

Max Reger
Organ Works Vol. 1

Phantasie und Fuge op. 46 · Suite op. 16
Sonatas op. 33 & op. 60 · Zwölf Stücke op. 80

Gerhard Weinberger



Wilhelm Sauer Organ, Thomaskirche Leipzig (© Gregor van den Boom)

Max Reger (1873–1916) **Organ Works Vol. 1**

played on historical instruments from Reger's days

CD 1

Phantasie und Fuge über den Namen **19'50**

B-A-C-H op. 46 (1900)

„Herrn Geheimrath, Professor Dr. J. von Rheinberger
in besonderer Verehrung zugeeignet“

- | | | |
|---|-----------|-------|
| 1 | Phantasie | 9'04 |
| 2 | Fuge | 10'46 |

Suite e-moll op. 16 (1894/95) **48'36**

„Den Manen Joh. Seb. Bachs“

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 3 | Introduzione – Fuga | 14'32 |
| 4 | Adagio assai | 10'12 |
| 5 | Intermezzo | 11'39 |
| 6 | Passacaglia | 12'13 |

T.T.: 68'32

CD 2

Erste Sonate fis-Moll op. 33 (1899)

24'09

„Herrn Prof. A. W. Gottschalg , großherz. sächs. Hoforganisten
in verehrungsvoller Dankbarkeit gewidmet“

1	Phantasie	4'42
2	Intermezzo	6'08
3	Passacaglia	13'19

Aus: Zwölf Stücke op. 80 (1904)

16'30

„Herrn Otto Burkert zugeeignet“

4	Intermezzo D-Dur (Nr. 10)	5'15
5	Toccata a-Moll (Nr. 11)	3'33
6	Fuge a-Moll (Nr. 12)	3'40
7	Romanze a-Moll (Nr. 8)	4'02

Zweite Sonate d-Moll op. 60 (1901)

25'19

„Herrn Professor Martin Krause in herzlicher Dankbarkeit zugeeignet“

8	Improvisation	9'23
9	Invocation	8'01
10	Introduktion und Fuge	7'55

T.T.: 66'02

Gerhard Weinberger

**Wilhelm Sauer Organ, Thomaskirche Leipzig,
built 1908 (CD 1)**

**P. Furtwängler & Hammer Organ, Marienkirche Salzwedel,
built 1914 (CD 2)**

Notenausgabe:

Max Reger – Werkausgabe, wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen, herausg. i.A. des Max-Reger-Instituts / Elsa-Reger-Stiftung von S. Popp und Th. Seedorf, Abt. I., Carus-Verlag Stuttgart

Original
Johann Casp. Fr. Dietz von Rheinberger in eigener
Ausfertigung gegengest.

Phantasie und Fuge

für
Orgel

über:
G² a a a a

48033

Max Regers op. 10.

Eigentum des Verlegers.

Angetragen in das Handelsregister.

Verleger
C. F. W. Neumann, Neudamm.

Copyright 1900 by C. F. W. Neumann.

Alle Rechte vorbehalten.





Wilhelm Sauer Organ, Thomaskirche Leipzig (© Gregor van den Boom)

Disposition der Sauer Orgel (1908) in der Thomaskirche Leipzig (CD 1):

I.Manual (C-a''')

Principal	16'	1889/1988
Bordun	16'	1889
Principal	8'	1889/1988
Geigenprinzipal	8'	1908
Viola da Gamba	8'	1992
Gemshorn	8'	1889
Dulciana	8'	1908
Doppelfloete	8'	1992
Flute harmonique	8'	1889
Flauto dolce	8'	1908/1992
Gedackt	8'	1889
Quintatön	8'	1908
Quinte	5 1/3'	1889
Octave	4'	1889
Gemshorn	4'	1889
Rohrfloete	4'	1889
Violini	4'	1992
Octave	2'	1889
Rauschquinte	2fach	1889
Mixtur	3fach	1992
Scharf	5fach	1889
Cornett	2-4fach	1889
Groß-Cymbel	4fach	1908
Trompete	16'	1992
Trompete	8'	1889

II.Manual (C-a''')

Salicional	16'	1889
Gedackt	16'	1889
Principal	8'	1889
Schalmei	8'	1902
Salicional	8'	1889
Harmonica	8'	1992
Dolce	8'	1908
Flute harmonique	8'	1902
Konzertfloete	8'	1992
Rohrfloete	8'	1889
Gedackt	8'	1908
Octave	4'	1889
Salicional	4'	1908
Flauto dolce	4'	1889
Quinte	2 2/3'	1889
Piccolo	2'	1908
Cornett	3fach	1889
Mixtur	4fach	1889/1992
Cymbel	3fach	1908
Tuba	8'	1908
Clarinetten	8'	1992

III. Manual (C-a''')

Lieblich Gedackt	16'	1889
Gamba	16'	1992
Principal	8'	1889
Viola	8'	1908
Aeoline	8'	1889
Voix celeste	8'	1889
Spitzfloete	8'	1908
Flute d'amour	8'	1908
Gedackt	8'	1889
Gemshorn	8'	1908
Quintatön	8'	1908
Fugara	4'	1992
Traversfloete	4'	1889
Praestant	4'	1908
Quinte	2 2/3'	1889
Flautino	2'	1889
Harmonia aetheria	3fach	1889
Oboe	8'	1889
Trompette harmonique	8'	1908/1992

Pedal (C-f')

Majorbass	32'	2005
Untersatz	32'	1908
Contrabass	16'	1889
Principal	16'	1908
Violon	16'	2005
Gemshorn	16'	1908
Subbass	16'	1889
Salicetbass	16'	2005
Lieblich Gedackt	16'	1889
Quintbass	10 2/3'	1889
Offenbass	8'	1889
Principal	8'	2005
Cello	8'	1889
Gemshorn	8'	1908
Bassfloete	8'	1889
Dulciana	8'	1889
Octave	4'	1889
Flauto dolce	4'	1889
Contraposaune	32'	1889
Posaune	16'	1889
Fagott	16'	1889
Trompete	8'	1889
Clarine	4'	1889

Koppeln:

Manualkoppeln II/I, III/I, III/II

Pedalkoppeln I/P, II/P, III/P

Spielhilfen:

Tutti-koppel

Mezzoforte, Forte, Tutti, Rohrwerke

Piano-, Mezzoforte-, Forte- und Tutti-pedal

Pedalstimmen ab, Handelsregister ab, Rohrwerke ab

Drei frei einstellbare Kombinationen, Rollschwellen
(Walze) mit Absteller,

Röhrenpneumatik (Spiel und Registertraktur)

Stimmtonhöhe: 443 Hz bei 19 Grad Celsius

Winddruck: Manuale 97 mm WS

Pedal und pneumatische Traktur 135 mm WS

Die Sauer – Orgel (1908)

in der Thomaskirche Leipzig (CD 1)

Als 1885 der Kirchenvorstand der Kirchengemeinde St. Thomas zu Leipzig den Neubau einer Orgel beschloss, forderte er vier namhafte deutsche Orgelbauer auf, Kostenangebote einzureichen, nämlich: Walcker (Ludwigsburg), Ladegast (Weißenfels), Kreutzbach (Borna) und Sauer (Frankfurt a.O.). Die Sachverständigenkommission, bestehend aus Thomaskantor Prof. Dr. Wilhelm Rust, Thomasorganist Carl Piutti und Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Hermann Langer, einigte sich auf das Angebot von Wilhelm Sauer (1831–1916) und schloß mit ihm am 19. Januar 1886 den Vertrag für eine dreimanualige Orgel mit Kegelladen und mechanischer Traktur. Am 5. April 1889 wurde die 63-registrige Orgel abgenommen:

„Herr Hoforgelbaumeister W. Sauer zur Frankfurt a.d.O. hat für die erneute Thomaskirche zu Leipzig eine Orgel ... erbaut, welche in des Wortes vollgültigster Bedeutung als ein hervorragendes Kunstwerk unter den besten seiner Art bei strenger und gründlicher Prüfung sich darstellte“ (aus dem Abnahmegutachten von Prof. Langer).

Am 1. Pfingstfeiertag 1889 wurde die Orgel zusammen mit der umgestalteten Thomaskirche eingeweiht.

Bereits ein gutes Jahr später bemängelte Carl Piutti, daß die Orgel für den Raum etwas zu schwach wäre. Im Vertragsabschluss vom 10. März 1902 wurde festgehalten, was geändert werden sollte: Einbau einer pneumatischen Traktur und von drei fest einstellbaren Kombinationen mit weiteren Spielhilfen, Einbau eines Elektromotors, stärkere Intonation, kleinere Veränderungen in der Disposition. Nachdem am 14. November 1902 Karl Straube neuer Thomasorganist

wurde und er mit dem erfolgten Umbau nicht zufrieden war, setzte er erneut Veränderungen an der Orgel durch. Vor allem sollte die Orgel um 23 neue Register erweitert werden (und so die Dimension der Sauer-Orgel im Berliner Dom erreichen). Außerdem wurde im Umbau von 1907/1908 ein neuer Spieltisch angeschafft, der Tonumfang der Manuale erweitert sowie zusätzliche Windladen geschaffen.

Wie viele romantische Instrumente in den 1920er Jahren, so wurde auch die Orgel der Thomaskirche von der sog. Orgelbewegung nicht verschont. Originalregister wurden entfernt und durch neobarocke Stimmen ersetzt. Bis in die 1960er Jahre hinein gingen die Tendenzen, der romantischen Orgel einen Barockklang „aufsetzen“ zu wollen. Erst mit dem Bau einer zweiten, barock disponierten Orgel 1967 fanden diese Bestrebungen ein Ende. Mit dem Antritt von Thomasorganist Ulrich Böhme im Jahr 1986 wuchs dann immer mehr das Bewußtsein, die Sauer-Orgel auf ihren Originalzustand zurückzuführen. 1988 begannen umfangreiche Reinigungs – und Restaurierungsarbeiten. 1992/1993 wurde die Disposition der Manualwerke auf ihren Originalzustand von 1908 durch Rekonstruktion Sauercher Register zurückgeführt. 2005 kam es zu einer erneuten Ausreinigung sowie Rückführung der Pedaldisposition auf den Originalzustand von 1908. Alle diese Arbeiten wurden von Orgelbaumeister Christian Scheffler ausgeführt.

