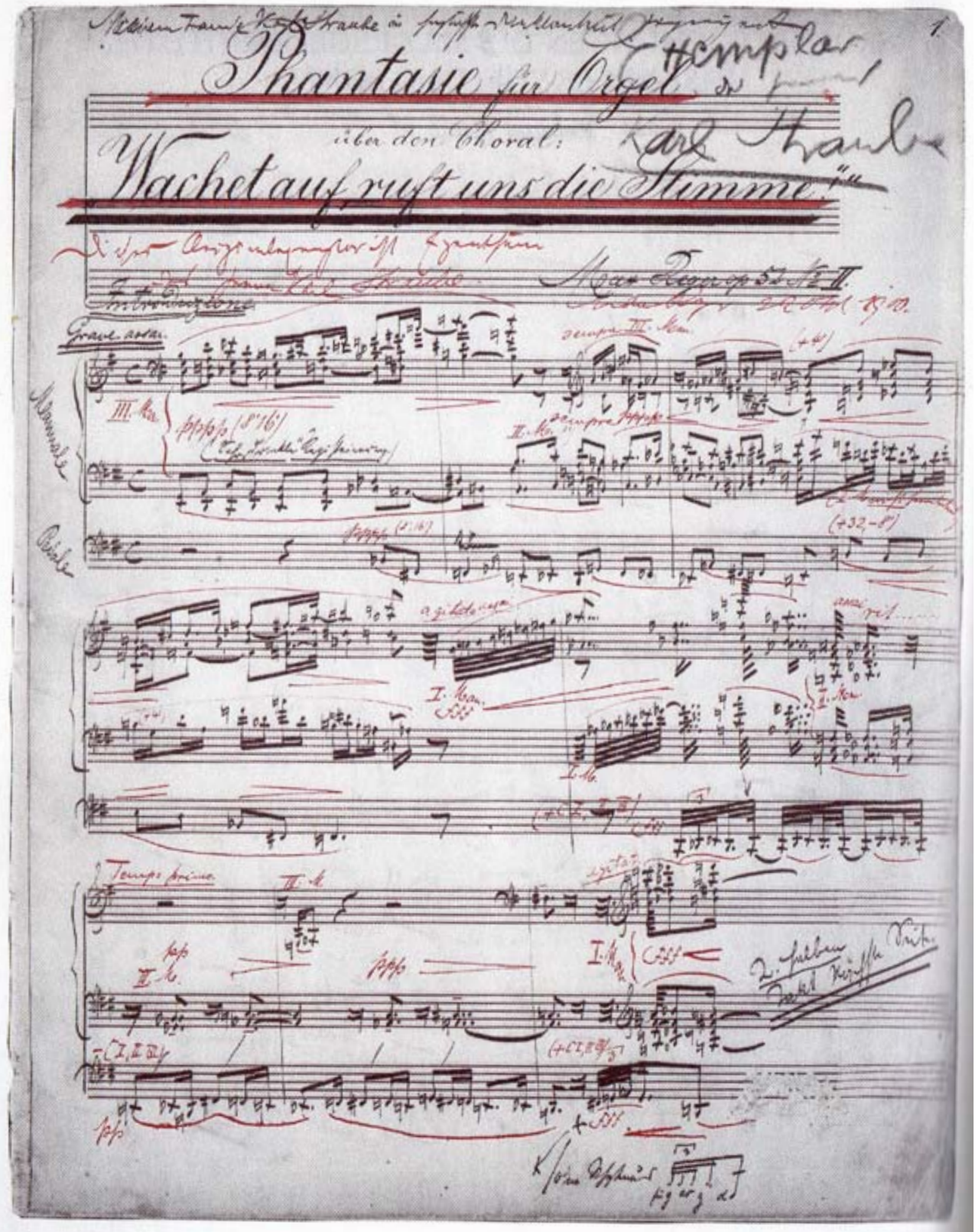
INGEBORG VAN DOKKUM-PRINS

ORGELMUZIEK VOOR AMATEURS ROND 1900 IN DUITSLAND VAN MET NAME MAX REGER



RESEARCH PAPER

ORGELMUZIEK VOOR AMATEURS ROND 1900 IN DUITSLAND VAN MET NAME MAX REGER

INGEBORG VAN DOKKUM-PRINS

ORGEL C013373

2014

RESEARCH COACH: BERT MOOIMAN

VORMGEVING: MAARTJE VAN DOKKUM

ONDERZOEKSVRAGEN

Hoe zag de muziek eruit die Max Reger schreef als bijlage bij diverse tijd-
schriften en is die speelbaar voor amateurs?
Zijn de composities ook interessant voor professionals?

Inhoudsopgave

Voorwoord 4

Inleiding 4

Max Reger 6

Karl Straube 15

De orgelmuziek van Max Reger 21

Het orgel in Duitsland rond 1900 25

De positie van de (amateur)organist rond 1900 in Duitsland 29

De composities zonder opusnummer 37

Conclusie 55

Nawoord 55

Bronnenlijst 56

VOORWOORD

Al heel lang ben ik zeer geïnteresseerd in de orgelmuziek van Max Reger. Door de jaren heen heb ik verschillende werken ingestudeerd en uitgevoerd, grote en kleine. Ook heb ik vaak (Reger werken) geregistreerd tijdens concerten van o.a. Jos van der Kooy.Tijdens een recital speel je niet alleen grote composities, maar ook kleine ter afwisseling. Het publiek vindt het meestal mooi een aantal bekende koraalmelodieën te horen.

Over de werken zonder opusnummer die Max Reger heeft geschreven als bijlage bij diverse tijdschriften heb ik wel gehoord, maar verder is me daar weinig over bekend. Ik ben er nieuwsgierig naar en wil graag onderzoeken of het interessant is om met die composities bezig te zijn, niet alleen voor mezelf, maar ook voor mijn orgelleerlingen en koorzangers. Een presentatie geven aan bijvoorbeeld de organistenvereniging in de regio waar ik woon is een andere mogelijkheid om kennis door te geven.

De uitkomst zal ook interessant zijn voor professionals, want wat Reger eenvoudig noemt, hoeft dat niet te zijn en is dat waarschijnlijk ook niet.

INLEIDING

Hoe krijgt een componist bekendheid? Tegenwoordig zijn er veel communicatiemiddelen maar rond 1900 was dat niet het geval. Max Reger pakte het zo aan: hij schreef veel composities als bijlage voor diverse tijdschriften en hoopte dat zijn muziek vaak gespeeld zou worden. Een aantal van deze bijlagen, in dit geval koraalbewerkingen, werd later opgenomen in de bundels opus 67 en 79b. Ook schreef hij ontzettend veel brieven naar iedereen die maar iets zou kunnen betekenen om zijn composities onder de aandacht van het publiek te brengen. 'Max Reger organiseerde zijn eigen roem' zo werd het door Susanne Popp omschreven. [1]

Hij had een goede vriend, Karl Straube, die een zeer bekwame organist was en veel concerten gaf. Meestal voerde hij Regers nieuwe composities als eerste uit.

Werken zonder Opus-nummer

Hoe zag de muziek eruit die Max Reger schreef als bijlage bij diverse tijdschriften en is die speelbaar voor amateurs? Zijn de werken ook interessant voor professionals?

Om aan de weet te komen welke composities zonder opusnummer door Reger geschreven waren zou ik *Reger Werkverzeichnis* deel 1 en 2 van Susanne Popp moeten doorspitten. Maar tijdens het bestellen van een aantal muziekboeken stuitte ik op het boek *Max Reger Orgelwerke ohne Opuszahl*. Dat is een Urtext uitgave heruitgegeven door Michael Kube in 2004. Dat er een bundel was met de orgelwerken zonder opusnummer was me niet bekend. Ik plaatste het meteen op de bestellijst. In dit boek staan 16 composities, waarvan er twee min of meer hetzelfde zijn: de oorspronkelijke compositie 'Romanze' voor harmonium en de bewerking ervan voor orgel. Nummer 1-9 zijn niet koraalgebonden composities, nr. 10 -15 koraalbewerkingen en nr. 16 is de hierboven genoemde compositie voor harmonium.

1 Anderson, C., Selected writings of Max Reger

Bij de bespreking van de composities zonder opusnummer en in de conclusie hoop ik antwoord te geven op de volgende vragen:

- Hoe ziet die muziek eruit? Wijkt zij af van de composities met opusnummer?
- Wat is de verwantschap met de grote, moeilijke werken van Reger?
- Waar werd de muziek gespeeld?
- Is de muziek speelbaar voor amateurs?
- Wanneer en waarom speel ik die werken zelf op recitals?

Amateurs

Een amateur is volgens het woordenboek 'iemand die een kunst, vak, wetenschap of tak van sport uit liefhebberij beoefent'.

Leopold Schmidt (1860-1927), schrijver en muziekcriticus, haalde in zijn boek *Aus dem Musikleben der Gegenwart* een uitspraak van Paul Hense aan: 'Dilettant heisst der kuriose Mann - der findet Seine Freude dran - etwas zu machen, was er nicht kann'. [2] Deze uitspraak is wel wat kort door de bocht, want soms bereikt een gemotiveerde amateur meer dan een musicus die na zijn studie weinig of niets meer doet met wat hij geleerd heeft. Schmidt stelde dan ook dat er van niet muzikale mensen tot beroepsmusici een heleboel verschillende gradaties in begaafdheid zijn. Hij kende 'musici' die in wezen dilettanten en niet-musici die eigenlijk geboren kunstenaars waren. Waarschijnlijk zijn er ook veel mensen die kunstenaar hadden kunnen worden, maar het door de omstandigheden niet geworden zijn.

Het is goed om te weten dat in Duitsland de aanduidingen 'Akademie', 'Konservatorium', 'Musikschule' etc. doorgaans door elkaar werden gebruikt. Een onderscheid naar niveau kon nauwelijks gemaakt worden . [3]Ook later, na invoering van de titel 'Hochschule für Musik' stonden de aanduidingen 'Konservatorium' en 'Musikschule' eerder voor amateur- en kinderonderwijs.

