect although I had never had proper instruction in music: all of that, every bit of it, I owe to Johann Sebastian Bach! Unless we cultivate Bach thoroughly in our domestic and concert music-making there will be no improvement in our contemporary musical creations [...]. First and foremost, J. S. Bach must be the foundation! Only through the rebirth of Bach shall we achieve maximum freedom!” (letter of 26 December 1902, quoted from Helmut Niemann: “Max Reger in München”, in *Max Reger: eine Gedenkschrift*, ed. Ottmar Schreiber and Gerd Sievers, Bonn, 1966, p. 122). This conviction left its mark on Reger’s own creative output in a great many arrangements and a good number of his own compositions, beginning with the *Suite for Organ*, op. 16 (1895), which he dedicated “to the shade of Johann Sebastian Bach” even though it drew heavily for its form on Josef Rheinberger’s *Eighth Organ Sonata*, op. 132 (1882).

In his chamber music – and especially in the unaccompanied sonatas – Reger incorporated Bach into his compositional technique, thereby paving the way for the ground-breaking neo-baroque trends that came to the


surface after the First World War. In contrast, the organ works he composed in the town of Weiden in the Upper Palatinate between 1898 and 1901 (especially the chorale fantasies opp. 27, 30, 40, and 52) created a rich nexus of relations between the contrapuntal devices of early music and the ideas of the North German School. In his preface to the *Selected Chorale Preludes for Organ*, arranged for piano two-hands (Munich: Aibl, 1900), Reger referred to the pieces as “symphonic poems in miniature [...]. Here Bach reveals a profundity and genius in his grasp of the words that immediately recall the grandiose style of Richard Wagner.” The major works of these years – a period he used for physical and mental recuperation and compositional realignment at his parents’ home in Weiden, following the disastrous stay at Wiesbaden – were the *Fantasy and Fugue on B-A-C-H*, op. 46 (1900), and the *Symphonic Fantasy and Fugue*, op. 57 (1901).

If the latter piece was “inspired by Dante’s *Inferno*!” (letter of 18 August 1904 to Gustav Beckmann, copy at the Max Reger Institute, Karlsruhe), the *Fantasy and Fugue* falls into a tradition of works on the name of Bach that began with Johann Nikolaus Bach (1667–1753), continued with Johann Sebastian Bach (e. g. in *The Art of Fugue*), and reached a supreme level of compositional and virtuosic artistry in the nineteenth century, as witness Robert Schumann’s *Six Fugues on the Name of BACH* op. 60 for organ or pedal piano (1845), and Franz Liszt’s *Prelude and Fugue on the Name of BACH* for organ (1855, rev. 1870; S 260, R 381). Reger already had this tradition firmly in mind when he conceived the new score. Writing to Cäsar Hochstetter on 25 January 1900, he expressed the hope of “soon being able [...] to write a fantasy and fugue on B-A-C-H for organ; it must be a work in the grandest style and of the highest caliber!” (*Max Reger: Briefe zwischen der Arbeit*, ed. Ottmar Schreiber, Bonn, 1956, p. 44). The composition itself took only a few days to complete, although, as so often with Reger, the exact date of completion cannot be determined with absolute certainty. Thus, the final page of the fair autograph copy used as a production master for the engraving

(A2) bears the inscription “Max Reger | 17 February 1900 | Weiden, Bavarian | Upper Palatinate” (in red ink), followed in black ink by the date “begun on 10 Feb. | completed 17 February 1900.” Yet on 17 Feb. 1900 Reger wrote to Wilhelm Gottschalg that “the fantasy and fugue on Bach are coming along famously, and in ten days’ time I’ll be able to send you the manuscript to peruse” (*Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters: Ein Lebensbild*, ed. Else von Hase-Koehler, 2nd edn, Leipzig, 1928, p. 69). Later, on 21 February 1900, he wrote to Emil Krause: “I’ve now completed a fantasy and fugue for organ on BACH” (*Max Reger: Briefe zwischen der Arbeit*, new series, ed. Ottmar Schreiber, Bonn, 1973, p. 21). On the next day he wrote in similar terms to Ella Kerndl, this time adding an opus number: “I’ve now completed a fantasy and fugue for organ on BACH (op. 46a)” (Hase-Koehler, p. 74). Yet on 5 March 1900, again writing to Krause, he announced that “ten days ago [i.e. on 24 February] I finished my fantasy and fugue on BACH for organ (op. 46)” (*Briefe zwischen der Arbeit*, new series, p. 22).