Die Sauer-Orgel der Thomaskirche zählt heute zu den bedeutendsten erhalten gebliebenen großen Instrumenten der Reger-Zeit.

Gerhard Weinberger

Literatur:

U.Böhme „Die Sauer-Orgel“, in: „Die Orgeln der Thomaskirche zu Leipzig, herausg. v. Ch. Wolff, Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 2005

CD 1

Die Kindheit verbrachte der 1873 geborene Max Reger in Brand und Weiden in der Oberpfalz. Der Besuch der *Meistersinger* und des *Parsifal* in Bayreuth im Jahr 1888 wird zum musikalischen Erweckungserlebnis und läßt in dem Jungen den Entschluß reifen, Musiker zu werden. Trotz großer Skepsis auf Seiten der Eltern können Hugo Riemann und Joseph Rheinberger, nachdem Reger mit exzellenten Zeugnissen seine Lehrerausbildung abgeschlossen hatte, den Vater überzeugen, dem Berufswunsch seines Sohnes zu entsprechen. So wird Reger 1890 Schüler Riemanns, zunächst in Sondershausen und schließlich am Konservatorium in Wiesbaden.

1896 beginnt für Reger die Militärzeit, die mit dem hemmungslosen Konsum von Betäubungsmitteln und Alkohol sowie psychotischer Gewalttätigkeit in einem Desaster endet. So kehrt Max 1898 als menschliches Wrack und in völliger Abhängigkeit von den Eltern nach Weiden zurück. Hier kommt es nun zu einem ungeheuren Schaffensschub, den man wohl nur kompensatorisch verstehen kann. Es entstehen fast sämtliche großen Orgelwerke (bis einschließlich op. 52), aber auch drei Sonaten, zwei Streichquartette und ein Klavierquintett sowie zahlreiche Lieder. Von den vielen – auch brieflichen – Kontakten, die Reger in dieser Zeit pflegte, war der zu Karl Straube am wichtigsten, denn er brachte nicht nur nahezu alle bedeutenden Orgelwerke seines Freundes zur Uraufführung, sondern besaß auch das Privileg, Regers Schaffen kritisieren zu dürfen, ohne seiner Verdammnis anheim zu fallen.

Auf vielfachen Rat und eignen Wunsch zieht Reger 1901 mit der Familie nach München, wo man eine

berufliche Perspektive für ihn sieht. Als er 1902 Elsa von Bercken heiratet, eine geschiedene Offiziersfrau und Protestant, bedeutete dies den endgültigen Bruch mit den Eltern.

Die Violinsonate C-Dur op. 72 (mit den „Schimpffthemen“ *es-c-h-a-f-e* und *a-f-f-e* [Widmungsvorschläge: *Den deutschen Kritikern* oder *An Viele*]) und der *Gesang der Verklärten* op. 71 sind die Münchener Durchbruchwerke. Auch wenn Regers überreiche Korrespondenz anderes vermuten läßt, muss man feststellen, dass seine Anerkennung ständig wuchs und selbst seine angeblichen Gegner wie der Kreis um Ludwig Thuille ihm durchaus Respekt zollten. 1904 folgen zwei große Variationswerke, nämlich die *Bach-Variationen* op. 81 („das Beste, was ich bisher geschrieben habe, ich glaube damit ein ganz verteufltes Stück Musik geschrieben zu haben“) und die *Beethoven-Variationen* op. 86 für 2 Klaviere. Zu den Großwerken seiner ersten Ehejahre gehören auch die gleichsam siamesisch miteinander verbundenen Orchesterwerke *Sinfonietta* op. 90 und *Serenade* op. 95.

Im Februar 1907 geht Reger als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig, wo er die *Hiller-Variationen* op. 100 vollendet. Trotz günstiger äußerer Umstände bleibt Regers Psyche äußerst labil. Die Verschärfung innerer und äußerer Konflikte führt zu einem erneuten physischen und psychischen Zusammenbruch. Dennoch sind die folgenden Jahre 1908 und 1909 hinsichtlich der Produktion von Werken „ganz großen Stils“ die fruchtbarsten. Es entstehen u. a. das Violinkonzert op. 101, der 100. Psalm op. 106 und die Klarinettensonate B-Dur op. 107. Auch zu Beginn des neuen Jahrzehnts kann Reger ein Großwerk nach dem anderen herausbringen. Im Dezember 1910 wird in Leipzig das Klavierkonzert op. 114 uraufgeführt, 1912 entstehen, nachdem Reger 1911 die Stelle des Hofkapellmeisters

in Meiningen angetreten hatte, das *Konzert im alten Stil* F-Dur op. 123 und die *Romantische Suite* op. 125, 1913 *Introduction, Passacaglia und Fuge* op. 127 für Orgel und die *Vier Tondichtungen* op. 128 sowie die *Ballettsuite* op. 130.

Zwei anstrengende Konzerttourneen des Hoforchesters, zunehmender Alkoholkonsum und Ärger mit der Hofverwaltung führen im Februar 1914 abermals zum Zusammenbruch. Reger wird, wie er selbst formuliert, „stillegelegt“ und begibt sich in eine mehrwöchige stationäre Behandlung in das Sanatorium Martinsbrunn bei Meran. Als erste „Erholungskomposition“, wie Reger sie auch früher immer wieder einmal in ähnlichen Situationen als „Übungen für die musikalische Keuschheit“ eingesetzt hat, entstehen im April u. a. *Sechs Präludien und Fugen für Violine allein* op. 131a. Ende Juli 1914 kommen die *Mozart-Variationen* op. 132 zum Abschluss. Es entstehen das *Klavierquartett a-Moll* op. 133, nur eine Woche später die *Telemann-Variationen* op. 134, die *Geistlichen Gesänge* op. 138 sowie *30 kleine Choralvorspiele* op. 135a.

Bis zum 10. November arbeitet er an einem großen lateinischen Requiem, das als Hauptwerk seines Lebens gelten und dem „Andenken der im Kriege 1914/15 gefallenen deutschen Helden“ gewidmet sein sollte, aber nicht vollendet wurde.

1915, nach erneuten schweren Depressionen, siedelt Reger mit seiner Frau und den beiden angenommenen Töchtern nach Jena über. Im Spätsommer entstehen die *Träume am Kamin* op. 143 und die requiemartigen Hauptwerke des Jahres, *Der Einsiedler* op. 144a und das *Hebbel-Requiem* op. 144b. Nach den *Sieben Orgelstücken* op. 145 beendet Reger Anfang März 1916 *Fantasie und Fuge d-Moll* op. 135b. Seine letzte vollendete Komposition bleibt das *Klarinettenquintett*

A-Dur op. 146.

Den Abend vor seinem Tod, den Abend des 10. Mai 1916, verbrachte Reger mit Straube u. a. im Café Hanne in Leipzig. Kurz nach 23.00 Uhr erleidet er offenbar einen Herzinfarkt. Fritz Stein berichtet von einem „heftigen Unwohlsein“, begleitet von „Herzbeklemmungen und Schweißausbruch“. Straube begleitet seinen Freund, nachdem ihm eine Morphiumspritze verabreicht worden war, zu Bett, wo man ihn am nächsten Morgen, die Brille noch auf der Nase, tot auffindet.

Nach J. S. Bachs Tod fiel die Orgelmusik im Vergleich zu Oper, Lied, Symphonie, Klavier- und Kammermusik aus ganz verschiedenen Gründen in eine nahezu totale Bedeutungslosigkeit. Damit einher ging der vollständige Niedergang des Orgelspiels. Von beiden Sachverhalten geben die Schriften C. F. D. Schubarts schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beredtes Zeugnis, und noch am Ende des 19. Jahrhunderts galt die Orgelmusik als ein obsoletes, weil rückständiges Genre. An einer solchermaßen negativen Bewertung konnten Mendelssohns Orgelsonaten ebenso wenig ändern wie die großen Orgelkompositionen Franz Liszts. Dieses Wissen ist für die angemessene Bewertung des Max Regers unabdingbar, der für die Orgel ein Werk schaffen konnte, das dem Instrument zu ganz neuem Ansehen verhelfen sollte.

Die vorliegende CD 1 präsentiert zwei große Werke, die eindrucksvolle Dokumente der Bach-Verehrung Max Regers darstellen. Johann Sebastian Bach war für den 1873 geborenen und 1916 gestorbenen Organisten, Pianisten, Dirigenten und Komponisten „Anfang und Ende aller Musik“, ja sogar „Musikgottvater“. So nimmt es nicht Wunder, dass die analytische, kompositorische

und interpretatorische Auseinandersetzung mit der Musik des Leipziger Thomas-Kantors Fixpunkte in Regers Leben darstellen. Dass das Ergebnis nicht bloße Stilkopien zeitigte, versteht sich bei einer Persönlichkeit vom Rang Regers von selbst. Tatsächlich gelang es ihm, eine eigene Idiomatik zu entwickeln, die man am ehesten als die Verbindung von komplexer Kontrapunktik – Reger sprach einmal im Hinblick auf ein geplantes Streichquartett von einer „Hölle von Kontrapunkt“ – und avancierter Harmonik kennzeichnen kann. Allerdings wäre es völlig unangemessen, Reger auf seine Bach-Rezeption und den Rückgriff auf Modelle barocker Musik festlegen zu wollen – zu umfangreich und bedeutend ist der den Traditionen des 19. Jahrhunderts verpflichtete Teil seines Œuvres wie die Klavier- und Kammermusik, die Werke für Orchester, Lieder usw.