2 Schmidt, L., Aus dem Musikleben der Gegenwart
3 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900

Nu wordt het duidelijk waarom Reger zo'n moeite had met lesgeven op het conservatorium in Wiesbaden. Dat verbaasde me nogal want je mag toch aannemen dat conservatoriumstudenten erg gemotiveerd zijn. Maar hier waren waarschijnlijk veel amateurs bij voor wie de muziek helaas niet op de eerste plaats kwam.

Het is lastig aan informatie over amateurorganisten te komen. Ik heb veel mails verstuurd naar het Max Reger Instituut, diverse bibliotheken en muziekarchieven in Duitsland. Meestal kreeg ik enthousiaste reacties over het feit dat ik ermee bezig ben, maar kon men me niet aan bruikbare informatie helpen. Uiteindelijk kreeg ik via het Max Reger Instituut het e-mail adres van Dominik Axtmann, die er uitgebreid onderzoek naar heeft gedaan. Hij stuurde me het volgende artikel: *Zur Situation von Kirchenmusikern um 1900*. Het zal verschijnen in het boek *Reger-Studien 9. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers* (Carus-Verlag Stuttgart). Ik mag het al van te voren lezen! Daar ben ik zeer dankbaar voor want het gaat precies over de informatie die ik nodig heb.

Op de volgende vragen hoop ik een antwoord te krijgen:

- Wat was de positie van de amateurs?
- Wat was hun niveau en verhouding ten opzichte van professionals?

MAX REGER

Jeugd

Johann Baptist Maximilian Reger werd op 19 maart 1873 geboren in het stadje Brand in het Fichtelgebergte in het zuiden van Duitsland. Een jaar later verhuisde de familie naar Weiden, waar de vader, die leraar was, een baan kreeg op een andere school (hij gaf o.a. muziekles). De eerste lessen op muzikaal gebied ontving de jonge Max van zijn ouders: pianoles van zijn moeder en viool-, cello- en orgelles van zijn vader.[4]
Toen hij negen jaar oud was kreeg hij piano- en orgelles van Adalbert Lindner, de plaatselijke organist, die muziek van Bach tot Brahms behandelde.
In 1885 bouwde Regers vader het afgedankte orgel van zijn school om tot huisorgel waarop Max kon studeren. Reger raakte daardoor vertrouwd met veel orgelliteratuur.
Van 1886 tot 1888 speelde Reger tijdens de Mis in de Katholieke kerk als vervanger van zijn leraar Lindner, die het volgende daarover vertelt:
'Wenn er da an hohen Festtage bei Beginn und am Schlusse des Gottesdienstes mit dem vollen Werke seiner unerschöpflichen Phantasie freien Lauf liess, konnte man Akkorde und Akkordverbindugen von solch enerhörter Kühnheit vernehmen, dass es wohl vergeblich gewesen ware solche in einem der damals gebräuchlichen Lehrbücher für Harmonielehre zu entdecken. Der Gipfel aber erreichte diese harmonische Rigorisität, nachdem sich mein Organist auch tief in die Tonwelt Richard Wagners versenkt hatte. Seine Improvisationen wurden da immer chromatischer, dissonanzengespickter und oft dermassen tonreich und vollgriffig, dass mein armer alter Balgtreter trotz grösster Anstrengung mittels der vier grossen, teilweise schon defekten Schöpfbälge nicht mehr das nötige Windquantum herbeizubringen vermochte und manchmal nicht übel Lust zeigte, inmitten dieser grausamen Sisyphusarbeit auf und davon zu laufen'.[5]

Deze periode was van grote waarde voor de orgelwerken die later zouden ontstaan.
Op 15-jarige leeftijd bezocht Max Reger de Bayreuther Festspiele, waar hij 'Parsifal' en 'Die Meistersinger von Nürnberg' van Richard Wagner (1813-1883) hoorde. Volgens zijn zeggen heeft hij daarna eerst veertien dagen gehuild en besloot toen musicus te worden.[6]
Zijn eerste compositie ('Ouvertüre h-Moll' voor een dilettantenverenging in Weiden)werd aan Hugo Riemann gestuurd, die Regers talent erkende.[7]
Hij stuurde hem leerboeken over harmonieleer, contrapunt en vormleer.

4 Wirth, H., Reger
5 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
6 Wirth, H., Reger
7 Popp, S., Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne

Max Reger 1890

Hugo Riemann

Hugo Riemann (1849-1919) was een Duits muziektheoreticus en historicus, pianist, dirigent, pedagoog en componist. Na de Frans-Duitse oorlog van 1870, waarin hij soldaat was, ging hij naar het conservatorium in Leipzig. Hij studeerde daar muziektheorie, compositie en muziekgeschiedenis. Riemann werd vooral bekend vanwege zijn muziektheoretische geschriften o.a. *Musiklexikon* en het *Handbuch der Harmonielehre.* Hij werd als een van de grondleggers van de moderne muziekwetenschap beschouwd.[8]

- De 'Neue Wiener Schule' was een stroming aan het begin van de 20e eeuw die de overgang maakte naar atonale muziek en twaalftoonsmuziek. Arnold Schönberg was de belangrijkste persoon binnen de 'Neue Wiener Schule'. Een kring van componisten vormde zich om hem heen. De 'Wiener Schule' of 'Schönberg-Schule', plaatste zichzelf in de traditie van Brahms tot Mahler. Er kwam hevige kritiek op hun composities. In de jaren '30 van de vorige eeuw viel de 'Wiener Schule' uit elkaar. Schönberg emigreerde naar Amerika vanwege de opkomst van het Nationaal Socialisme in Duitsland.[9]

Hugo Riemann had niets met de ‚Neue Wiener Schule'. Hij gaf traditioneel les: Bach-Beethoven-Brahms. Riemann zag Brahms als hoeder der klassieken en had kritiek op de muziek die daarna gecomponeerd werd. Dat verklaarde waarom hij probeerde Regers Wagner-enthousiasme te temperen.[10] Ook daardoor brak hij in het begin van de 20e eeuw met Reger hoewel hij eerst erg onder de indruk van het talent van zijn student was.[11]

8 Willemze,T., Componistenlexicon
9 Internet, Blog des Musik-Gk Kaiserin Augusta Schule, Wiener Schule
10 Wagemans , P.J., Vanuit Max Reger
11 Wagemans , P.J., Vanuit Max Reger

Wiesbaden (opus 1-18) 1890-1897

Reger studeerde piano, orgel, compositie en theorie bij Hugo Riemann van 1890–1895. Eerst aan het conservatorium in Sondershausen, later volgde hij Riemann naar Wiesbaden.[12] In die tijd ontwikkelde hij een hele goede compositietechniek en zijn persoonlijke stijl.

In 1893 was Reger zowel student (theorie) als docent (orgel en piano) op het conservatorium in Wiesbaden. Vanaf 1894 was Reger er niet langer student, maar alleen leraar voor piano en orgel. Het conservatorium in Wiesbaden had veel studenten uit het buitenland o.a. uit Engeland, de USA en Nederland.

Reger schreef recensies voor de *Allgemeine Musik-Zeitung*. Over hem werd vaak negatief geschreven, maar zelf kon hij er ook wat van. Op een keer had hij het te bont gemaakt en werd ontslagen (oktober 1894).[13] Later dat jaar schreef Arthur Smolian een zeer positief artikel *Max Reger und seine Erstlingswerke* in het *Musikalisches Wochenblatt*. 'In een tijd van oppervlakkigheid waren Regers composities ernstig en groot. Ze werden gezien als waardevolle aanvulling op het repertoire'. Reger bedankte Smolian uitvoerig.[14]

Hugo Riemann vertrok in de herfst van 1895 naar Leipzig. De situatie op het conservatorium was niet meer zo prettig, het aantal studenten was nogal afgenomen, het salaris niet langer voldoende. Reger bleef zijn lesuren houden en had nogal wat privéstudenten zodat hij genoeg inkomsten had. Over het muziekleven in Wiesbaden schreef Reger dat het troosteloos was. Men mocht zijn mening niet geven en daarom had hij het kritiek leveren opgegeven. Reger vond het jammer dat hij Riemann wegens geldgebrek niet kon volgen naar Leipzig. Aan het conservatorium waren bijna geen vakstudenten en hij moest veel les blijven geven aan grotendeels onbegaafde mensen voor een erbarmelijk salaris.[15] Reger had scherpe kritiek op het dilettantisme. Hij was zijn collega's een doorn in het oog vanwege zijn composities. De meesten hielden zich bezig met de muziekhistorische praktijk en waren niet geinteresseerd in de nieuwe muziek die Reger componeerde. Daardoor had hij het niet gemakkelijk en waren er weinig mensen waar hij mee optrok.[16]

12 Popp, S.,/Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne
13 Popp, S., Der junge Reger
14 Popp, S., Der junge Reger
15 Popp, S., Der junge Reger
16 Popp, S., Der junge Reger

Reger had (in 1895) contact opgenomen met Ferruccio Busoni, componist en concertpianist,. Ze hadden als gezamenlijk doel Bachs orgelwerken door transcripties voor piano bij een groter publiek bekend te maken.[17]

Toen Riemann weg was, kon Reger het niet alleen bolwerken en werd hij erg depressief. Hij raakte teleurgesteld door het gebrek aan belangstelling van het publiek en de slechte recensies. Ook lesgeven aan niet getalenteerde mensen vond hij vreselijk. Hij keerde terug naar zijn ouderlijk huis. Tijdens die crisis schreef hij het eerste grote orgelwerk: 'Suite e-Moll' opus 16, opgedragen aan de 'Manen J. S. Bach', in de geest van Bach.('Aus tiefer Not schrei ich zu Dir' en 'Wenn ich einmal soll scheiden' zijn twee koralen die erin verwerkt zijn). Reger knoopte in zijn orgelcomposities bij Bach aan door dezelfde vormen te hanteren en zijn polyfonische schrijfwijze.[18] Hij stuurde de compositie aan Johannes Brahms, die een vriendelijke brief terug stuurde.