Problems of a fundamental nature are raised by the date at the end of a second autograph manuscript dedicated to Karl Straube (A1): “Enjoy this, dear Carl! | This original manuscript | is the property of Mr. Karl Straube | Max Reger | 19 February 1900.” The date, two days later than that given on the engraver’s copy (A2), conveys the impression that the manuscript is merely a duplicate, but textual analysis proves that this is not the case: several far-reaching changes and erasures as well as a few earlier readings (e. g. mm. 162 f. of the fugue) clearly reveal that the manuscript was a first draft. Nor is this conclusion contradicted by the fact that Reger, on A1, noted down an instruction to the engraver and made a few peripheral errors when hastily writing out the fair copy (A2). Presumably the date in A2 merely indicates when the layer in black ink was written out (i. e. without the phrase marks, dynamics, and registration added in red ink), whereas the date at the end of A1 probably relates to the work’s completion. Both autographs still refer to the piece as op. 46a

(later corrected in A2 only). This was in keeping with Reger's plan to place the work alongside his *Six Trios* for organ (later published as op. 47), as can be seen from a letter of 28 March 1900 to Emil Krause: "I now have in manuscript: *Intermezzi* for piano two-hands op. 45 (a very thick volume!), *Fantasy and Fugue* for organ on the

theme  [,] op. 46a, *Six Trios* for organ
B a c h

op. 46b, *Seven Lieder* op. 47, and two collections of sacred folk melodies and songs for mixed chorus (four to eight voices!)” (*Briefe zwischen der Arbeit*, new series, p. 23).

On 6 October 1900, in a letter to Karl Wolfrum, Reger referred to the piece as “recently published” (Hase-Koehler, p. 82). Thus the organist of the première, Karl Straube (1873-1950), Reger's lifelong friend ever since the performance of his *Suite* op. 16 in April 1898, must already have received the manuscript containing the first draft (A1) in the early part of the year (the manuscript contains a few performance marks in Straube's hand). The première took place in Wesel Cathedral (Church of St. Willibrord) in the summer of 1900; the precise date has not been forthcoming owing to the absence of sources and because the surviving correspondence between Reger and Straube only dates from 7 May 1901. Whatever the case, the piece created a sensation at its performance in St. Peter's, Heidelberg, on 4 June 1901 during the thirty-seventh festival of the **General German Society of Music**.

Reger dedicated the piece to Josef Rheinberger (1839–1901), professor of counterpoint and organ at the Munich Academy of Music. Although the conservative Rheinberger had responded rather lukewarmly to a *Largo* for piano trio that Reger had sent him in 1889 (a work missing in Fritz Stein's catalogue) along with the d-minor String Quartet (Stein 365), Reger did not consider this an obstacle to paying a sincere tribute to his colleague. He therefore sent Rheinberger a copy of the printed edition on 30 September 1900 with the following words: “Enclosed you will find my recently published *Fantasy and Fugue on B-*

A-C-H for organ, op. 46, which I have dedicated to you. Please be so kind as to accept this copy of the print. I refrain from saying anything about the work itself, merely remarking as far as its difficulty is concerned that my friend Mr. K. Straube played it at one of his organ recitals in Wesel three months ago from a poorly written manuscript copy [sic!]” (*Josef Gabriel Rheinberger: Briefe und Dokumente seines Lebens*, vii, ed. Harald Wanger and Hans-Josef Irmen, Vaduz, 1986, p. 117).

Although the first edition, proofread by the composer, presents the work in its definitive form, a comparison with the first draft (A1) proves highly instructive from a performance standpoint. This applies not only in detail to the alternative readings, but equally to the climatic passages in the fugue, as indicated by many metronome marks reflecting the shape Reger wished the piece to assume in performance. His initial concept of a quick accelerando leading to a remarkably fast tempo later gave way, in the fair copy and the first edition, to a more spacious arch that comes to a stop after bar 84 (see the synoptic list in the German version of the Preface, p. III). Nonetheless, Reger's alterations to his original markings should be borne in mind in performance. Thus, bar 1 of the fugue contains the following note: “The specified metronome marks provide only a rough indication of the gradual increase in tempo.”