Im Schreiben vom 26. Januar 1900 an Alexander Wilhelm Gottschalg, den für die Sparte Orgelmusik zuständigen Redakteur der Zeitschrift *Urania*, kündigt Reger **Phantasie und Fuge über B-A-C-H** als ein Werk technisch gleichermaßen wie ästhetisch höchsten Anspruchs an: „Das muß ein Werk größten Stils und Kalibers werden“ und ich werde „mir alle Mühe damit geben“. Und im November schreibt er: Darüber [gemeint ist die Choralfantasie „Straf‘ mich nicht in deinem Zorn“ op. 40 Nr. 2] „werden sich die Herren Organisten wahrscheinlich grausig entsetzt haben“, aber es kommt „noch ‚toller‘ [...] mein op. 46 z. B.“ Tatsächlich dürfte Regers Beitrag der bedeutendste unter den zahlreichen B-A-C-H-Kompositionen sein. Das Werk, von Straube später einmal als „Symphonie in zwei Sätzen“ bezeichnet, ist dem, wie bereits gesagt, vom Autor hoch geschätzten „Herrn Geheimrat Professor Dr. Joseph Rheinberger in Verehrung zugeeignet“. Wie Adalbert Lindner überliefert, soll der Widmungsträger, der als Professor für Komposition und Orgelspiel an der

Königlichen Musikschule in München tätig war, Reger gegenüber geäußert haben, er glaube nicht, „dass Menschenfinger Ihr Werk spielen und Menschenohren es ertragen können“. Im Brief vom 18. Dezember 1900 an Joseph Renner räumte Reger ein, wiewohl ansonsten jedweder Kritik gegenüber äußerst empfindlich, er sei in dem Werk „bis an die äußerste Grenze der harmonischen u. technischen ‚Möglichkeit‘ gegangen.“ Dennoch konnte op. 46 zum erfolgreichsten Orgelwerk Regers und innerhalb der Gesamtwerks zu der am meisten gewürdigten Komposition Regers avancieren.

In nahezu jedem Takt der von einer den Tonsatz an die Grenzen der Tonalität führenden Chromatik geprägten Phantasie ist das anagrammatische, in verschiedenen Werten und Tempi präsenzierte B-A-C-H-Motiv enthalten. Ein wesentliches Gestaltungsmerkmal ist dabei der Rekurs auf die dem Motiv bereits innewohnende Sequenz, wobei die Tonfolge einer Vielzahl von harmonischen Interpretationen unterworfen ist. Das im Wesentlichen akkordische Gepräge des ersten Abschnitts, der gleich zu Anfang das mit bis zu zehnstimmigen Akkorden harmonisierte und sequenzierte Motiv monumenthaft in Erscheinung treten lässt, weicht im zweiten Abschnitt (ab T. 12) skalenartigen Führungen und zahlreichen figurativen Elementen. Die anfängliche Geringstimmigkeit des ab T. 31 zweistimmig anhebenden Schlussteils – das Motto wird mit glitzernden 32teln kontrapunktiert – lässt am ehesten an die Toccatenfabrik barocker-norddeutscher Provenienz denken, während der weitere Verlauf mit Terzenskalen und virtuos en Läufen an Liszt'sche Klaviertechnik erinnert.

Ein größerer Gegensatz als der zwischen dem strahlend-triumphalen Ende der Phantasie – von besonderer Wirkung ist hier die Wiederholung der anfänglichen Akkordfolge mit der Verdünnung des dritten

Akkords, d. h. zum dritten Motivon „c“ erklingt nun statt c-Moll die Tonart C-Dur – und dem Beginn der Fuge, einer Doppelfuge, ist kaum denkbar: Im vierfachen p und mit dunkler Farbe setzt – aufgrund der relativ breiten Notenwerte quasi im *stile antico* – das erste Thema ein, dessen Intervallstruktur ganz aus dem initiierten Motto gewonnen ist. Die Fuge ist unter Einschluss besonderer kontrapunktischer Techniken wie Krebs und Umkehrung ganz am Bach'schen Vorbild ausgerichtet. Das zweite, motorische Thema verweist mit seiner Wechselnotenmotiv auf den Beginn des dritten Abschnitts der Phantasie. Nach zwei durch ein Zwischenpiel getrennten Durchführungen des Themas erklingt nunmehr noch der Themenkopf, das B-A-C-H-Motiv, in der Originalgestalt, während die Fortspinnung in „moto retrogrado“, also in Krebsgestalt erscheint. Der Fugenverlauf ist im Hinblick auf die Parameter Tempo und Dynamik eingebunden in eine allmähliche, aber stetig sich entwickelnde Steigerungswelle, die mit dem Einsatz des zweiten Themas einen erneuten, vor allem dynamisch nochmals gesteigerten Anlauf nimmt. Damit ist die Basis gelegt für einen ganz dem seit Beethovens Symphonik allgegenwärtigen Schema *per aspera ad astra* verpflichteten Verlauf, der schließlich in einen Dominantseptakkord mit anschließender Generalpause mündet, wollte man mit dem Vokabular der Rhetorik sprechen, mit einer *exclamatio*, die den Rückgriff auf den Anfang der Phantasie erzwingt, die Apotheose des B-A-C-H-Motivs, kontrapunktiert von der Motivik des zweiten Fugenthemas. Was zu guter letzt folgt, ist die Sequenzierung des Motivs, „sempre Org. Pl. e stringendo“, ein immer schnelleres Emporschrauben, das in eine zum strahlenden B-Dur-Schlussakkord führende Kadenz mündet.

Die **Suite für Orgel op. 16** war in einem Brief an den Geiger Waldemar Meyer Ende Oktober 1894

zunächst als dreisätzige Orgelsonate projiziert, die er im folgenden Monat, angeregt durch den Artikel *Orgelsonaten. Kritische Gänge* des Organisten der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Heinrich Reimann, mit einem Schreiben an den Verleger George Augener dezidiert von der französischen Tradition abgrenzt: „Die Orgelsonate wird ein ausgedehntes Werk. Die 1. Fuge (I. Satz mit Intraduktion) E-Moll 6/4 Takt, darauf folgt Adagio u. dann Passacaglia. Allerdings schreibe ich nicht in dem Stil von Best, Widor, Guilman, welchen Orgelstil dieser Komponisten Dr. Reimann in seinem Artikel ‚Orgelsonaten‘ in *Leßmann's* Zeitung einer ziemlich vernichtenden Kritik unterzog [...] In Deutschland, wo wir noch viele, viele Organisten ersten Sinnes haben, ist eben ein derartiger Orgelstil unmöglich.“

Am 23. Juli 1895 konnte Reger – mit dem Vermerk „Gott sei Dank“ – das nunmehr viersätzige und „Suite“ genannte Werk vollenden. Ein knappes Jahr später lag eine der besseren Verbreitung dienende Fassung für Klavier zu vier Händen vor. Mit der Widmung „Den Manen Joh. Seb. Bachs“ erweist Reger erstmals seinem großen Vorbild Reverenz, dessen Orgelkompositionen er zwischen 1893 und 1896 in größerer Zahl für Klavier bearbeitete. Den Erstdruck ließ Reger einem weiteren Idol zukommen, nämlich Johannes Brahms, „dem einzigen unter den lebenden Komponisten, von dem man in unserer Zeit [...] etwas lernen kann“ (Brief vom 21. April 1893 an Adalbert Lindner), und zwar mit der Bitte, ihm eine geplante Sinfonie – die vermutlich 1895/96 entstandene Symphonie h-Moll ist verschollen – widmen zu dürfen. Brahms reagierte ausgesprochen positiv und schrieb: „Ich habe Ihnen den herzlichsten Dank zu sagen für Ihren Brief, dessen warme – und gar zu freundliche Worte mich überaus sympathisch ansprachen. Zudem denken Sie mir noch das schöne

Geschenk einer Widmung zu gönnen. Eine Erlaubniß aber ist dazu doch nicht nötig?“

Der in der Widmung zum Ausdruck gebrachte Bach-Bezug ist auf mehrfache Weise greifbar, und zwar im I. Satz mit der der Introduction folgenden Fuge, den Chorälen im langsamen II. Satz und schließlich mit der beschließenden Passacaglia, die, gleichermaßen wie die Unterteilung des ersten Satzes der Suite in Introduction und Fuge, auch an die 8. Orgelsonate op. 132 (1882) des von Reger ebenfalls hoch geschätzten Joseph Rheinberger denken lässt, der hier erstmals nach J. S. Bach wieder auf den Gattungstyp „Passacaglia“ zurückgreift. Die Fuge im I. Satz ist vierteilig, zeigt aber noch nicht die für die späteren Kompositionen Regers so typische zielgerichtete Entwicklung mit emphatischem Schluss. Der erste Teil präsentiert das Thema in der Grundgestalt, der zweite in der Umkehrung. Der nach einer etwas ungenau wirkenden Binnenkadenz einsetzende dritte Teil arbeitet mit einem zweiten Thema, von dem zunächst die Fortsetzung erklingt, die wiederum den Anfang des ersten Themas aufgreift, allerdings mit chromatisiertem Anfangsintervall. Diese Chromatik bestimmt auch den an zweiter Stelle erklingenden Kopf des zweiten Themas. Der vierte Abschnitt schließlich verknüpft beide Themen. Der II. Satz der Suite greift auf drei Chormelodien zurück, die als Ausdruck der ersten schweren, aber im Sommer 1894 überwundenen persönlichen Krise (gescheiterte Verlobung, schlechte Kritiken, Alkoholsucht) verstanden werden können: Der Anfang lässt das Lied „Es ist das Heil uns kommen her“ als monodischen Orgelchoral, also als Choral mit verzerrter Oberstimme erklingen, der Mittelteil bietet die Anfangszeile von „Aus tiefer Not“ in fugierter Form, und „O Haupt voll Blut und Wunden“ schließlich, dessen anfängliche Quintstruktur zu Beginn des III. Satzes, einem „Intermezzo“, nochmals aufgegriffen wird, ist

rezitativisch angelegt. Dass das Passacaglia-Thema des IV. Satzes Bezug nimmt auf das Fugenthema des I. Satzes, verleiht der Suite einen gewissen zyklischen Charakter.