Bijna niemand nam notitie van de nieuwe composities van Reger. Dat veranderde toen Hugo Riemann zijn collega Heinrich Reimann erop opmerkzaam maakte. Die heeft de composities met grote interesse bestudeerd. Een van de studenten van Reimann was Karl Straube. Reimann liet hem opus 16 van Max Reger zien en dacht dat het werk zo moeilijk was dat het onspeelbaar zou zijn. Daardoor ging Straube er vol energie mee aan de slag en in maart 1897 bracht hij als eerste het orgelwerk van Reger ten gehore in Berlijn. Zijn spel werd geroemd, maar de compositie afgekraakt. 'Eine unerquickliche Musik, mehr unerquicklich als Musik'.[19]

Waarschijnlijk is in deze tijd Regers afkeer van de wetenschap en wetenschappers ('Schriftgeleerden') ontstaan. Een uitspraak van Reger was:'De wetenschap schrijft over muziek, de componist schrijft, 'maakt' muziek'. Op zich is het niet de wetenschap waar hij tegen ageert, maar het pedante, de kleingeestigheid en het niet kunnen begrijpen van artistieke motivaties die voor hem absoluut duidelijk waren. Muziek van hem of een andere moderne componist was in hun ogen synoniem met de Beeldenstorm.

Op 1 oktober 1896 moest Reger een jaar in dienst. Voor dat jaar moest hij zelf 2500 mark betalen voor zijn uitrusting, kleding, verzorging en onderdak. Dat was een grote som geld. Daardoor was hij heel hard aan het werk om maar zoveel mogelijk geld te verdienen met componeren en te kunnen sparen voor het jaar waarin hij waarschijnlijk niet zoveel kon werken. Zijn ouders konden hem financieel niet ondersteunen.[20]

17 Popp, S., Der junge Reger
18 Popp, S.,/Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne
19 Wirth, H., Reger

De periode in Wiesbaden, 1890-1898, was een belangrijke tijd in het leven van Max Reger. Hij sprak zelf over zijn 'Sturm- und Trankzeit'.[21] Hij rookte en dronk veel, vooral wijn, maar werkte ook hard. 'Denken Sie an Mendelssohn – an Mozart – an Schubert – an Wolf, uns wird nicht viel Zeit gelassen, und ich muss mein Werk fertig haben'. Dit waren woorden die hij tot Edith Mendelssohn Bartholdy sprak.[22] Het vele drinken van Reger was te danken aan een erfelijke lichamelijke afwijking.[23] Hij sliep vaak slecht, voelde zich soms erg zwak en dacht niet lang meer te zullen leven.

20 Popp, S., Der junge Reger
21 Wirth, H., Reger
22 Wirth, H., Reger
23 Wagemans , P.J., Vanuit Max Reger

Weiden (opus 19-64) 1898- 1901

Karl Straube gaf een aantal concerten in Frankfurt (1898) die Reger bezocht. Straube speelde onder andere 'Suite e-Moll' opus 16. De ontmoeting mondde uit in een levenslange vriendschap. Het is niet bekend wat Reger wist over Straube, zijn achtergrond, technisch talent, ideeën over uitvoeringspraktijk en sympathie voor oude of nieuwe muziek. Ook weten we niet of Reger naar het concert ging omdat er een compositie van hem gespeeld werd of dat hij nieuwsgierig was naar de rijzende reputatie van Straube als organist.

Tussen Max Reger en Karl Straube vond een uitgebreide briefwisseling plaats. Die begon in mei 1901, toen de grote Weidener orgelwerken geschreven zijn. Reger vroeg veel aandacht, stuurde aan Straube wel 10 kaarten terwijl die er maar 1 terugstuurde. Hij hield van een grap en kende veel moppen, die hij gesorteerd in bakken bewaarde. Ook stuurde hij vaak kaarten en brieven met allerlei onzin naar vrienden en bekenden.[24]

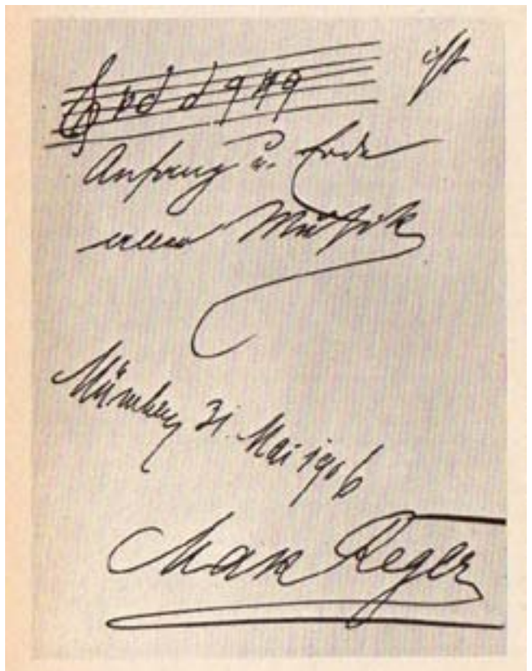
Reger en Straube hadden geleerd het grote muzikale verleden van Duitsland te waarderen. Straube was enthousiast over het werk van Reger. Hij zag in hem de

24 Popp, S., Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne

opvolger van Bach. Dat gaf Reger zelfvertrouwen en zijn productie van orgelmuziek nam toe. Hij maakte een aantal orgelcomposities o.a.: ‘Fantasie für Orgel über den Choral ‘Ein feste Burg ist unser Gott’ op.27, opgedragen aan Karl Straube.

Reger schreef van alle orgelwerken twee exemplaren in het net, één voor Straube en één voor de uitgever. Straube speelde de eerste uitvoering vaak uit dit manuscript en veranderde er ook meestal wat aan. [25]
Van ‘Sonate fis-Moll’ opus 33 werd een aantal variaties weggelaten door Reger.Langzamerhand werden de kritieken beter. Daardoor groeide Regers zelfvertrouwen ondanks de twijfels van zijn familie.

25 Popp, S.,Max Reger Briefe an Karl Straube



Familie Reger (1910)

München (opus 65-99) 1901-1906

In 1901 verhuisde Reger met zijn ouders en zus naar München om weer deel uit te kunnen maken van het officiële muziekleven.

In 1902 trouwde hij met Elsa von Bercken, een gescheiden protestantse vrouw. Daardoor ontstond ruzie in de familie. Vooral Regers Rooms-katholieke zus en moeder maakten bezwaar. Elsa en Max adopteerden twee dochters: Christa in 1907 en Lotti een jaar daarna.

In 1905 werd Reger leraar compositie, contrapunt en orgel aan de ‘Münchner Akademie der Tonkunst’. Hij had veel succes op zijn concertreizen behalve in zijn woonplaats München.

Reger schreef in een brief aan Karl Straube dat hij alle privélessen op wilde geven om tijd te krijgen voor het componeren. Op een gegeven moment had Reger veel last van zijn hand. Hij kon nauwelijks schrijven en helemaal niet pianospelen (geen concerten geven).[26] In een essay over Johann Sebastian Bach in *Die Musik* (oktober 1905) schreef Reger: ‘Voor mij is Bach het begin en het einde van alle muziek, alle ware progressie is gebaseerd op hem’![27]

26 Popp, S.,Max Reger Briefe an Karl Straube
27 Wirth, H., Reger

Wilhelm Thielmann ‘Karikatuur Max Reger’ (1913)

Leipzig (opus 100-122) 1907-1911

Reger nam het beroep aan naar Leipzig als Universiteitsdirecteur en conservatoriumleraar (compositie), waar hij in 1907 kon beginnen. Na de verhuizing stopte de briefwisseling met Straube, die ook in Leipzig woonde.

In 1908 werd Reger door de universiteit van Jena benoemd tot doctor. De universiteit van Berlijn verleende hem die titel in 1910. Reger was hier zeer mee ingenomen. Vanwege zijn eenvoudige afkomst voelde hij zich vaak minder dan anderen. Hij werd zelfbewuster en onafhankelijker.

Straube dacht over sommige dingen anders dan Reger. (o.a. Bachinterpretatie en hij veroordeelde het explosieve en niet altijd diplomatieke gedrag van Reger).[28] De vrienden groeiden langzamerhand uit elkaar.

In 1910 vond in Dortmund een Max-Reger-Fest plaats. Het was het eerste meerdaagse concertgebeuren met een nog levende componist. Het feest waarbij Reger aanwezig was, was erg succesvol![29]

28 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
29 Popp, S., Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne

Meiningen (opus 123-140) 1911-1915
Jena (opus 141-146) 1915-1916

In 1911 werd Reger Hofkapelmeester in Meiningen. Hij organiseerde twee concertreizen voor het orkest en maakte zelf ook een tournee (21 concerten in 22 dagen). De hertog was zeer tevreden met Reger. Die bleef ondanks de vele concerten lesgeven aan het conservatorium in Leipzig en reisde daarvoor heen en weer. ’s Avonds ontmoette hij Karl Straube en als vanouds overlegden ze weer over de composities van Reger. Reger had veel volgelingen. Het was ‘in’ om bij hem te studeren. De meeste van zijn leerlingen kregen ook les van Straube. De organisten die van het conservatorium in Leipzig afkwamen waren technisch en theoretisch hun instrument meester.[30] Reger promootte zichzelf naast componist ook als pianist en dirigent.[31] Wanneer Reger zelf dirigeerde of speelde, kon hij zijn eigen interpretatie van zijn eigen composities geven en precies duidelijk maken wat hij bedoelde met *ffff* en *pppp*. Hij creëerde ook een vloeiende overgangsdynamiek. Aan componeren kwam hij alleen in de zomermaanden toe. In het seizoen 1912/1913 dirigeerde en speelde Reger 106 concerten met veel succes!

Regers gezondheid verslechterde. Met behulp van alcohol probeerde hij gaande te blijven. Goede raad nam hij niet aan. Na een concert stortte Reger in. Hij verbleef 4 weken in een sanatorium in Meran waar hij meteen weer begon met bewerken van nieuwe en eigen composities. Ook vermaakte hij de overige patiënten met muziek en grappen.[32]
Hij besloot de baan in Meiningen, die teveel van zijn krachten vroeg, op te zeggen. In 1915 verhuisde Reger naar Jena. Daar hoopte hij zijn ‘freie Jenaische Stil’ te beginnen.