The editor and the publishers wish to thank the Max Reger Institute in Karlsruhe, the **Österreichische Nationalbibliothek** in Vienna, and the Statens Musikbibliotek in Stockholm for kindly granting access to the sources.

Tübingen, spring 2006

Michael Kube

Préface

«Séb. Bach est pour moi le commencement et la fin de toute musique, sur lui se fonde tout progrès véritable!» C'est par cette déclaration que Max Reger introduit sa réponse à la question *Qu'est Jean-Sébastien Bach pour moi et que représente-t-il pour notre époque?*, question posée en 1905 par la rédaction d'une revue (*Die Musik* 5 [1905/06], p. 74). Quelque trois ans auparavant, il s'était déjà exprimé en ce même sens, eu égard aussi à son propre devenir artistique, vis-à-vis du critique munichois, du même âge que lui, Theodor Kroyer (1873–1945): «Il ne faut pas oublier qu'à 8 ans je [...] jouais à l'orgue toutes les œuvres pour orgue de Bach, de Mendelssohn – pas mal! –, qu'à mon entrée au conservatoire et sans avoir jamais reçu à proprement parler d'enseignement musical, j'ai été d'emblée à tous égards, selon le jugement de Riemann, le meilleur élève... et tout, tout cela, je le dois à Jean-Séb. Bach! Et tant que l'on ne cultivera pas Bach de façon approfondie, aussi bien en privé qu'en concert, il ne pourra se produire aucune amélioration en ce qui concerne la production contemporaine [...]. Il faut d'abord que J.-S. Bach soit là comme fondement! Ce n'est qu'avec la renaissance de Bach que l'on parviendra à la plus grande liberté!» (lettre du 26 décembre 1902, citée d'après Helmut Niemann, *Max Reger in München*, in: *Max Reger. Eine Gedenkschrift*, éd. par Ottmar Schreiber et Gerd Sievers, Bonn, 1966, p. 122). Sur le plan de la composition, cette prise de position s'illustre à la fois dans nombre d'arrangements et compositions propres, à commencer par la *Suite pour orgue op. 16*, datant de l'année 1895, que Reger dédie certes à *Den Manen Joh. Seb. Bachs* mais qui se rattache tout à fait sur le plan formel à la *Sonate pour orgue n° 8 op. 132* (1882) de Josef Rheinberger.

Si, dans le domaine de la musique de chambre, Reger prépare très tôt par sa technique d'écriture héritée de

Bach (p. ex. dans les sonates pour soliste) les tendances néo-baroques qui émergeront au lendemain de la Première Guerre mondiale, il tisse avec ses œuvres pour orgue composées entre 1898 et 1901 à Weiden (Haut-Palatinat) en particulier les *Fantaisies de Choral* op. 27, op. 30, op. 40 et op. 52 un entrelacs relationnel multiple entre la technique contrapuntique de la «musique ancienne» (Alte Musik) et les idées de la «nouvelle école allemande» (Neu-deutsche Schule). **Dans la préface de ses *Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele*** (recueil de préludes de chorals pour orgue) (arrangés pour piano à deux mains, publié en 1900 chez Aibl, à Munich, Reger nomme les parties «poèmes symphoniques en miniature [...]. Bach se montre ici d'une profondeur, d'une génialité dans la conception du texte qui rappelle proprement le style grandiose de R. Wagner.» *Fantaisie et Fugue sur B-A-C-H* op. 46 (1900) et *Fantaisie symphonique et Fugue* op. 57 (1901) sont à considérer comme œuvres majeures de ces années de Weiden dans la maison familiale, à la suite de la période catastrophique passée par Reger à Wiesbaden, années mises à profit par le compositeur pour son rétablissement physique et psychique ainsi que pour sa réorientation compositionnelle.