Das Werk gelangt am 4. März 1897 in Berlin durch Karl Straube zur Uraufführung; die Kritik ist verheerend. Wie Reger in einem Brief vom 10. April 1897 an Adalbert Lindner, offenbar nicht wenig stolz, schreibt, nannte die gleichermaßen wie das Publikum überforderte Presse ihn aufgrund dieser Orgelkomposition „einen Sozialdemokraten, der den Umsturz“ wolle. Als Reger ein gutes Jahr später, am 5. April 1898, Straube die Suite in Frankfurt spielen hört, ist dies der Auftakt einer lebenslangen, einzigartigen Freundschaft, die für Reger, aber auch für die Geschichte der Orgelmusik von kaum zu überschätzender Bedeutung ist, wird Straube doch nicht nur zum lebenslänglichen Wegbegleiter Regers, sondern auch zu einem wichtigen Anreger von Orgelwerken.

Wenn Reger die Suite op. 16 auch zu seinen „schrecklichen Jugendsünden“ zählte (1905 erklärte er seine „Opera 1–19, op. 25 für heillosen Blödsinn!“), so modifizierte er das Verdikt doch später und schrieb im Februar 1909 an Karl Breidenstein: „[...] aber es ist zu lang; ich möchte Ihnen raten, es so zu spielen: Introduction (des I, Satzes) dann sofort die Passacaglia drauf Schluß.“

Paul Thissen

Gerhard Weinberger

Gerhard Weinberger, 1948 geboren in Pfaffenhofen/Ilm (Bayern), studierte nach dem Abitur 1967–72 an der Hochschule für Musik München in den Fächern Orgel (bei Prof. Franz Lehnrdorfer), Kirchen- und Schulmusik; 1970–72 besuchte er die Meisterklasse Orgel. 1971 war er Preisträger im Fach Orgel im internationalen Musikwettbewerb der deutschen Rundfunkanstalten. Nach einer zweijährigen Tätigkeit als Chordirektor und Organist an der Basilika St. Lorenz in Kempten wurde er 1974 an die Hochschule für Musik in München als Dozent für Orgel und Kirchenmusik berufen. Bereits wenige Jahre später erhielt er – mit 29 Jahren – dort eine Professur für Orgel. 1983–2011 unterrichtete er als Professor für Orgel und Leiter des Studienganges Kirchenmusik an der Hochschule für Musik Detmold.

Zahlreiche Konzerte im In- und Ausland sowie Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen dokumentieren das breitgefächerte Repertoire Weinbergers, das vom Vorbarock bis zur Musik der Gegenwart reicht und in dem die Orgelwerke J. S. Bachs und Max Regers einen besonderen Schwerpunkt bilden. Für seine Bach-Gesamteinspielung auf historischen Instrumenten (cpo) erhielt er 2009 den »Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik«. Weinberger ist Herausgeber von Orgel- und geistlicher Chormusik des 18. Jahrhunderts, u.a. der ersten wissenschaftlichen Gesamtausgabe der Orgelwerke des Bachschülers J. L. Krebs und der Orgelwerke von R. Schumann. In Anerkennung seiner künstlerischen und pädagogischen Verdienste wurde er als ordentliches Mitglied in die Europäische Akademie der Wissenschaften und Künste berufen. Er ist außerdem Mitglied des Direktoriums der Neuen Bachgesellschaft Leipzig.

Disposition der Furtwängler & Hammer-Orgel (1914) in der Marienkirche Salzwedel (CD 2)

I. Manual (C-g^{'''})

Oberlade

Principal	16'
Principal	8'
Gambe	8'
Gemshorn	8'
Dolce	8'
Gedackt	8'
Octave	4'
Dulciana	4'
Mixtur	IV-V
Cornett	III-IV
Posaune	16'
Trompete	8'

Unterlade

Rohrflöte 4'
Quinte 2 2/3'
Octave 2'

II. Manual (C-g^{'''})

Oberlade

Bordun	16'
Principal	8'
Viola alta	8'
Salicional	8'
Unda maris	8'
Octavflöte	8'
Rohrflöte	8'
Octave	4'
Vox coel.	4'
Flauto dolce	4'
Progressio	III
Tuba	8'
Clarinette	8'

Unterlade

Quinte 2 2/3'
Waldflöte 2'
Terz 1 3/5'

III. Manual (C-g^{'''})

Hauptlade

Gedackt	16'
Principal	8'
Harmonica	8'
Vox coeleste	8'
Aeoline	8'
Concertflöte	8'
Liebl. Gedackt	8'
Quintatön	8'
Mixtur	III
Harmonia aeth.	IV-V
Fagott	16'
Oboe	8'
Horn	8'

Nebenlade

Fugara	4'
Traversflöte	4'
Flautino	2'

Pedal (C-f)

Principal	16'
Violonbass	16'
Harmonicabass	16'
Subbass	16'
Principalbass	8'
Cello	8'
Flötenbass	8'
Principalflöte	4'
Sesquialtera	2 2/3'
Posaune	16'
Bariton	8'
Clarine	4'

Extensionen

Principal	32'
Contrabass	32'
Gedacktbass	16'

Koppeln:

- Normalkoppeln: II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P
- Superoktavkoppeln: I/I, II/I, III/III, III/II
- Suboktavkoppeln: III/I, III/II, III/III

Spielhilfen:

Tutti und freie Kombinationen (Haupt- und Nebenregistratur, drei Pedalkombinationen) An- und Absteller (Rohrwerke, Nebenregister, Hauptregister, Principalchor, Flötenchor, Gambenchor, Rohrwerkschor), Crescendowalze

elektropneumatische Traktur

Die Furtwängler & Hammer – Orgel (1914) in der Marienkirche Salzwedel (CD 2)

Die evangelische St. Marienkirche in Salzwedel ist nicht nur die größte Kirche der Stadt, sondern auch eine der ältesten Kirchengründungen Salzwedels. Bereits für die Jahre 1541 und 1700 werden Orgeln in der St. Marienkirche erwähnt. 1700 baute Otto Engelhardt Botjenter aus Braunschweig eine Orgel.

Zwischen 1747 und 1749 schuf einer der bedeutendsten Orgelbauer des 18. Jahrhunderts, Joachim Wagner (geb. 1690), ein neues (sein letztes) Werk, von dem heute nur noch der prächtige Barockprospekt erhalten ist. Nach dem Tod Joachim Wagners, der in Salzwedel am 23. Mai 1749 verarmt und verschuldet starb und dort auch beigesetzt ist, führte sein Schüler Gottlieb Scholtze aus Neuruppin den Orgelbau zu Ende. Die Abnahme des Instruments – es hatte 33 Register auf drei Manualen und Pedal – erfolgte am 28. / 29. Juni 1752.

1913 wurde die durch Blitzeinschläge stark geschädigte Orgel abgetragen und durch ein neues, romantisches Instrument der Firma Furtwängler & Hammer aus Hannover ersetzt. Eingeweiht wurde die nun pneumatische Orgel am Neujahrstag 1914 und abgenommen am 23./24. Januar 1914 durch den „Königlichen Professor Arthur Egidi“ aus Berlin. Im Laufe der Jahrzehnte machten sich aber immer Störungen bemerkbar, so daß in den 70er – Jahren die Orgel nicht mehr spielbar war. Leider war zu dieser Zeit eine gründliche Restaurierung vollkommen undenkbar.

Nach vielen Überlegungen im Gemeindegemeinderat (u. a. auch im Hinblick auf den Bau eines ganz neuen Instruments oder einer Wagner-Rekonstruktion) und nicht zuletzt ermutigt durch einen neuen Zeitgeschmack, der der Besonderheit guter romantischer Orgeln wieder Rechnung trägt, entschloss man sich 2004 zu einer

umfassenden Restaurierung und vergab den Auftrag am 23.11.2004 an die Firma Christian Scheffler aus Sieversdorf bei Frankfurt / Oder. Im Weihnachtsgottesdienst 2006 erklangen zum ersten Mal nach 30 Jahren wieder Orgeltöne von der Empore. Am Ostermontag 2007 erfolgte die Wiedereinweihung der Furtwängler & Hammer – Orgel.

Mit 60 Registern ist die Orgel in der St. Marienkirche Salzwedel unter den heute noch erhaltenen Orgeln der Firma Furtwängler & Hammer das größte Instrument und gleichzeitig eine der bedeutendsten spätromantischen Orgeln Deutschlands.

Gerhard Weinberger

Literatur:

Festschrift zur Orgelweihe 2007
(überarbeitete Fassung)

Max Reger – Orgelwerke, Vol. 1

CD 2

Der Terminus „Sonate“ begegnet erstmals im 16. Jahrhundert und bezeichnet, formal völlig unverbunden, von vokalen Modellen emanzipierte Musik für Instrumente. Die heute gängige Vorstellung des Sonatenbegriffs ist geprägt durch die Sonate der sog. klassisch-romantischen Epoche und wurde im Wesentlichen kodifiziert durch Adolph Bernhard Marx in seiner „Lehre von der musikalischen Komposition“ (1845). Die Idealform einer Sonate stellt der viersätzig Typus dar mit einem Kopfsatz in Sonatenhauptsatzform (Exposition mit zwei Themen, Durchführung und Reprise), dem ein schneller (Scherzo) und ein langsamer Satz sowie ein Finalsatz (häufig in Rondoform) folgen. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts lässt sich beobachten, dass Komponisten wie Franz Schubert und Franz Liszt mit der Form experimentieren, indem sie innerhalb eines einsätzigen Verlaufs Sonatenzyklus und Sonatenhauptsatzform übereinander blenden. Andererseits gibt es aber auch die Tendenz, sich von formalen Vorgaben zu lösen, mithin zu den Ursprüngen des Begriffs zurückzukehren, indem man eine Zusammenstellung verschiedener Sätze als Sonate bezeichnet, wie es erstmals wohl Felix Mendelssohn-Bartholdy im Fall seiner sog. Orgelsonaten tut. Heinrich Reimann wird 1894 in einer Artikelserie „Orgel-Sonaten. Kritische Gänge“ argumentieren, die Sonate für Orgel müsse instrumentenbedingt flexibler sein und könne „keine Sonatenform in dem bekannten Sinne Haydn-Mozart-Beethoven's darstellen“. Hieran knüpft Max Reger an. Am 8. April 1899 schreibt er in einem Brief an Arthur Egidi: „Eine neue Sonate [...] ist fertig. Erschrecken Sie nicht über den Titel Sonate; es ist keine Sonatenform. Der Titel ist hier nur Kollektivtitel“.