30 Prick van Wely, M.A., Het orgel en zijn meesters
31 Popp, S., Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne
32 Popp, S., Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne

Concertreizen

Ondanks de oorlog maakte hij concertreizen om nieuw werk te promoten en had daarbij veel succes. Elke nieuwe compositie werd met spanning verwacht, want men wist van te voren niet of het een eenvoudig of ingewikkeld werk zou zijn. Overal wilde men dat hij kwam optreden. Dat gaf altijd sensatie.[33] Max Reger maakte veel concertreizen ook naar het buitenland: Oostenrijk, België, Nederland, Engeland, Tsjecho-Slowakije en Rusland. Concerten met zijn werk vonden plaats in Frankrijk en de VS.

In Nederland heeft Reger 14 concerten gegeven als pianist en dirigent.[34] Het eerste was op 28 december 1905, het laatste op 26 maart 1916. Het Nederlandse muziekleven was in die tijd erg op Duitsland gericht, zodat Reger geen moeite hoefde te doen om bekendheid te krijgen. In 1905 werd hij uitgenodigd in Den Haag een concert te geven.Reger had veel succes en legde voor het volgende jaar weer een aantal concerten vast. In 1907 was hij in Amsterdam en Rotterdam en Utrecht. Hij speelde piano en dirigeerde diverse orkesten. In een brief schreef hij 'die Holländer sind Regertoll, alle Zeitungen sind voll von mir' etc. (16 februari 1907)[35]

In 1916 was het succes minder. Men vond dat Reger mat speelde. Hij was door het vele werken en reizen oververmoeid en bijna aan het eind van zijn krachten.

33 Popp, S., Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne
34 Wagemans, P.J., Vanuit Max Reger
35 Wirth, H., Max Reger

1916

In dat jaar was Reger bezig met een nieuw groot orgelwerk opus 135b 'Fantasie und Fuge d-Moll'. 20 bladzijden die hij Straube in april hoopte te geven. Op 22 april stuurde Reger als Paasgroet het nieuwe orgelwerk aan Straube. Het stuk verscheen pas na Regers dood in druk. Men weet niet of Straube er veel aan veranderd heeft.[36]

Donderdagavond 10 mei ontmoetten de vrienden elkaar nog in Leipzig. Reger voelde zich niet lekker. Straube bracht hem naar het hotel. 's Nachts overleed Reger daar aan een hartaanval.

Max Klinger 'Reger auf dem Todenbett'

36 Popp, S.,/Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt

Een schets van het derde deel van 'Sinfonietta' opus 90 diende als verpakkingsmateriaal

Composities

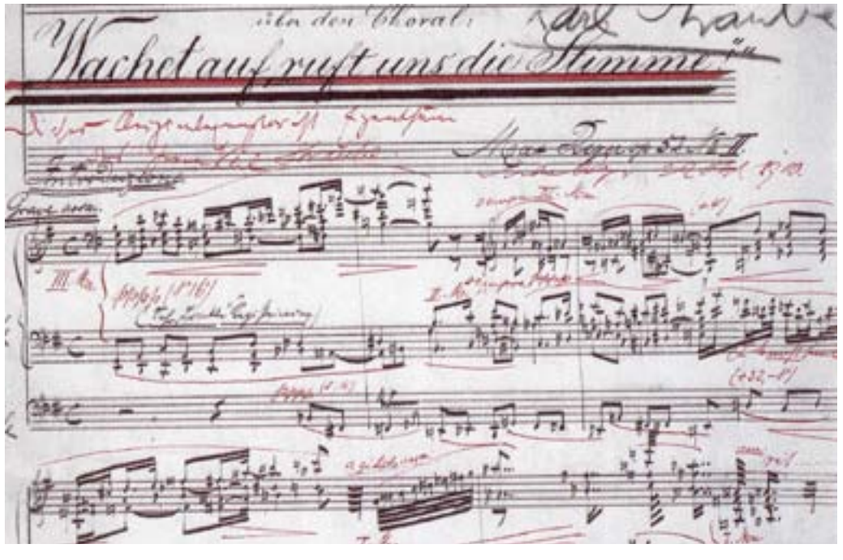
Reger liet 146 werken met opusnummer achter en 250 zonder. Ook heeft hij talrijke bewerkingen gemaakt van eigen en andermans composities. Dat was in die tijd gebruikelijk om zodoende oorspronkelijke werken bekendheid te geven.[37]

In een brief van maart 1905 schreef Reger dat hij niet wil dat zijn 'jeugdzonden' (opus 1-19) opnieuw zouden worden uitgegeven.[38]
Uitgever Augener had er bij Reger op aan gedrongen eenvoudige (en dus makkelijk verkoopbare) pianowerken te schrijven. (Op.10-15 en 17, waar Reger later niet erg tevreden over was).[39]

Ooggetuigen meldden dat Reger veel composities in een keer opschreef zonder gebruik te maken van schetsen. Vaak maakte hij slechts aantekeningen van korte motieven of combinaties van thema's. Het concept had hij in zijn hoofd. Helaas is een groot deel van de aantekeningen vernietigd. Soms gebruikte Reger de door hem afgekeurde schetsen zelfs als pakpapier.[40]

Om duidelijk te maken hoe een werk uitgevoerd moest worden voegde hij zoveel aanwijzingen toe, dat het onoverzichtelijk werd. Reger schreef zijn composities vanaf opus 6 met verschillende kleuren inkt. Zwart voor de noten en rood voor de vele aantekeningen. Dit deed hij om alle gegevens duidelijk te maken ook voor de zetter zodat er zo weinig mogelijk fouten in de gedrukte partituur zouden komen te staan.[41] Reger stamde uit een lerarenfamilie. Vandaar misschien zijn ijver en zin voor orde, zijn voorliefde voor de rode pen en de vele aanwijzingen in de composities alsmede de vele herhalingen in zijn brieven.

37 Popp, S., Der junge Reger
38 Popp, S., Max Reger Briefe an Karl Straube
39 Wagemans, P.J., Vanuit Max Reger
40 Popp, S.,/Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt
41 Popp, S.,/Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne



Eerste pagina van 'Wachet auf ruft uns die Stimme'

Spiritualiteit

Reger was een spiritueel persoon. Hij voelde zichzelf een boodschapper van God die op de wereld was gekomen om de Duitse muziek van de dwaalweg van Wagner terug te brengen naar de werken van de klassieke periode. Hij voelde zich geleid door een eeuwige kracht en keek met verbazing naar zijn eigen creatieve prestaties.[42] Deze ervaring leidde hem tot nederigheid en bescheidenheid over zijn eigen werk. Dat is te beschouwen als de mooiste en opmerkelijkste karaktertrek in Regers persoonlijkheid. Zwaarmoedigheid klinkt in zijn werken door. Het religieuze van Reger was in tegenspraak met de tijd die eigenlijk areligieus ingesteld was.[43]

Rond de eeuwwisseling (1900) bracht men het orgel in verband met de kerk en de liturgie, ondanks de bijdragen van Mendelssohn, Liszt en Rheinberger. Daardoor was het tamelijk uniek dat een jonge componist de aandacht op zich vestigde en daarbij het orgel gebruikte om door te breken. Reger had succes: een steeds groter wordend aantal spelers raakte geïnteresseerd in zijn orgelmuziek.

Reger en de Rooms-katholieke kerk

Reger die Rooms-katholiek was schreef weinig composities voor de Rooms-katholieke liturgie. Die zouden niet aan de eisen van het Caecilianisme hebben voldaan. Het Caecilianisme was een stroming binnen de kerk die de kerkmuziek wilde zuiveren. Men greep terug op de muziek van de oude meesters. De kerkmuziek werd in een keurslijf gedrongen en kon de ontwikkelingen in de kunstmuziek niet langer volgen. Het betekende een breuk tussen de profane kunstmuziek en de r-k. kerkmuziek. Regers speelstijl week nogal af van die van de toenmalige organisten in de r-k.-kerk. Hij kreeg als commentaar dat hij anders moest spelen want de mensen konden zich niet concentreren en het orgel zou door zijn spel beschadigd worden.[44]

Politiek

Tussen 1933 en 1945 werd Reger door de staat geaccepteerd als 'Duitse meester'.[45] Reger paste met zijn uitingen in alle politieke partijen. Patriottische composities 'Vaterländische Ouvertüre' op.140, Orgelstücke op.145 (ter nagedachtenis aan de gevallenen van 1914/15), Hebbel-Requiem op.144b vielen in de smaak bij de Nazi's net als Regers monumentale stijl, die goed paste bij hun grootheidswaanzin.

Bij de vocale composities zorgde de Latijnse tekst voor een probleem. Daar moest een Duitse tekst voor in de plaats komen. De muziek van onder andere Reger werd gebruikt om Duitse muziek te propageren in plaats van jazz, chansons, schlagers en operette.[46] Na de oorlog bleef dit alles aan Reger kleven.

Hoe het verder ging

Na Regers dood had Edith Mendelssohn Bartholdy, de vrouw van een kleinzoon van Mendelssohn, in Leipzig het Max-Reger-Gesellschaft opgericht. Haar doel was het werk van Reger regelmatig uit te voeren en wetenschappelijke publicaties te doen.[47] Het Max-Reger-Gesellschaft was tijdens de oorlog ontbonden. Veel Regerinterpreten waren geëmigreerd.

Elsa Reger richtte in 1947 in Bonn het Max-Reger-Instituut op (MRI). Men begon met niets, maar na verloop van tijd lukte het een groot deel van de verstrooide manuscripten en brieven terug te kopen. Het Reger-Archiv, dat gevestigd was in Weimar werd naar Meiningen overgeheveld. (Nu in Staatliche Museen).

Na de Tweede Wereldoorlog werd de meeste muziek van Max Reger minder vaak uitgevoerd. Zijn orgelmuziek heeft wel een plaats op het repertoire gehouden. Vanaf 1960 is er een langzame kentering. In 1966, het 50e gedenkjaar na Regers overlijden, werd er veel aandacht aan zijn muziek geschonken evenals in 1973. De overgangsdynamiek werd weer als wezenlijk voor de orgelwerken gezien.[48]

In 2016 is het 100 jaar geleden dat Max Reger overleed. Een prachtige gelegenheid om hem te gedenken.