Comme le signale Reger lui-même dans sa correspondance, la *Fantaisie symphonique* lui a été «inspirée par l'*Enfer* de Dante!» (lettre à Gustav Beckmann du 18 août 1904, copie du Max-Reger-Institut, Karlsruhe); avec sa *Fantaisie et Fugue sur B-A-C-H* op. 46, Reger se range dans une tradition de compositions sur ce même motif, tradition inaugurée par Johann Nikolaus Bach (1667–1753), poursuivie par Jean-Sébastien Bach (p. ex. dans *L'Art de la Fugue*) et illustrée au XIX^e siècle par une série d'œuvres de très haut niveau compositionnel et technique. Citons à titre d'exemple les *Six Fugues sur le nom de BACH* op. 60 pour orgue ou piano à pédalier de Robert Schumann (1845) ou encore *Prélude et Fugue sur le nom de BACH* de Franz Liszt (S 260, R 381) pour orgue (1855, rév. 1870). Dès la conception de sa partition, Reger avait déjà en vue cette tradition. Dans une lettre à Cäsar Hochstetter du 25 janvier 1900, il s'exprime ainsi:

«sous peu, [j'espère] écrire pour orgue une Fantaisie et Fugue sur B-A-C-H; il faut que ce soit une œuvre de style très élevé et de grande envergure!» (*Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, éd. par Ottmar Schreiber, Bonn, 1956, p. 44). Bien qu'il ne soit plus possible (comme si souvent chez Reger) de déterminer avec exactitude la date de l'achèvement de l'œuvre, on sait que la composition proprement dite n'a pas exigé plus de quelques jours. On trouve l'inscription suivante sur la dernière page écrite de l'autographe au propre (A2) utilisé comme modèle de gravure: *Max Reger* | 17. Februar 1900. | *Weiden bayerische* | *Oberpfalz*. (Max Reger, 17 février 1900; Weiden, Haut-Palatinat bavarois) (à l'encre rouge), et puis la date: *begonnen 10. Febr.* | *vollendet 17. Febr 1900* (débuté le 10 février, achevé le 17 février 1900) (à l'encre noire). Cependant, Reger écrit le 17 février 1900 dans une lettre à Wilhelm Gottschalg: «La Fantaisie et Fugue sur Bach progresse rondement et dans 10 jours je pourrai vous envoyer pour avis le manuscrit» (*Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, éd. par Else von Hase-Koehler, 2^e édition, Leipzig, 1928, p. 69). Par ailleurs, on peut lire dans une lettre à Emil Krause en date du 21 février 1900: «Maintenant [j'] ai achevé une Fantaisie et Fugue pour orgue sur BACH» (*Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, éd. par Ottmar Schreiber, Bonn, 1973, p. 21), et puis le lendemain, dans les mêmes termes (avec numéro d'opus cette fois), dans une lettre à Ella Kerndl: «Maintenant j'ai achevé une Fantaisie et Fugue pour orgue sur BACH (op. 46a)» (Hase-Koehler, p. 74); mais le 5 mars 1900, Reger communique de nouveau à Emil Krause: «[...] il y a déjà 10 jours que j'ai terminé ma Fantaisie et Fugue sur BACH pour orgue (op. 46) [soit depuis le 24 février]» (*Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, p. 22).

La datation d'un deuxième autographe (A1), dédié à Karl Straube, pose des problèmes fondamentaux: *Viel Vergnügen, lieber Carl!* | *Dieses Originalmanuskript* | *ist Eigentum des Herrn Karl Straube* | *Max Reger* | 19. Februar 1900. (Bien du plaisir, cher Carl! Ce manuscrit original est la propriété de Monsieur Karl Straube.

Max Reger, 19 février 1900.) Même si la date postérieure de deux jours par rapport au modèle de gravure (A2) fait à première vue supposer qu'il s'agit d'une copie, l'analyse philologique ne laisse aucun doute: plusieurs corrections et ratures importantes ainsi qu'un certain nombre de lectures antérieures (p. ex. dans la Fugue, à M. 162 et s.) indiquent sans conteste que le manuscrit est une première notation par écrit; le fait que Reger ait inscrit sur A1 une indication de gravure et que quelques fautes d'inattention secondaires lui aient échappé au moment de réaliser de la mise au net (A2) n'infirment nullement cette constatation. Probablement Reger a-t-il seulement documenté par l'indication de la date de A2 la notation par écrit initiale de la strate noire (par conséquent antérieure à la notation à l'encre rouge du phrasé, des indications dynamiques et de la registration), alors que la datation à la fin de A1 signale probablement l'achèvement. **Dans les deux autographes**, la composition est encore désignée sous le numéro d'opus 46a (à part la correction faite après coup sur A2), ce qui correspond au projet de Reger, comme il ressort d'une lettre à Emil Krause datée du 28 mars 1900, d'accompagner l'opus en question de l'œuvre pour orgue parue plus tard en tant qu'op. 47 sous le titre *Six Trios*: «On a comme manuscrits: op. 45 – Intermezzi pour piano à 2 mains (cahier très épais!), op. 46a – Fantaisie et Fugue pour or-

gue sur le thème  [,] op. 46b – Six

Trios pour l'orgue; op. 47 – Sept Lieder, ainsi que 2 recueils de chants populaires religieux et de chants pour chœur mixte (4 à 8 voix!)» (*Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, p. 23).