Die Satzfolge der am 14. Juni 1899 von Karl Straube uraufgeführten **1. Sonate op. 33, Fis-Moll** lautet Phantasie, Intermezzo, Passacaglia. Die Sätze werden nun allerdings nicht nur suiteartig aneinandergereiht, vielmehr eignet ihnen, wie Martin Weyer gezeigt hat, eine motivisch-thematische Substanzgemeinschaft, die auf dem ab T. 14 der Phantasie imitatorisch eingeführten Thema basiert, das in der Mitte des Intermezzos erneut erscheint und in einer zumindest Analogien aufweisenden Fassung auch die thematische Struktur der Passacaglia prägt. Die dreisätzige Anlage erinnert an die ersten vier Orgelsonaten Joseph Rheinbergers, dem Reger seine Sonate auch zukommen ließ. Im Begleitschreiben heißt es: „Hochgeehrter Herr Geheimrat! Gestatten Sie mir ergebenst, Ihnen mit diesem Briefe meine soeben erschienen 1. Orgelsonate (Fis-Moll, op. 33) zu senden und Sie um gütige Durchsicht dieses meines neuesten Verbrechens gegen Harmonie und Kontrapunkt etc. etc. zu bitten. Gleichzeitig erlaube ich mir auch, Ihnen, hochgeehrter Herr Geheimrat, meine aufrichtigste Bewunderung für Ihre so grandiosen Orgelsonaten [...] zum Ausdruck zu bringen [...].“ Auf von Rheinberger offensichtlich geäußerte Kritik reagierte Reger recht verständnisvoll: Im Schreiben vom 12. Januar 1900 heißt es: „Das Werk ist sehr schwer richtig ‚genießbar‘ zu machen u. gehört sich schon ein geistvoller Organist dazu.“

Im Brief vom 1. November 1899 an den Widmungsträger Alexander Wilhelm Gottschalg, den für die Sparte Orgelmusik zuständigen Redakteur der Zeitschrift *Urania*, bringt Reger seine Überzeugung zum Ausdruck, die Sonate sei „ganz abweichend von meinen anderen Orgelsachen“. Tatsächlich hat mit diesem Werk die Musik für Orgel, wie bereits die massigen Akkorde des ersten Abschnitts der Phantasie – sie gliedert sich letztlich in eine Introduction mit anschließender Fuge – offenbaren, zumindest im Hinblick auf den Parameter „Harmonik“

einen Grad von Modernität erreicht wie er kaum zuvor zu beobachten war. Das Intermezzo ist dreiteilig: Den ersten Teil prägt eine gleichsam „unendliche“ Melodie, der Mittelteil rekurriert auf das „Fugenthema“ des ersten Satzes, und der letzte Teil ist eine stark verkürzte Wiederholung des ersten Teils. Der Begriff „Passacaglia“ ist offenbar abzuleiten aus dem spanischen Ausdruck „pasar una calle“ („durch die Straße gehen“), woraus man schließen kann, dass die entsprechende, ursprünglich wohl über einem Bassmodell improvisierte Musik im Gehen auf der Straße ausgeführt wurde. In die Kunstmusik überführt, werden Variationen über einem ostinaten, also gleich bleibenden Bassmodell als Chaconne oder eben als Passacaglia bezeichnet. Nach Bachs *Passacaglia*, die das exemplum classicum der Gattung darstellt, konnten erst Rheinberger (Schlusssatz der 8. Orgelsonate) und Brahms (Finalsatz der 4. Symphonie) sich wieder entscheiden, eine Passacaglia zu schreiben, und Reger war es, der diesen Gattungstyp in vielerlei Gestalten zu neuer Blüte führte, wovon bereits die Passacaglia der *Ersten Sonate* – nach der vielleicht noch etwas unbeholfenen wirkenden Passacaglia in der Suite op. 16 – bededtes Zeugnis abzulegen vermag.

Die **Zwölf Stücke op. 80** gehören zu den Sammlungen mit Orgelstücken aus der Feder Regers, an deren Anfang die *Zwölf Orgelstücke op. 59* (1901) stehen. Im Gegensatz zu den großen repräsentativen Orgelkompositionen sollen die „Stücke“ zumindest in Teilen für den gottesdienstlichen Gebrauch, vor allem aber für ungeübtere Organisten geeignet sein.

Der bipolare Gattungstyp „Toccata und Fuge“ (Nr. 11 und 12) beschließt die Sammlung op. 80. Das Pedal-Solo zu Beginn der „Toccata“ – ein Stück mit virtuosem Charakter, der weniger von Akkordballungen als von raschem Figurenwerk dominiert ist – lässt deutlich das Vorbild „Norddeutsches Orgelprälimdium“ erkennen.

Das dreigliedrige Thema der übersichtlich und konzise gestalteten Fuge greift die Motorik der „Toccata“ auf. Sätze, die dem in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts beheimateten Charakterstück nahe stehen, bilden, entsprechend den übrigen „Stücke-Sammlungen“, den Hauptteil von op. 80. Das sog. „Charakterstück“ ist meist eine kürzere Komposition, häufig mit poetischen oder bildhaften Überschriften, die den Affektgehalt andeuten, also die Interpretation des Hörers lenken will. Nicht wenige dieser kurzen Kompositionen Regers erinnern an entsprechende Werke Brahms'. Dies gilt auch für das „Intermezzo“ op. 80 Nr. 10, das einen eher introvertiert-lyrischen Charakter zeigt, gleichermaßen wie für die „Romanze“ op. 80 Nr. 8.

Wiewohl Reger im Brief vom 10. Februar 1900 an den Kritiker Georg Göhler meinte, die Choralfantasie sei „aus innersten ästhetischen Gründen der Natur der Orgel eher zusagend als die Form der Sonate“ vollendete er knapp zwei Jahre nach der *Ersten Sonate* (am 17. Dezember 1901) seine **Zweite Sonate d-Moll, op. 60**, deren Satzüberschriften „Improvisation“, „Invocation“, „Introduction und Fuge“ lauten. Wiewohl der eröffnende Satz mit „Improvisation“ überschrieben ist, wurde immer wieder versucht, ihn mit Elementen der „Sonatenhauptsatzform“ in Verbindung zu bringen: Die Takte 1 bis 26 („Hauptsatz“) reihen vier thematische Gestalten und schließen mit der Wiederholung des Anfangs; die Takte 27 bis 35 präsentieren ein als lyrischen „Seitensatz“ verstehbares Thema, dem Material folgt, das wieder der Sphäre des Hauptsatzes angehört. Eine kurze imitatorische Abhandlung des ersten thematischen Gedankens schließt den Teil ab. Die nächsten neun, in Tempo und Dynamik zurückgenommenen Takte – sie sollen, so argumentieren etwas hilflos die Apologeten der Sonatenform, die Position der Durchführung einnehmen, der „fast nichts mehr zu tun bleibt“ (Martin

Weyer) – präsentieren ein neues Thema, dem sich, vor der „Reprise“, die Wiederholung des zweiten thematischen Gedankens des „Hauptsatzes“ anschließt. Die Frage, inwieweit es tatsächlich sinnvoll ist, den Satz auf der Folie der Sonatenform zu betrachten, kann hier nicht erörtert werden, ist aber durchaus diskussionswürdig. Die ausgesprochen programmatisch gestaltete „Invocation“ hebt an mit einer schmerzlichen, rezitativartigen Geste, die im weiteren Verlauf in ein harmonisches Gewand gekleidet erklingt, um dann im *pppp* zu ersterben. Die Klimax des Satzes ist eine lauthals sich aufbauende Klage, die jedoch bald schon wieder in sich zusammenbricht. Ganz ähnlich trostreich wie Liszt sein *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* mit dem Choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ schließen lässt, beendet Reger das Dunkel der „Invocation“ mit dem Zitat des Chorals „Vom Himmel hoch“. Ganz anders als der einleitungsartige Teil der „Phantasie“ der *Sonate fis-Moll* hat die „Introduction“ der *Zweiten Sonate* einen ausgesprochenen Scherzo-Charakter mit Reminiszenzen an die vorgängigen Sätze und gleichzeitiger Präsentation von Material, das in der Fuge erneut zur Geltung kommt, wobei der Themenkopf der Fuge an das der „Reprise“ vorausgehende Thema im ersten Satz erinnert. Die hier aufscheinende Dichte der motivisch-thematischen Arbeit rechtfertigt einmal mehr den Terminus „Sonate“.

Paul Thissen



P. Furtwängler & Hammer Organ, Marienkirche Salzwedel (© Gregor van den Boom)



P. Furtwängler & Hammer Organ, Marienkirche Salzwedel (© Gregor van den Boom)

The Sauer Organ (1908) in St. Thomas's Church in Leipzig (CD 1)

When the church council of St. Thomas's parish in Leipzig voted in favor of the construction of a new organ in 1885, it requested price offers from four renowned German organ builders: Walcker (Ludwigsburg), Ladegast (Weißenfels), Kreutzbach (Bornal), and Sauer (Frankfurt an der Oder). The commission of experts consisting of the St. Thomas choirmaster Prof. Dr. Wilhelm Rust, the St. Thomas organist Carl Piutti, and the university music director Prof. Dr. Hermann Langer agreed to accept the offer made by Wilhelm Sauer (1831–1916) and concluded a contract with him on 19 January 1886 for a three-manual organ with cone-valve chests and a mechanical action. This organ with sixty-three stops was accepted on 5 April 1889: »For the renovated St. Thomas's Church in Leipzig, the court organ builder Mr. W. Sauer of Frankfurt an der Oder has constructed an organ ... presenting itself, in the fullest sense of the word, as an outstanding work of art among the best of its kind when submitted to strict and thorough examination« (from Prof. Langer's acceptance evaluation).

The organ was inaugurated during the dedication of the redesigned St. Thomas's Church on Pentecost Sunday 1889.