42 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube (Straube, Briefe eines Thomaskantors)
43 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
44 Breitkopf & Härtel, Max Reger Ein Symposion
45 Popp, S.,/Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne
46 Popp, S.,/Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne
47 Popp, S.,/Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne
48 Popp, S., Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne

KARL STRAUBE

Karl Straube leefde van 1873 tot 1950. Zijn geboortejaar is hetzelfde als dat van Max Reger. Karl groeide op in Berlijn in een culturele en intellectuele omgeving. Zijn vader was instrumentmaker en organist. Zijn moeder, die pianiste was, sprak verschillende talen en las Grieks en Hebreeuws. Ze stimuleerden Karl bij zijn carrière in de muziek. Dit in tegenstelling tot Regers ouders.

Straube heeft zich tijdens zijn studie onder andere bezig gehouden met muziek van Bach, Rheinberger, Guilmant, Muffat, Liszt, Pachelbel. Hem wachtte een grote carrière. Hij verving zijn leraar als organist op het Sauer orgel in de Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche en maakte veel concertreizen.

Straube was op geen enkele manier een componist en had zich speciaal toegelegd op interpretatie van composities van anderen. Hij stond bekend als een welbeschouwende, maar niet creatieve intellectueel. Reger daarentegen werd gezien als een geniale instinctieve persoon.[49]

Karl Straube

Volgens Straube waren de Duitse orgelmuziek en het orgelspel nogal gedegenereerd in de 19e eeuw. Hij moedigde Reger aan door te gaan met componeren voor orgel. In Reger zag Straube de verloren kunst terug van Bach en de oude meesters. In een essay (1902) schreef hij daarover: ´Reger nam de traditie op, waar Bach die had neergelegd. Reger werkt in de geest van Bach. Hij draagt culturele elementen uit het verleden met zich mee en laat die op een artistieke manier herleven´.[50] Ondanks hun vriendschap had Straube wel commentaar op Reger. Onder andere de onmogelijkheid om zijn bedoelingen met de muziek uit te drukken.

Straube als 'medecomponist'

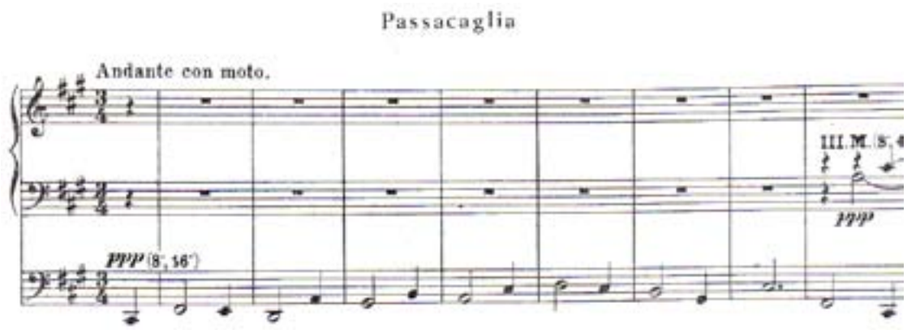
'De muziek is afhankelijk van het spel van de musici. De uitvoerende is eigenlijk een soort 'medecomponist'. Hij vervult de compositie met levendigheid en een ziel zoals hij denkt dat de bedoeling is'.[51] In deze zin was Karl Straube een medecomponist voor de werken van Reger. Maar hij hield zich niet alleen bezig met het uitvoeren van de composities van Reger, hij speelde ook een belangrijke rol bij het ontstaan ervan.

Choralfantasie 'Ein feste Burg ist unser Gott' opus 27 is het eerste werk dat ontstond na de kennismaking van Max Reger met Karl Straube. Er zijn specifieke registratie aanwijzingen beschreven. Dat deed Reger eerder niet. Karl Straube speelde de eerste uitvoering.[52]

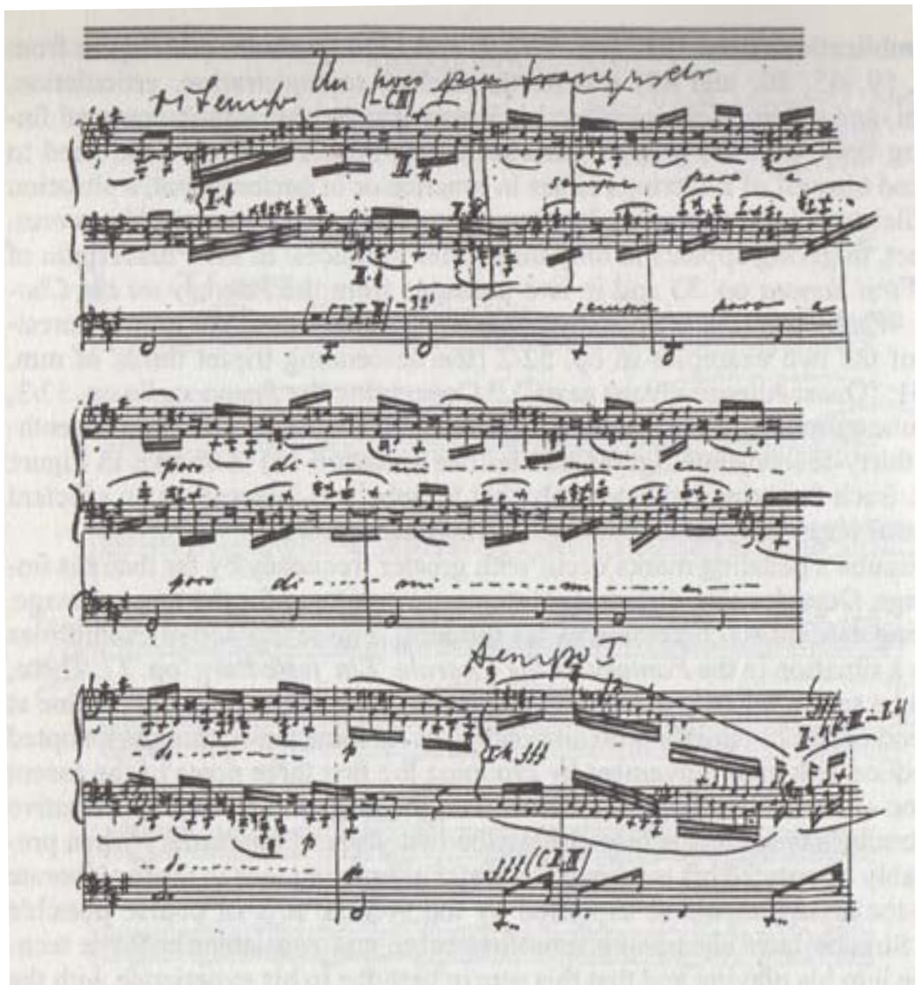
In 1899 ontstond weer een aantal orgelwerken (Sonate Fis-Moll op.33 en Choralfantasien op. 40). Een van de centrale werken van Reger vond Straube Sonata Fis-Moll opus 33, waarbij zowel van Reger als van hem veel aantekeningen bewaard zijn gebleven. Het werk was een keerpunt in de ontwikkeling van de componist. Over deze compositie was veel overleg tussen Straube en Reger. Op aanraden van Straube heeft Reger een aantal variaties weggelaten.

Op de een of andere manier is er zelfs een maat vergeten in een variatie van de Passacaglia opus 33.[53]

49 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
50 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
51 Max Reger Ein Symposion
52 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
53 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube



'Thema Passacaglia opus 33'



Bron Anderson C. - Max Reger and Karl Straube *'Sonate fis-Moll' opus 33, Passacaglia maat 120-128*

Bij de Fantasie über 'Wie schön leuchtet der Morgenstern' schreef Straube dat hij Reger aanwijzingen gaf veranderingen aan te brengen. Volgens eigen zeggen deed hij dat alleen maar om het werk van Reger duidelijker te maken.' Vanwege alle aanwijzingen die Reger gaf, 'zag men door de bomen het bos niet meer'.[54]

Karl Straube gaf Reger niet alleen raad betreffende de orgelcomposities, maar bemoeide zich ook met de overige werken. Soms gaf hij kritiek die Reger zich erg aantrok. Reger wilde bijvoorbeeld graag een Requiem schrijven(1914). Hij vroeg Karl Straube om de tekst. Straube vond Reger er niet bekwaam genoeg voor. Reger, die er al mee begonnen was, durfde toen niet verder te gaan en werd er depressief van. Elsa Reger was woedend op Straube. 'Hij berooft ons van een heerlijk werk'.[55] Straube wilde over zijn hulp niets kwijt aan de buitenwereld. 'Iemand een dienst bewijzen gaat een ander niets aan'.

Op een gegeven moment had Reger waarschijnlijk toch genoeg van de vele wijzigingen en stuurde (pas) bij opus 57 'Symphonischen Phantasie und Fuge' een enkel origineelmanuscript naar Straube met de opmerking een kopie te laten maken. Die was nu dus niet in de gelegenheid nog veranderingen door te voeren. (Reger schreef voor die tijd van alle orgelwerken 2 exemplaren in het net, één voor Straube en één voor de uitgever. Straube speelde de eerste uitvoering vaak uit dit manuscript en veranderde er ook meestal wat aan).