Comme Reger n'annonce l'œuvre comme «venant de paraître» que le 6 octobre 1900, dans une lettre à Karl Wolfrum (Hase-Koehler, p. 82), l'organiste de la création, Karl Straube (1873–1950), lié à Reger par une longue amitié depuis l'exécution en concert de la *Suite* op. 16 en avril 1898, aura reçu le manuscrit de la première mise par écrit (A1) dès le printemps (ce manuscrit présente aussi quelques inscriptions relatives à la pratique d'exécution).

La création a lieu au cours de l'été 1900, à la cathédrale de Wesel (Willibrordi-Kirche); il n'a pas été possible jusqu'ici, faute de sources correspondantes, d'établir la date exacte (de plus, la correspondance entre Reger et Straube qui nous est parvenue ne débute que le 7 mai 1901). En tout cas, le concert donné le 4 juin 1901 à Heidelberg (Peterskirche), à l'occasion de la 37^e fête des musiciens du Allgemeiner Deutscher Musikverein (ADMV), a un grand retentissement.

Reger dédie l'œuvre à Josef Rheinberger (1839–1901), professeur d'orgue et de contrepoint à l'école supérieure de musique de Munich. Bien que celui-ci se soit prononcé plutôt froidement en 1889 concernant l'envoi pour avis par Reger d'un *Largo* pour trio avec piano et du *Quatuor à cordes en ré mineur* (St.-V. 365) et qu'il ait à l'occasion défendu des vues conservatrices, il ne semble pas que cela ait empêché Reger d'éprouver pour son collègue une profonde et sincère estime. C'est ainsi qu'il envoie le 30 septembre 1900 à Rheinberger un exemplaire de l'édition de l'œuvre, accompagné des lignes suivantes:

«Veuillez trouver ci-joint la Fantaisie et Fugue sur B-A-C-H op. 46 pour orgue qui vient de paraître et que je vous ai dédiée. Recevez cet exemplaire en toute cordialité. En ce qui concerne l'œuvre même, je m'abstiens de toute remarque; quant à la difficulté, je me permets de faire remarquer qu'il y a trois mois déjà, mon ami K. Straube a joué l'œuvre à Wesel, dans l'un de ses concerts d'orgue, à partir d'une mauvaise copie [sic!]» (*Josef Gabriel Rheinberger. Briefe und Dokumente seines Lebens*, t. 7, éd. par Harald Wanger et Hans-Josef Irmen, Vaduz, 1986, p. 117).

Bien que la première édition revue et corrigée par Reger représente bien la composition sous sa forme définitive, il s'avère particulièrement instructif, du point de vue pratique d'exécution, d'établir une comparaison avec la première notation par écrit (A1). Cela concerne non seulement les différentes lectures dans le détail mais également les phases d'intensification de la fugue, désignées par un grand nombre d'indications métronomiques, phases dans lesquelles se reflète la structure de progression

conçue par Reger. L'idée initialement suivie d'une accélération rapide débouchant sur un tempo nettement rapide cède la place dans la notation au propre (et la première édition) à une liaison très étendue présentant après la mesure 84 un point d'arrêt (voir tableau synoptique dans la version en allemand de la Préface, p. III).

Il faut cependant tenir compte à l'exécution de la relativisation par Reger de ses propres indications. C'est ainsi que le compositeur note dans la remarque relative à la mesure 1 de la fugue: «Les indications métronomiques ne sont qu'une donnée approximative quant à l'accélération progressive du tempo.»

L'éditeur et la maison d'édition adressent leurs remerciements au Max-Reger-Institut (Karlsruhe), à la Österreichische Nationalbibliothek (Vienne) ainsi qu'à la Statens Musikbibliotek (Stockholm) pour la communication des sources.

Tübingen, printemps 2006
Michael Kube