Already a good year later Carl Piutti complained that the organ was somewhat too weak for the church space. The contract concluded on 10 March 1902 stipulated the changes that were to be made: the installation of a pneumatic action and three solidly adjustable combinations with supplemental playing aids, the installation of an electric motor, stronger voicing, and minor changes pertaining to the disposition. After Karl Straube had become the new organist at St. Thomas's Church on 14 November 1902 and was not content with the changes

that had previously been carried out, he was able to see through additional changes to the organ. The top priority was the addition of twenty-three new stops to the organ (so that the organ was able to match the dimensions of the Sauer organ in the Berlin Cathedral). Additionally, a new console was acquired during the rebuilding efforts of 1907–08. The total range of the manuals was expanded, and additional wind chests were supplied.

As was the case with many romantic instruments in the 1920s, the organ in St. Thomas's Church did not remain unaffected by the so-called organ revival movement. Original stops were removed and replaced by neobaroque stops. Into the 1960s the tendencies continued to move toward having a baroque sound »imposed on« organs from the romantic period. It was not until a second organ of baroque disposition was built in 1967 that the endeavors in this direction came to an end. After Ulrich Böhme had become the new St. Thomas organist in 1986, the awareness that the right thing to do would be to return the Sauer organ to its original state increased in people's minds. Extensive cleaning and restoration work began in 1988. During 1992–93 the disposition of the manual units was restored to its original state of 1908 when the Sauer stops were reconstructed. The year 2005 witnessed a new cleaning and the restoration of the pedal disposition to its original state of 1908. All these projects were carried through by the organ builder Christian Scheffler.

Today the Sauer organ in St. Thomas's Church numbers among the most important large instruments extant from Regier's times.

*Gerhard Weinberger
Translated by Susan Marie Praeder*

Bibliography:

Ulrich Böhme: »Die Sauer-Orgel«, in: *Die Orgeln der Thomaskirche zu Leipzig*, ed. by Christoph Wolff, Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 2005.

Max Reger Organ Works Vol. 1

CD 1

Max Reger was born in 1873 and spent his childhood in Brand and Weiden in the Upper Palatinate. His attendance at performances of the *Meistersinger* and *Parsifal* in Bayreuth in 1888 amounted to a musical conversion experience and made him resolve to pursue a career as a musician. Although his parents expressed great skepticism, Hugo Riemann and Joseph Rheinberger were able to convince his father to go along with his son's professional wishes after the young Reger had concluded his teacher-training program with excellent grades. Accordingly, Reger became Riemann's pupil in 1890, initially in Sondershausen and then at the conservatory in Wiesbaden.

Reger began his military service in 1896, and it ended in a personal disaster marked by his uncontrolled consumption of narcotics and alcohol and exercise of psychotic violence. When he returned to Weiden in 1898, he was a human wreck and completely dependent on his parents. It was here that he engaged in creative activity of immense proportions that one certainly can only understand as a compensatory drive. He composed almost all of his major organ works (through to and including op. 52) as well as three sonatas, two string quartets, a piano quintet, and numerous songs during this period. Of the many contacts cultivated by Reger during this time (also in correspondence by letter),

his friendship with Karl Straube was the most important one, for it was Straube who not only premiered almost all of his friend's significant organ works but also was entitled to a special privilege: he could criticize Reger's compositional efforts without being subject to damnation from him.

Following the advice of many people and his own wishes, in 1902 Reger moved to Munich, where it was thought that career prospects would open for him. His marriage in 1902 to Elsa von Bercken, a divorcée formerly married to an officer and a Protestant, brought about his final break with his parents.

The Violin Sonata in C major op. 72 (with the »insult themes« *es-ch-a-fe* [sheep] and *a-ffe* [simian] and the suggested dedications »To the German Critics« or »To Many«) and the *Gesang der Verklärten* op. 71 were Reger's Munich breakthrough works. Even if Reger's superabundant correspondence may suggest otherwise, one finds oneself coming to the conclusion that he enjoyed steadily increasing recognition, with even his supposed opponents, such as the members of the circle around Ludwig Thuille, very much paying respect to him. Two great variation works followed in 1904, the *Bach Variations* op. 81 (»the best that I have written so far; I believe that with it I have written quite a devil of a piece of music«) and the *Beethoven Variations* op. 86 for two pianos. The Sinfonietta op. 90 and the Serenade op. 95, orchestral works practically conjoined like Siamese twins, also numbered among the major works from the first years of his marriage.

In February 1907 Reger moved to Leipzig, where he was to serve as the university music director and completed the *Hiller Variations* op. 100. Although his living and working conditions were favorable, his psyche remained extremely unstable. The intensification of inner and outer conflicts led to a new physical and

psychic breakdown. The following years, 1908 and 1909, nevertheless were his most productive as far as the writing of works »of very great style« is concerned. He composed the Violin Concerto op. 101, Psalm 100 op. 106, and the Clarinet Sonata in B flat major op. 107. At the beginning of the new decade Reger also continued to be able to produce one magnificent work after the other. The Piano Concerto op. 114 celebrated its premiere in Leipzig in December 1890, and after Reger had assumed the post of court music director in Meiningen in 1911, he wrote the *Konzert im alten Stil* in F major op. 123 and the Romantic Suite op. 125 in 1912 and the Introduction, Passacaglia, and Fugue op. 127 for organ, Four Tone Poems op. 128, and Ballet Suite op. 130 in 1913.

Two strenuous concert tours with the court orchestra, Reger's increasing consumption of alcohol, and the irritation caused by his dealings with the court administration again led to a breakdown in February 1914. As Reger himself formulated it, he was »shut down« and went to the Martinsbrunn Sanatorium near Merano for inpatient treatment for a number of weeks. His first »convalescent composition,« a strategy also repeatedly employed earlier by him in similar situations as »exercises for musical chastity,« was formed by the Six Preludes and Fugue for Violin Solo op. 131a composed in April, along with other works. He finished the *Mozart Variations* op. 132 at the end of July 1914 and then went on to compose the Piano Quartet in A minor op. 133, the *Telemann Variations* op. 134 only a week later, the *Geistliche Gesänge* op. 138, and the Thirty Little Chorale Preludes op. 135a.

Through to 10 November Reger worked on a Latin requiem of large scope; it was supposed to be the principal work of his life and to be dedicated »To the Memory of the German Heroes who Died in the War during

1914–15,« but it remained unfinished.

In 1915, after new serious depressions, Reger moved to Jena with his wife and their two adopted daughters. During the late summer he composed the *Träume am Kamin* op. 143 and the requiem-like principal works of this year: *Der Einsiedler* op. 144a and the *Hebbel Requiem* op. 144b. After the Seven Organ Pieces op. 145 Reger concluded the Fantasia and Fugue in D minor op. 135b at the beginning of March 1916. The Clarinet Quartet in A major op. 146 was his last finished composition.

Reger spent the evening prior to his death, the evening of 10 May 1916, with Straube and others in the Café Hannes in Leipzig. Shortly after eleven o'clock at night he apparently suffered a heart attack. As Fritz Stein reported, the composer felt a »violent indisposition« accompanied by »cardiac oppression and profuse sweating.« After Reger had been given an injection of morphine, Straube saw his friend to bed, where he was found dead the next morning with his glasses still in place on his nose.

Following Johann Sebastian Bach's death, organ music lapsed into almost complete insignificance when compared with the opera, song, symphony, piano music, and chamber music. Various factors contributed to this development, which went along with the complete decline of organ playing. The writings of Christian Friedrich Daniel Schubart offer eloquent testimony to both states of affairs as early as the second half of the eighteenth century, and even as late as the end of the nineteenth century organ music was regarded as an obsolete genre because it was behind the times. Mendelssohn's organ sonatas could not do much to change this negative evaluation; nor could Franz Liszt's great organ works. Knowledge of these circumstances is

absolutely necessary for an appropriate evaluation of Max Reger, who succeeded in producing an oeuvre for the organ that enabled the instrument to gain an entirely new prestige.

The present compact disc features two great works offering eloquent testimony to Max Reger's veneration of Johann Sebastian Bach. For the organist, pianist, conductor, and composer who was born in 1873 and died in 1916, Bach was the »beginning and end of all music« and even »music's God the Father.« It is thus not surprising that analytic, compositional, and interpretive occupation with the music of Leipzig's Thomaskantor was a constant in Reger's life. In the case of a personality of Reger's rank, the result of course amounted to more than mere stylistic copies. Reger indeed succeeded in developing his own idiom, a musical language that one might best describe as a combination involving complex counterpoint – Reger once spoke of a »hell of counterpoint« in view of a planned string quartet – and advanced harmony. However, it would be completely off the mark to attempt to limit Reger to his Bach reception and recourse to models of baroque music; the part of his oeuvre obliged to the traditions of the nineteenth century such as piano music, chamber music, works for orchestra, songs, and other genres is too extensive and significant.

In a letter of 26 January 1900 to Alexander Wilhelm Gottschalg, who was the editor responsible for the organ music section in the journal *Urania*, Reger announced the **Fantasia and Fugue on B-A-C-H** as a work representing the highest standards, both technically and aesthetically: »It must become a work of the greatest style and caliber, and I shall invest all my energies in it.« And in November he wrote, »The gentlemen organists will probably have been dreadfully shocked by it [a reference to the chorale fantasia »Straf' mich nicht in deinem Zorn« op. 40 No. 2], but even 'wilder' things are yet to come, [...] my op. 46, for example.« Reger's contribution indeed must be the most significant among the numerous B-A-C-H compositions. The work, which Straube would later term a »symphony in two movements,« was dedicated to a musician (as already stated) highly admired by the composer, »To Mr. Privy Councillor Prof. Dr. Joseph Rheinberger, in admiration.« As Adalbert Lindner has transmitted to posterity, the dedicatee, who held a professorship in composition and organ playing at the Royal Music Academy in Munich, is supposed to have said to Reger that he did not believe »that human fingers can play your work and human ears tolerate it.« In a letter of 18 December 1900 to Joseph Renner, Reger conceded, though he was otherwise extremely sensitive to any sort of criticism, that in this work he had »gone to the outer limits of the harmonically and technically 'possible.'« His op. 46 nevertheless advanced to the status of his most successful organ work and one of the most appreciated compositions within his overall oeuvre.