Interpretatie

Beroemd werd Karl Straube met zijn 'romantische' Bachinterpretatie. Zijn manier van spelen was nieuw rond de eeuwwisseling. Hij begon bijvoorbeeld fuga's van Bach heel langzaam en vrij zacht, maakte gebruik van veel rubato en grote crescendi, kwam soms weer terug op de beginregistratie en verstoorde daarmee de eenheid binnen een compositie.[56] Straube permitteerde zich ritmische vrijheden als gevolg van zijn zeer duidelijk frasering in de polyfone muziek. Dit deed hij om de verschillende thema inzetten in een fuga duidelijk te laten horen. In de akoestiek van de kerken was dit nodig. Veel organisten hielden zich hier niet mee bezig. Sommigen vonden dat hij met deze manier van spelen de muzikale architectuur van de composities eerder verstoorde dan verduidelijkte. Straube was zo gewend het tempo vrij te nemen dat hij nauwelijks in de maat kon spelen. Toen Fritz Stein, een leerling en latere collega van hem, er wat van zei, gebruikte hij de metronoom en telde maandenlang luid op tijdens het studeren tot hij zichzelf ritmisch onder controle had. [57] Straube paste zijn visie toe op muziek uit alle periodes (Bach, Frescobaldi, Dandrieu, Reger, Guilmant).[58] Reger gaf Straube de vrije hand wat betreft interpretatie. Als zijn composities werden uitgevoerd door andere organisten, die slechter speelden dan Straube, sprak Reger de volgende woorden: 'het orgel hoor ik wel, alleen ontbreekt Straube'.[59]

TEMPO

Over het tempo waarin de werken van Reger gespeeld moeten worden schreef Straube: 'de basis is een extreem tempo rubato. Vaak moet men het tempo langzamer nemen dan Reger voorschreef in verband met de orgels en de chromatiek. Dit deed Reger zelf ook. [60] Reger heeft zelf geschreven dat hij de tempi wat te snel heeft genoteerd tijdens de opwinding van het componeren.[61]

Bij de composities maakt men onderscheid tussen langzame en snelle stukken. Langzame stukken kunnen sneller gespeeld worden, maar snelle nooit sneller dan de tempoaanduiding. Langzame niet langzamer. Karl Straube verminderde soms de tempi met een derde.[62] Vanwege het notenbeeld met de vele 16e, 32e en 64e noten denkt men het tempo hoog te moeten nemen. Reger gebruikte later het Latijnse woord 'quasi' om een tempo indicatie te geven. Metronoom cijfers zijn suggesties maar niet bindend voor de speler. Waar het polyfone web te dicht is, kan men beter te langzaam spelen dan te snel. De crescendo- en decrescendotekens verwijzen naar de Jaloeziezweller. Maar men kan bij het crescendoteken ook iets versnellen (stringendo) en bij het decrescendoteken iets vertragen (ritardando)'.[63]

REGISTRATIE

Straube had een aparte manier van registreren. Hij paste veel registratiewisselingen toe en bereikte daarmee subtiele veranderingen in kleur en dynamiek. Ook gebruikte hij de kleur van verschillende registers en re-

54 Cadenbach, R., Max Reger und Seine Zeit
55 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
56 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
57 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
58 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
59 Wirth, H., Max Reger
60 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
61 Max Reger Ein Symposion
62 Max Reger Ein Symposion
63 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube

gistergroepen voor de sfeer van de werken (het affect). In tegenstelling tot veel organisten in die tijd gebruikte hij geen 'donkere' registraties (veel 8' registers tegelijk) en tongwerken in polyfone composities van Reger, waardoor het geheel doorzichtig bleef. Dat is een bijzonder feit want Regers nodigen uit tot het maken van een geweldige dynamische climax. (Christopher Anderson schreef dat organisten notie moeten nemen van deze adviezen omdat veel spelers geneigd zijn alle registers te gebruiken aan het eind van Regers fuga's).[64]

Karl Straube Thomaskirche Leipzig 1904

Straubes manier van registreren was opmerkelijk omdat hij meestal geen hulp van registranten had. Hij bespeelde voornamelijk pneumatische instrumenten, die steeds meer registratiehulpmiddelen bezaten. Hij studeerde vaak een aantal dagen tot een week van te voren op een orgel waar hij een concert moest geven. Dit om alle mogelijkheden van het orgel te benutten en de akoestiek van de ruimte te leren kennen.[65] Af en toe speelde Straube met een hand op twee klavieren om een partij te laten uitkomen (bijvoorbeeld de fuga van opus 135b). Dat is te realiseren op Sauerorgels omdat de afstand tussen de klavieren niet zo groot was.[66]

In 1944 schreef Straube aan Hans Klotz: 'Ik kan je de raad geven naar de mogelijkheid en klankkleur van het instrument te registreren. Reger heeft zoveel aanwijzingen gegeven dat het eerder onduidelijk wordt dan verhelderend werkt. Wat hij bereiken wil is een hartstochtelijke uitvoering. Hogesnelheidslijnsnelheden en het hogedrukgeluid van sirenes is een misdaad tegen zijn kunst. Datzelfde geldt voor een slakkentempo en een niet meer te horen gefluisterde registratie.'[67]

64 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube blz.111
65 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
66 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
67 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube

Hoe Straube de werken van Reger uitvoerde, werd gerespecteerd door zijn collega's zeker gedurende de eerste jaren van de twintigste eeuw. Straube verzorgde van sommige opusnummers een 'praktische' editie. Er zijn helaas geen opnames bewaard gebleven.[68]

Leraar

In 1902 werd Straube organist van de Thomaskirche in Leipzig en leraar aan het conservatorium. Het conservatorium in Leipzig stond uitstekend bekend rond 1900. Reger verwachtte dat zijn muziek er veel gespeeld zou worden. Straubes naam werd onlosmakelijk verbonden met het orgel en het cantoraat van de Thomaskirche evenals zijn positie als leraar aan het conservatorium. Zonder auditie te hoeven doen, werd hij aangenomen. Hij heeft ongeveer veertig jaar les gegeven en een grote kring van binnen- en buitenlandse studenten opgeleid. De studenten van Straube kwamen uit allerlei landen: Duitsland, Oostenrijk, Zwitserland, Hongarije, Roemenië, Nederland, Engeland, Denemarken, Noorwegen, Finland, Rusland, Estland, IJsland, Amerika, Mexico, Chili, Australië. Dat heeft er ook voor gezorgd dat Regers orgelmuziek ver buiten de grenzen van Saksen bekend werd. Straube stond bekend als een vernieuwende organist, die de mogelijkheden van het orgel ten volle benutte voor oude en nieuwe muziek. De meeste orgelstudenten van Straube kregen onderstaande volgorde van werken te studeren, Eerst van J.S. Bach: *Orgelbüchlein*, *band IV, III, II, Sonata's*, daarna 'oude meesters', gevolgd door Liszt, Reger, David.[69]

Er zijn geen bewijzen dat Straube de orgelcomposities zonder opusnummer van Max Reger, die zijn verschenen als bijlage bij diverse tijdschriften, heeft uitgevoerd of gebruikt voor zijn lessen. Een orgelwerk van Reger Choralfantasie 'Wie schön leucht' uns der Morgenstern' kwam voor het eerst voor op een programma van een conservatoriumstudent in 1906. Fritz Stein wilde perse een werk van Reger instuderen, terwijl zijn leraar Paul Homeyer daar helemaal niets in zag. Toen de directeur zich ermee bemoeid had, kreeg hij uiteindelijk toestemming van Homeyer. Stein had het stuk in het geheim ingestudeerd met Straube. Het werd goed ontvangen door het publiek. Homeyer was, ondanks zijn eerder geuite commentaar, tevreden dat een van zijn leerlingen voor het eerst een compositie van Reger had gespeeld en Straube was de meest gelukkige met deze afloop.[70]

68 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
69 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
70 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube

Goede raad van reger

Reger raadde Straube aan veel concerten te geven, ook met zijn composities, om het gedeeltelijk 'ingedutte' publiek in Leipzig wakker te krijgen. ('Ingedut' vanwege het spel van Paul Homeyer, die te weinig nieuwe muziek uitvoerde volgens Reger maar aan wie hij desondanks het eerste deel van zijn opus 65 opgedragen heeft. Dit om zijn muziek te propageren).[71]

Op 4 maart 1903 gaf Straube een concert met alleen Reger werken. Dit was een van zijn inwijdingsconcerten bij zijn aantreden in Leipzig. Straube had Reger gevraagd (14 juni 1903) een niet kerkelijk gebonden werk te componeren, zodat hij in overwegend katholieke plaatsen ook een werk op zijn programma kon plaatsen. Hij stelde een variatie reeks met een fuga voor. Dat werd 'Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-Moll' opus 73 (Opgedragen aan Karl Straube, ter herinnering aan 14 juni 1903).

Half oktober 1904 schreef Reger: 'Opus 73 is erg moeilijk, maar het zal Straube wel lukken'. In een latere brief raadde Reger Straube aan opus 73 niet twee avonden achterelkaar te spelen, want dan zou hij zichzelf en Reger veel vijanden maken.

Straube zou een concert geven in Essen. Reger zei hem wat hij moest spelen, namelijk opus 46 'BACH' en op.40/1 'Wie schön leuchtet der Morgenstern'. 'Die werken zijn overzichtelijker, ook voor een leek, dan opus 57 en 73. Die laatsten vragen om een meer 'Regergeïnstrueerd' publiek' (mensen die al vertrouwd waren met muziek van Reger). Reger schreef dat nogal dwingend een aantal keer in een brief.[72]

Orgelmuziek

Reger geeft deze verzameling koralen aan de Duitse organist zoals ze sinds Pachelbel en Bach niet meer geschreven zijn'. Dit schreef Karl Straube in een essay (1903) over opus 67, *'52 leicht ausführbare Choralvorspiele'*.

Voor Straube was er na 1750 nauwelijks orgelmuziek geschreven, vooral weinig koraalge- bonden werk. Hij vond dat de orgelsonates van Mendelssohn teveel door de piano beïnvloed waren. Voor Brahms had Straube ook niet veel goede woorden over, ('weliswaar heeft Brahms 11 koraalvoorspelen geschreven, maar hij

71 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
72 Popp, S., Max Reger Briefe an Karl Straube

was toch voornamelijk een wereldlijke componist'), evenals voor Schumann en Rheinberger (sentimentele melodieën). Hij speelde alleen hun composities op aanvraag en liet zijn studenten ook weinig van bovengenoemde componisten studeren. Straubes esthetiek was gebaseerd op de principes van 'Bachse' logica en de ernst van het klassieke Duitse Protestantisme.

Straube was nogal nationalistisch ingesteld. Reger deelde zijn mening. Ze vonden dat de meeste Duitse orgelcomponisten de Franse en Engelse stijl nabootsten. 'Wat ik onder Duitse orgelmuziek versta is niet chauvinistisch, niet politiek geladen, we zouden kunnen zeggen 'Bachisch', dat wil zeggen uit klassieke geest geboren'. Dit schreef Reger aan Joseph Renner, een componist. Deze gedachte was algemeen geaccepteerd aan het begin van de twintigste eeuw in Duitsland. 'Ook al konden buitenlandse organisten met hun hoofd en handen nog zo goed Bach spelen, ze konden nooit de Duitse geest in hun hart hebben'. De Duitsers voelden zich superieur ten opzichte van de Fransen en Engelsen.[73]

Titelblad 'Alte Meister des Orgelspiels', uitgegeven door Karl Straube

Straube als uitgever

In 1904 heeft Straube een verzameling van 17e en 18e eeuwse orgelmuziek uitgegeven met als titel *'Alte Meister des Orgelspiels'*, en die opgedragen aan 'dem jungen Meister Max Reger'. Zijn doel daarvan was interesse stimuleren voor de muziek van de 'altijd jonge oude meesters'. Men kende nog geen Urtext uitgaven. De uitgever bracht aanwijzingen omtrent de uitvoering aan in de compositie overeenkomstig de smaak van zijn tijd. Reger was heel blij met de bundel. Hij scheef aan Straube 'dat hij zag hoe goed de oude meesters waren, Duitse kracht ('urgermani-

73 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube

sche Kraft') in vergelijking met de moderne muziek. Hij leerde er veel van en werd aangespoord om op de ingeslagen weg verder te gaan, te bouwen op het enige fundament gelegd door de oude meesters'.[74]

Straube en Reger maakten samen veel bewerkingen van composities van Bach en gaven die ook uit. Ze voorzagen de tweestemmige *'Inventionen'* van J.S. Bach van een derde partij (*'Schule des Triospiels'*, 1903) zodat studenten die konden gebruiken om zich in triospel te bekwamen.[75] Karl Straube heeft composities van Reger bewerkt voor 'nieuwe' orgels die gebouwd zijn volgens de principes van de Orgelbewegung. (zie hoofdstuk 'De orgels') Hij heeft die edities in verschillende jaren uitgegeven: 1912,1919,1938.

Nauwkeurig schreef Straube voor welke registers hij gebruikte. (Meestal aan de hand van de registermogelijkheden van het Sauer orgel in Leipzig).[76] Reger schreef alleen manuaalgebruik en crescendi en decrescendi voor. Soms verschilt de plaats van de climax, organo pleno. Ondanks alle wijzigingen die Straube aanbracht was Reger het vaak eens met zijn vriend. Tussen de verschillende Reger uitgaven zat een lange periode waarin Straubes benadering van de composities van Reger veranderde. In 1938 had Straube van opus 27 een nieuwe bewerking gemaakt, gearrangeerd met terrassendynamiek, zodoende geschikt gemaakt voor neobarok instrumenten. Althans wat toen barok idealen waren. Vanaf die tijd studeerden de studenten van Straube de koraalfantasieën op de nieuwe manier. Door Straubes bewerking voor een neobarok orgel werden de werken van Reger 'gered' voor deze nieuwe tijd. Gemoderniseerd en dus gederomantiseerd. Karl Hasse, een student van Reger, wilde de werken in hun oorspronkelijke staat laten.

Veranderde opvatting

Karl Straube heeft zich voor alle tijdsstromingen geïnteresseerd. Eerst voerde hij de composities van Max Reger uit. Later hield hij zich bezig met muziek van oude meesters die hij opnieuw uitgaf. (1904 en 1929) Zijn opvattingen zijn in die 25 jaar erg veranderd. In de eerste band paste hij de oude meesterwerken aan het moderne orgel, in de latere banden had hij een ander inzicht namelijk dat iedere stijlperiode een eigen gezicht heeft.[77] Ter gelegenheid van de 70e verjaardag van Straube stond in een hem aangeboden gelegenheidsboek: 'Regers werk ontvingen wij uit hand van een vriend gelouterd en bevrijd van extreme tempowisselingen en overdreven dynamiek'.[78]

Straube leefde langer dan Reger en kreeg te maken met de ineenstorting van het Duitse rijk. Dit had consequenties op allerlei gebied. Regers muziek werd opnieuw geïnterpreteerd.

De relatie tussen Reger en Straube geeft bruikbare informatie voor de praktiserende organist en de historici. Helaas is er vanwege de Tweede Wereldoorlog veel materiaal over de verhouding tussen Reger en Straube verloren gegaan.[79]

74 Popp, S., Max Reger Briefe an Karl Straube
75 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
76 Popp, S., Max Reger Briefe an Karl Straube
77 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
78 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
79 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube

DE ORGELMUZIEK VAN MAX REGER

Orgelmuziek gold als overblijfsel van lang vervlogen tijden. In het verleden speelde het orgel in Duitsland een veel grotere rol die wel vergeten leek. Sinds Johann Sebastian Bach hebben componisten voor het orgel voornamelijk in oude stijl geschreven. Met Max Reger begon een nieuw tijdperk van de Duitse orgelmuziek. Hij bracht weer leven in de gestagneerde Duitse orgelkunst. Zijn scheppingen ademen een nieuwe geest. Muziekkenners zien in de orgelcomposities van Reger zijn belangrijkste bijdragen voor de muziek. Het was een zeldzaamheid dat hij het orgel als hoofdinstrument in zijn leven zag, want in die tijd was het orgel weinig meer dan een begeleidingsinstrument in de kerk tijdens de viering.[80] De bemoeienis met het orgel is te danken aan zijn vroege jeugd waarin hij er kennis mee maakte en de lessen die hij kreeg van Adalbert Lindner en Hugo Riemann. Op het huisorgel dat hij met zijn vader bouwde was Reger met veel orgelliteratuur vertrouwd geraakt. Hij zelf was niet degene die zijn composities onder de aandacht van het publiek bracht, maar zijn leeftijdgenoot Karl Straube. Reger is tegenwoordig voornamelijk door zijn orgelmuziek vertegenwoordigd. De orgelwerken zijn nooit uit het repertoire verdwenen. De orgeltraditie verspreidde zich via de talrijke studenten van Karl Straube.

Stijl

'Suite e-Moll' opus 16 (Introductie, Fuga, Adagio, Passacaglia), als voorloper van de grote orgelwerken ontstaan in Weiden, is het uitgangspunt van de ontwikkeling die tot de eigen stijl van Reger leidde. Kenmerken van die stijl zijn: Vormen op de barok geïnspireerd, gedurfde chromatiek, tempowisselingen en afwisseling in dynamiek.

Reger zei van zichzelf dat hij een extreme 'Fortschrittsmann' was, (avant-gardist, vooruitstrevend persoon) niets was hem te gek. Vooral harmonisch was Reger een vernieuwer. Men noemde hem daarom ook wel 'de grote modulator'. Toch verloor zijn componeerwijze op den duur de vooruitstrevendheid. Hij zocht minder naar vernieuwing maar consolideerde wat hij had.[81]

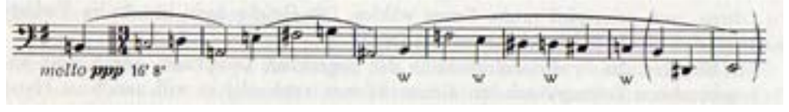
80 Wirth, H., Max Reger
81 Massenkeil, G. / Popp,S. Reger Studien

Chromatiek

Reger vond zijn harmonieën volstrekt logisch. 'Mijn beschouwingen wat betreft harmonie en tonaliteit zijn anders dan gewoonlijk in de boeken aangetroffen wordt'.[82] 'Ik componeer, denk daarbij niet aan theorie'.[83]

'Traditionsgebunden sind die Einzelelemente, traditionsgelöst aber ist der Komplex'.[84] Niet zijn akkoorden zijn nieuw, maar de combinatie van akkoorden! Karl Hasse heeft de chromatiek in Regers werk als volgt verklaard: 'Op een akkoord kan elk ander akkoord volgen, maar het derde daaropvolgende akkoord moet een logische verhouding met de eerste twee hebben. Dat is het geheim van Regers logica'.[85] Reger maakte de weg vrij voor de voortekenloze, vrij tonale muziek die opkwam aan het begin van de twintigste eeuw. (De vaste voortekens aan de sleutel verdwijnen, maar dat zorgt voor des te meer toevallige voortekens). Op het gebied van de melodie wees hij vooruit naar de toekomst. Het thema van de Passacaglia uit opus 127 is bijna twaalftoonsmuziek.[86]

Passacaglia-thema opus 127



Het Fuga thema uit opus 135b heeft ook slechts een ontbrekende toon (h).

82 Röhring, K., Max Reger Ein Symposion
83 Röhring, K., Max Reger Ein Symposion
84 Röhring, K., Max Reger Ein Symposion
85 Röhring, K., Max Reger Ein Symposion
86 Massenkeil, G. / Popp,S. Reger Studie

Fuga-thema opus 135b

Zo'n chromatiek in het beginthema van een grote architectonische compositie heeft grote gevolgen voor het chromatische verloop van het werk.

Reger liep tegen de grenzen van de tonaliteit aan. Waar hij stopte, ging Arnold Schönberg (1874-1951) verder.[87]

87 Popp, S., Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne

Tempo

'Ich bitte alle Metronomangaben als nicht strikte bindend anzusehen; doch dürften die Metronomangaben besonders bei den bewegten (schnellen) Variationen und hauptsächlich bei der Fuge, der ein breites Tempo immer gelegen sein wird, als die überhaupt höchst zulässigen Tempi in Bezug auf "Schnelligkeit" gelten, wenn nicht der Vortrag auf Kosten der Deutlichkeit leiden soll'.[88] Over de metronoomaanduidingen zei Reger dat men die niet als strikt bindend moest zien. De voordracht mag niet ten koste van de duidelijkheid gaan. Bijvoorbeeld akoestiek kan een factor zijn waardoor het tempo langzamer zou moeten.

Kritiek

Tussen 1898 en 1901 zijn veel orgelcomposities van Reger ontstaan. Omstreeks 1900 werd hij een 'heftig omstreden deel' van het Duitse muziekleven. Zijn composities werden vaak uitgevoerd en nog vaker tot de grond toe afgebroken. Aan negatieve kritiek was geen gebrek. Van 30 kritieken was er soms maar een positief, volgens Elsa Reger.[89] Van collega-organisten kreeg hij niet veel meewerking om zijn composities onder de aandacht te brengen. Joseph Rheinberger, directeur van de Akademie in München en Joseph Renner, domorganist in Regensburg spanden zich er niet erg voor in. Soms was er iemand die zei dat Regers werk het niet waard was om te studeren (Elias Öchsler).