The anagrammatic B-A-C-H motif [= B flat-A-C-B] presented in various values and tempos is contained in practically every measure of the fantasia, which is marked by a chromaticism taking the compositional structure to the limits of tonality. An essential element of design here

is Reger's recourse to the sequence already inherent in the motif, while the tone series is submitted to a great many harmonic interpretations. The essentially chordal stamp of the first section, in which the motif, harmonized and sequenced up to ten-voiced chords, appears monumentally right at the beginning, yields to leadings in the manner of scales and numerous figurative elements in the second section (from m. 12). The initial few-voiced structure of the concluding part emerging in two voices (from m. 31) – the glistening thirty-seconds counterpoint the motto – most closely resembles the toccata structure of baroque Northern German provenance, while the further course with third-interval scales and virtuosic runs is reminiscent of Lisztian piano technique.

It would hardly be possible to imagine a contrast greater than the one between the radiant and triumphant end of the fantasia – where the repetition of the initial chordal series with the »majoring« of the third chord (i.e., on the third motif tone »c« what now is heard is the key of C major instead of C minor) produces a special effect – and the beginning of the fugue, a double fugue. The first subject begins in fourfold *p* and with a dark color – because of the relatively broad note values almost as if in the *stile antico*. The subject's interval structure is produced entirely on the basis of the initiating motto. The fugue completely follows the Bachian model with its inclusion of special contrapuntal techniques such as crab and inversion. The second, motoric subject has an auxiliary note motivic design referring to the beginning of the third section of the fantasia. After two expositions of the subject separated by an episode, the subject head now is heard, the B-A-C-H motif in its original form, while the continuation appears in »moto retrogrado,« i.e., in crab or retrograde motion. The course of the fugue is integrated into a gradually but constantly developing wave of intensification with respect to the parameters of

tempo and dynamics, and with the entry of the second subject this wave begins a new surging, again intensified, now above all dynamically. It is in this way that the foundation is laid for a course of musical events very much obliged to the *per aspera ad astra* scheme omnipresent ever since Beethoven's symphonic music. This course proceeds to a dominant seventh chord with an ensuing general rest – or if one wanted to resort to the vocabulary of rhetoric, with an *exclamatio* – rendering necessary the recourse to the beginning of the fantasia, the apotheosis of the B-A-C-H motif, counterpointed by the motivic design of the second fugue subject. What follows at the very end is the sequencing of the motif, »sempre Org. Pl. e stringendo,« a spiraling ascent increasing in velocity and culminating in the cadence leading to the radiant B flat major concluding chord.

Reger initially planned the **Suite for Organ op.**

16 as a three-movement organ sonata – as we gather from a letter to the violinist Waldemar Meyer from the end of October 1894. During the following month, inspired by the article »Orgel-Sonaten. Kritische Gänge« by Heinrich Reimann, the organist at the Emperor William Memorial Church in Berlin, the composer emphatically distinguished his composition from the French tradition in a letter to the publisher George Augener: »The organ sonata will be a lengthy work. The first fugue (first movement with introduction) in E minor and 6/4 time, followed by an adagio and then a passacaglia. In any case, I am not writing in the style of Best, Widor, Guilmant, in the organ style of the composers whom Dr. Reimann submitted to a rather annihilating critique in his 'Orgelsonaten' article in Leßmann's newspaper [...]. In Germany, where we still have many organists of a serious mind, precisely such an organ style is absolutely impossible.«

On 23 July 1895 Reger was able to complete the work – now in four movements and termed a »Suite« – and supplied it with the note »Thanks be to God.« A little less than a year later a version for piano four hands to promote the work's broader dissemination was available. Reger dedicated the work »To the Manes of Joh. Seb. Bach,« thus for the first time paying tribute to his great model, whose organ compositions he had arranged in greater numbers for piano between 1893 and 1896. Reger sent an exemplar from the first printed edition to another idol of his, namely, to Johannes Brahms, »the only composer among the living composers from whom one can learn something [...] in our time« (letter of 21 April 1893 to Adalbert Lindner). He did so with the request for permission to dedicate a planned symphony to him; it was to be his B minor first symphony, presumably written during 1895–96, but this work is lost. Brahms reacted very positively and wrote, »I have to express the greatest thanks to you for your letter; its warm words – much too friendly ones – appealed to me with great sympathy. Furthermore, think of bestowing on me the beautiful gift of a dedication. But permission to do so is not necessary?«

The suite's relation to Bach, lent expression in the dedication, is evident in a number of ways. Examples here include the fugue following the introduction in the first movement, the chorales in the slow second movement, and the concluding passacaglia. Like the subdivision of the first movement of the suite into an introduction and a fugue, the passacaglia likewise recalls the Organ Sonata No. 8 op. 132 (1882) by Joseph Rheinberger; it was in this sonata that Rheinberger, he too greatly admired by Reger, for the first time after Bach again returned to the »passacaglia« generic type. The fugue in the first movement has four parts but does not yet exhibit the goal-oriented development with an emphatic

conclusion so typical of Reger's later compositions. The first part presents the subject in its original form, and the second part presents it in inversion. The third part enters after an interior cadence creating a somewhat awkward impression and works with a second subject; initially its continuation is heard, but this part again draws on the beginning of the first subject – but with a chromaticized initial interval. This chromaticism also stamps the head of the second subject heard in the second position. The fourth part then combines the two subjects. The second movement of the suite draws on three chorale melodies that may be understood as an expression of Reger's first difficult personal crisis (failed engagement, bad reviews, alcoholism), which he was able to surmount during the summer of 1894. The beginning has the song »Es ist das Heil uns kommen her« heard as a monodic organ chorale, that is, as a chorale with an embellished upper voice; the middle part offers the initial lines from »Aus tiefer Not« in fugued form; and then »O Haupt voll Blut und Wunden,« to whose initial fifth-interval structure Reger again returns at the beginning of the third movement, an »Intermezzo,« is designed in recitative style. The passacaglia subject of the fourth movement makes reference to the fugue subject of the first movement and in this way lends the suite a certain cyclical character.

Karl Straube premiered the work in Berlin on 4 March 1897, and the critical response was devastating. As Reger, evidently not a little proud, wrote to Adalbert Lindner on 10 April 1897, on the basis of this organ composition the public and the press, both of whom were challenged beyond their means, called him »a Social Democrat who [wanted] revolution.« When Reger heard Straube play the suite in Frankfurt a good year later, on 5 April 1898, this occurrence marked the beginning of a lifelong, unique friendship of an importance hardly to be overestimated for Reger or for the history of

organ music. After all, Straube not only became Reger's lifelong companion but also an important source of inspiration for his organ works.

Reger may have reckoned his Suite op. 16 among the »horrible sins of his youth« (in 1905 he declared his »Opera 1–19, op. 25 to be utter nonsense!«), but he later revised this verdict and wrote to Karl Breidenstein in February 1909, »[...] but it is too long; I would like to advise you to play it thusly: introduction (of the first movement), then immediately after it the passacaglia, then the end.«

Paul Thissen

Translated by Susan Marie Praeder

The Furtwängler & Hammer Organ (1914) in St. Mary's Church in Salzwedel (CD 2)

St. Mary's Lutheran Church in Salzwedel is not only the city's largest church but also one of the oldest ecclesiastical institutions in Salzwedel. Organs in St. Mary's Church are mentioned as early as 1541 and 1700. In 1700 it was Otto Engelhardt Botjenter from Braunschweig who built an organ there.

Between 1747 and 1749 Joachim Wagner (born in 1690), one of the most important organ builders of the eighteenth century, built a new organ (his last one) in Salzwedel. Today only its magnificent baroque front is extant. On 23 May 1749 Wagner, impoverished and in debt, died in Salzwedel and was buried there. After Wagner's death his pupil Gottlieb Scholtze from Neuruppin completed the construction of the organ. The acceptance of this instrument with thirty-three stops and a pedal unit was held on 28–29 June 1752.

Lightning caused severe damage to the organ, and it was removed in 1913. Its replacement was a new,

romantic instrument by the Furtwängler & Hammer Company of Hanover. This pneumatic organ was inaugurated on New Year's Day 1914 and accepted on 23–24 January 1914 by the »Royal Professor Arthur Egidi« from Berlin. Over the decades the organ's imperfections became increasingly noticeable, with the result that it was no longer playable in the 1970s. Unfortunately, at this time a thorough restoration was not at all possible.

After many deliberations in the church council (including the possible construction of a completely new instrument or a Wagner reconstruction) and encouraged not least by the new prevailing taste, once again attaching importance to the special quality of good romantic organs, the responsible parties decided in favor of a comprehensive restoration in 2004. The commission was granted to the Christian Scheffler Company of Sieversdorf, near Frankfurt an der Oder, on 23 November 2004. During the Christmas service in 2006 organ music was heard from the loft for the first time in thirty years. The new inauguration of the Furtwängler & Hammer organ was held on Easter Monday 2007.

The organ in St. Mary's Church in Salzwedel has sixty stops and is the largest instrument among the organs by the Furtwängler & Hammer Company extant today. It also ranks as one of Germany's most important organs from the late romantic period.

Gerhard Weinberger

Translated by Susan Marie Praeder

Bibliography:

Festschrift zur Orgelweiheung 2007
(revised version).

Max Reger
Organ Works Vol. 1

CD 2

The term »sonata« is first encountered in the sixteenth century. Without at all being obliged to formal criteria, it then designated music for instruments emancipated from vocal models. The idea of the sonata current today was stamped by the sonata of the so-called classical-romantic epoch and codified in its essential points by Adolph Bernhard Marx in his *Lehre von der musikalischen Komposition* (1845). The ideal form of the sonata is represented by the four-movement type with a first movement in sonata form (exposition with two themes, development section, and recapitulation), which is followed by a fast movement (scherzo), a slow movement, and a finale movement (often in rondo form). During the course of the nineteenth century one may observe how composers such as Franz Schubert and Franz Liszt experimented with the form by superimposing the sonata cycle and the sonata form within the course of a single movement. On the other hand, however, the tendency among composers to exempt themselves from formal prescriptions also existed and sometimes involved a return to the origins of the term; a compilation of various movements would be termed a sonata – a precedent set by Felix Mendelssohn in the exemplary case of his so-called organ sonatas. In 1894 Heinrich Reimann would argue in a series of articles entitled »Orgel-Sonaten. Kritische Gänge« that the sonata had to be more flexible with respect to the instruments and could »not represent a sonata form in the familiar sense of Haydn-Mozart-Beethoven.« Max Reger picked up on this idea. On 8 April 1899 he wrote in a letter to Arthur Egidi, »A new sonata [...] is finished. Do not be alarmed by the title 'Sonata': it is not a sonata

form. Here the title is merely a collective title.« The sequence of movements in the **Sonata No. 1 op. 33 in F sharp minor** premiered by Karl Straube on 14 June 1899 is »Fantasia,« »intermezzo,« and »Passacaglia.« However, the movements have not merely been placed one after the other in the manner of a suite; rather, as Martin Weyer has shown, a shared motivic-thematic substance is proper to them. This shared substance is based on the subject introduced imitatively beginning with the fourteenth measure of the fantasia, reappears in the middle of the intermezzo, and also stamps the thematic structure of the passacaglia in what is a version at least exhibiting relevant analogies. The three-movement design recalls the first four organ sonatas of Joseph Rheinberger, to whom Reger sent his sonata. In the enclosed letter we read, »Dear Mr. Privy Councilor! Do permit me most devotedly to send to you with this letter my just-published Organ Sonata No. 1 (F sharp minor, op. 33) and to ask you for your kind examination of this my newest crime against harmony and counterpoint etc. etc. etc. At the same time I permit myself, dear Mr. Privy Councilor, to lend expression to my sincerest admiration for your so very magnificent organ sonatas [...].« Reger reacted with a good measure of sympathetic understanding to criticism evidently voiced by Rheinberger. In a letter of 12 January 1900 we read, »The work is very difficult to make properly 'enjoyable' and a brilliant organist is required for it.«

In his letter of 1 November 1899 to the dedicatee Alexander Wilhelm Gottschalg, the editor responsible for the organ music section in the journal *Urania*, Reger expressed his conviction that the sonata »differs completely from my other organ pieces.« It is indeed true that with this work music for organ reached a degree of modernity such as had hardly been noticeable prior to it, at least within the parameters of harmony; the massive

chords in the first section of the fantasia – it ends up being divided into an introduction with a concluding fugue – already point in this direction. The *intermezzo* is in three parts: a virtually »endless« melody stamps the first part, the middle part has recourse to the »fugue subject« of the first movement, and the third and final part is a greatly abbreviated repetition of the first part. The term »passacaglia« apparently traces its origins to the Spanish expression »pasar una calle« (to walk along the street), which means that one may conclude that the corresponding music, originally most likely improvised over a bass model, was performed while walking along the street. Transferred to art music, it stands for variations on an *ostinato* (i.e., unchanging) bass model as a *chaconne* or precisely as a *passacaglia*. After Bach's *Passacaglia*, which represents the genre's *exemplum classicum*, it was not until Rheinberger (concluding movement of the Organ Sonata No. 8) and Brahms (finale movement of the Symphony No. 4) that composers again were able to decide to write a *passacaglia*, and it was Reger who brought this generic type to a new flourishing in many different forms. Here the *passacaglia* of the Sonata No. 1 – after what is perhaps the still somewhat awkward effect of the *passacaglia* in the Suite op. 16 – already is able to offer eloquent testimony to this development.

The **Twelve Pieces op. 80** number among the collections of organ compositions of Reger's authorship initiated by the Twelve Organ Pieces op. 59 (1901). In contrast to the grand organ compositions showcasing his talent, the »pieces,« at least some of them, were intended as works suitable for liturgical use but first and foremost for less accomplished organists.

The bipolar generic type »Toccata and Fugue« (Nos. 11 and 12) concludes the op. 80 collection. The pedal solo at the beginning of the »Toccata,« a piece of virtuosic character dominated not so much by chordal clusters

as by swift figure work, clearly points to the Northern German organ prelude as its model. The tripartite subject of the clearly and concisely designed fugue draws on the motoric drive of the toccata. Numbers resembling the »character piece« situated in the piano music of the nineteenth century form the main part of op. 80, a practice also observed in Reger's other collections of pieces. The so-called character piece is usually a shorter composition, frequently with a poetic or pictorial title hinting at its affective content and thus designed to guide the listener's interpretation. Not a few of these short compositions by Reger recall works of the same type by Brahms. This is also true of the »Intermezzo« op. 80 No. 10, which displays a rather introverted and lyrical character, and of the »Romanze« op. 80 No. 8.

Writing in a letter of 10 February 1900 to the critic Georg Göhler, Reger expressed the view that the chorale fantasia was »for the most intrinsic aesthetic reasons, more congenial to the nature of the organ than the form of the sonata.« However, not even two years later (on 17 December 1901), following the Sonata No. 1, he completed his **Sonata No. 2 in D minor op. 60** with the movement titles »Improvisation,« »Invocation,« and »Introduction and Fugue.« Even though the opening movement is entitled »Improvisation,« attempts have repeatedly been made to establish correspondences between it and elements of the »sonata form«: the first to twenty-sixth measures, proposed as the equivalent of the first part of the exposition, introduce a series of four thematic ideas and conclude with the repetition of the beginning; the twenty-seventh to thirty-fifth measures present a theme that might be understood as the lyrical second part of the exposition, followed by material again belonging to the sphere of the first part. A short imitative treatment of the first thematic idea concludes this part. The next nine measures, reduced in tempo and

dynamics (as the advocates of the sonata form somewhat clumsily argue, they are supposed to occupy the position of the development section, which, in Martin Weyer's words, has »almost nothing more to do«), present a new theme followed by the repetition of the second thematic idea from what would be the first part of the exposition, now occurring prior to the recapitulation. The question concerning how much it might make sense to view this movement against the foil of the sonata form cannot be treated here but very much merits discussion. The »Invocation« of pronouncedly programmatic design begins with a recitative-like gesture suggesting pain; during the further course of the music this gesture is heard clothed in a harmonic guise and then ends up dying away in *pppp*. In what follows the movement intensifies to a vociferously convulsing lament that goes on to suffer collapse and disintegration. Similar to the manner in which Liszt had his *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* conclude with the chorale »Was Gott tut, das ist wohlgetan,« Reger puts an end to the darkness of the »Invocation« by citing the chorale »Vom Himmel hoch.« In a manner completely different from the part of introductory character in the »Fantasia« of the Sonata in F sharp minor, the »Introduction« of the Sonata No. 2 has a segment of emphatic scherzo character that again comes into the foreground in the fugue, while the subject head of the fugue again recalls the theme preceding the »recapitulation« in the first movement. The tightly woven texture of the motivic-thematic work appearing here once again justifies the use of the term »sonata.«

Paul Thissen

Translated by Susan Marie Praeder

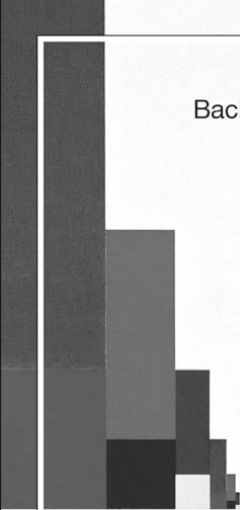
Gerhard Weinberger

Born in Pfaffenhofen an der Ilm, Germany, in 1948. 1967–72: study at the Munich Academy of Music in the fields of organ (Franz Lehnrdorfer), church music, and music education. 1970–72: organ master classes. Prizewinner at the ARD International Music Competition in 1971. 1972–74: choir director at the Basilica of St. Lawrence in Kempten. 1974: instructorship in organ and sacred music at the Academy of Music in Munich; 1977: appointment to the rank of professor. 1983–2011: professor of organ and director of the sacred music study program at the Detmold Academy of Music.

Numerous concerts in Germany and abroad, recording productions, radio broadcasts. Juror at national and international organ competitions. Editor of organ and sacred choral music, including the complete edition of Robert Schumann's organ music and the first scholarly complete edition of the organ works of J. L. Krebs.

His new complete recording of Bach's organ works on *cpo* represents the most extensive such project ever undertaken. He got for this CD project the German Record Critics Prize for the year 2009.

Member of the European Academy of the Sciences and Arts and the board of directors of the New Bach Society of Leipzig.



cpo

Bach · Complete Organ Works
Gerhard Weinberger

Already available: **cpo** 777 363-2: German Record Critics Prize for the Year 2009!



Gerhard Weinberger

cpo 777 717-2

Max Reger (1873–1916)**Organ Works Vol. 1**

played on historical instruments of the Reger-time

CD 1

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Phantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H op. 46 (1900) | 19'50 |
| 3 | Suite e-moll op. 16 (1894/95) | 48'36 |

CD 2

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Erste Sonate fis-moll op. 33 (1899) | 24'09 |
| 4 | Aus: Zwölf Stücke op. 80, Heft 2 (1904) | 16'30 |
| 8 | Zweite Sonate d-moll op. 60 (1901) | 25'19 |

T.T.: 134'34**Gerhard Weinberger**, Organ

CD 1: P. Furtwängler & Hammer Organ, Marienkirche Salzwedel

CD 2: Wilhelm Sauer Organ, Thomaskirche Leipzig

*These SACDs could also be played on a standard CD Player***cpo** 777 717-2

Recording: Marienkirche Salzwedel, April 3–5, 2013;

Thomaskirche Leipzig, March 29–31, 2012

Recording Producer: Gregor van den Boom

Assistant: Iris Duwensee

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover Painting: Christiane Grimm

© Photo: ????

Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 2014 – Made in Germany

DDD

LC 8492

SURROUND**Multi-ch**
Stereo
SUPER
AUDIO CD