Toch waren er veel organisten blij met alle nieuwe composities die Reger maakte en met het feit dat hij, een jonge veelzijdige componist, zich ook met orgel- en kerkmuziek bezig hield.[90]

88 Wirth, H., Max Reger
89 Röhring, K., Max Reger Ein Symposion
90 Röhring, K., Max Reger Ein Symposion

Concertante orgelmuziek

In een brief van 15 januari 1900 schreef Reger aan Gustav Beckmann, historicus (1864-1928), 'Ist denn ganz vergessen worden dass die Orgel nicht nur Kircheninstrument ist, sondern auch Konzertinstrument ersten Ranges!'[91] Reger zorgde ervoor dat er autonome, concertante orgelliteratuur verscheen. Het merendeel van zijn composities voor orgel is bestemd voor concertgebruik. De traditionele vormen zoals toccata, preludium, fuga en passacaglia kregen door Reger een nieuw gezicht.

De orgelmuziek kwam daarmee op het zelfde niveau als de andere muziek – symfonieën, opera, kamermuziek en pianomuziek. Voorlopers waren Mendelssohn, Brahms en Schumann. De verwereldlijking van de orgelmuziek zorgde ervoor dat het orgel werd gebruikt voor andere doeleinden dan alleen voor kerkelijk gebruik tijdens de vieringen. Door Regers composities en de uitvoering ervan door Karl Straube werd de kerk ook concertzaal. Reger stelde hoge eisen op technisch en muzikaal gebied aan de uitvoerenden. Zijn sonaten en koraalfantasieën behoren in technisch opzicht tot de meest eisende composities van de gehele orgelliteratuur. 'Meine Orgelsachen sind schwer, es gehört ein über die Technik souveran herrschender, geistvoller Spieler dazu… Mann macht mir oft den Vorwurf… dass ich absichtlich so schwer schreibe; gegen diese Vorwurf habe ich nur eine Antwort, dass keine Note zuviel darin steht'.[92] Ook in kleinere werken was hij een grootmeester. Over opus 56 *Fünf Präludien für Orgel* schreef Reger aan Straube: 'Het is een brug die vele organisten de weg naar de echte Reger vergemakkelijken zal'.[93]

91 Wirth, H., Max Reger
92 Wirth, H., Max Reger
93 Popp, S. Max Reger Briefe an Karl Straube

Indeling van de orgelwerken

Grofweg kan men Regers orgelwerken in 3 groepen indelen:

Koraalgebonden fantasie: opus 27, 30, 40 (1,2), 52 (1,2,3)

Vrije concertwerken: Suite op. 16, 92, Fantasie & Fuge op. 29, Fantasie und Fuge über BACH op. 46, Symphonische Fantasie und Fuge op.57, Variationen Fis-Moll op. 73, Sonates op. 33, 60, Introductie, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127, Fantasie und Fuge op.135b.

Karakterstukken en kleinere vrije werken: bijvoorbeeld op. 56, 59, kleine koraalvoorspelen op.67, 79b, 135a.

Koraalvoorspelen

Een religieus getinte uitspraak van Reger was 'Slechts een waarachtig vroom mens kan echte muziek schrijven'.[94] Reger, die Rooms-katholiek was, was de belangrijkste bewerker van het Protestantse kerklied sinds lange tijd. Van de Protestanten zei hij, dat ze niet wisten welk een muzikale schat ze in hun koralen bezitten.[95] Hij kreeg opdrachten om kerkmuziek te schrijven die ook echt gebruikt kon worden tijdens de vieringen. Zodoende leverde Reger vanaf 1900 verschillende bijdragen in de vorm van koraalvoorspelen voor het *'Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst'*, later voor '*Urania'* en *'Blätter für Haus- und Kirchenmusik'*. Die vonden gretig aftrek. Dat maakte dat Reger een verzameling koraalvoorspelen voor praktisch gebruik voor organisten in de Evangelisch Lutherse kerk ging samenstellen: Opus 67 (1903) *Zweiundfünfzig (leicht ausführbare) Vorspiele für die Orgel (zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen)*. De volgorde is alfabetisch, niet geordend naar het kerkelijk jaar zoals het *Orgelbüchlein* van J. S. Bach. Heel makkelijk zijn ze niet. De koraalvoorspelen bevielen Straube goed. Door deze werken kreeg Reger snel naamsbekendheid. Dat was erg belangrijk voor hem.

Hij wilde nog een bundel met 30 koraalvoorspelen schrijven en had Fritz Stein gevraagd om een lijst met koralen die het meest in de kerk gebruikt werden. Van augustus tot november 1914 werkte Reger, tussen het componeren van grote werken door, aan 'hele, hele eenvoudige' *Choralvorspiele für die Orgel*, opus 135a. (*Dreissig kleine Choralvorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen für die Orgel*). Zijn verzamelingen met orgelkoralen waren de belangrijkste sinds J.S. Bach was hij zelf van mening.[96] De bundels met 'eenvoudige ' koraalvoorspelen zijn zeer geschikt om leerlingen met het werk van Reger kennis te laten maken.

Bij de grote koraalvoorspelen voert Reger de luisteraar aan de hand van de tekst door een heel scala van gevoelsuitdrukkingen en door alle dynamische schakeringen. Bijvoorbeeld 'Wachet auf ruft uns die Stimme' opus 52/2, waarin Reger de tekst in muziek heeft geschilderd: het contrast van de nachtelijke stilte (ppp) en het begin van het oordeel (fff) Hij had Karl Straube verklaard dat 'de inleiding' een kerkhof moest voorstellen. De koraalmelodie is een stem van een engel, de doden worden opgewekt, (de lage pedaaltonen staan symbool voor het zich roeren in het graf)'. Strofe 1: de koraaldelen 'zeer licht' en de tussenspelen 'zeer donker' als contrast tussen hemelse heerlijkheid en aardse duisternis. Strofe 2 met als laatste woorden 'und feiern mit dem Abendmahl' heeft de Rooms-katholieke Reger vanuit het diepst van zijn persoonlijkheid ervaren als een heilig mysterie en in plechtige, geheimenisvolle klanken uitgebeeld. De 3e strofe 'Gloria sei Dir gesungen' wordt uitgebeeld in een fuga, die in het teken staat van het Gloria, de hemelse lofzang.[97]

Moeilijk te begrijpen

Tijdens zijn leven heeft Reger een 'muzikale mist' rondom zijn werk opgetrokken. 'Niet te moeilijk componeren' zei men tegen Reger. 'Eenvoudig en helder is het' was zijn reactie.[98] In een essay (1907) schreef Reger, die geen zin had over zijn eigen composities te vertellen,'Alleen ik weet waarnaar ik streefde, wat ik voltooid heb en waar ik faalde om iets te bereiken en dit interesseert de sensatie zoekende massa veel te weinig. Wie wil weten wat ik wil en wie ik ben, die moet onderzoeken wat ik tot dusverre gecomponeerd heb. Als het daardoor niet opgehelderd wordt of hij begrijpt het niet is het niet mijn fout'.[99]

Rudolf Louis (1870-1914), o.m. schrijver over muziek

94 Spemann, Adolf, Max Reger-Brevier
95 Wirth, H., Max Reger

96 Popp, S. Max Reger Briefe an Karl Straube
97 Mayer, H., Het Orgel no. 10 oktober 1966
98 Cadenbach, R. Max Reger und Seine Zeit
99 Spemann, A., Max Reger-Brevier

en theoreticus, (co-auteur van *Harmonielehre*, een belangrijk boek over harmonieleer), schreef in zijn boek *Die Deutsche Musik der Gegenwart* dat hij soms het gevoel had de muziek van Reger nog niet te begrijpen. En dat hij daarin niet alleen stond. Want hij herinnerde zich een bekentenis van Karl Straube': 'Aber dann erinnere ich mich wieder, wie ein mit der Kunst Regers so innig vertrauter Künstler wie Karl Straube von sich bekannt hat, dass er oft tage- und wochenlang hinter einem neuen Werke seines Freundes gesessen und anfangs gar nichts verstanden habe, bis ihm dann langsam ein Licht nach dem anderen aufgegangen sei'. Des getröste ich mich, hoffe auf gleiche Erleuchtung und nehme solch ein Werk immer wieder einmal vor. Nun ist klar: wenn man sich als Musiker eingehend mit etwas befasst, das einem zunächst unverständlich war, so wird man, sei es was es wolle und sei es wie es wolle, auf alle Fälle vertrauter damit; mann kommt der Sache näher. Dinge, an denen man sich stiess, die einen beleidigten, verlieren zum mindesten etwas von ihrer Anstössigkeit, wenn man sie öfter hört oder gar analysierend in ihre Elemente zerlegt. Man gewöhnt sich daran, das bewusste Verstehen kommt der unmittelbaren Auffassung, die Erinnerung dem augenblicklichen Hören zu Hilfe, und so kommt man zuletzt über vieles hinweg, über das man zuerst stolperte'. … 'Dat hij (Straube) soms dagenlang, wekenlang voor een nieuw werk van zijn vriend Reger had gezeten en er niets van begreep tot hem dan langzamerhand het ene na het andere licht op ging'. Dat troostte Rudolf Louis. Het was duidelijk: wanneer een musicus met de partituur vertrouwd raakt, komt men steeds dichter bij de kern. Dingen die eerst onbegrijpelijk leken worden duidelijk als men het vaker hoort of analyseert.[100]

Dat Regers muziek moeilijk te begrijpen is, komt mede door de snelle opeenvolging van akkoordverbindingen die niet meer als logisch maar eerder als dwingend ervaren worden en die een indruk van verstoorde tonaliteit achterlaat.

Ezra Pound (1885-1972), dichter en componist, schreef in *Motz el son (Wort und Weise. Eine Didaktiek der Dichtung* 1957) enkele hoofdstukken over muziek waarin over harmonie en tijd wordt gesproken. 'Het gehoor heeft tijd nodig om de verschillende harmonieën te kunnen plaatsen en verwerken. Een 'tempogrens' hangt af van de muzikale ontwikkeling en het gehoor van een persoon'.[101] Dat heeft gevolgen voor het tempo en de interpretatie van de composities van Reger. Men zou Regers composities langzamer kunnen spelen om ze duidelijker, doorzichtiger te laten klinken, maar dan worden ze min of meer beroofd van hun karakteristieke kenmerken zoals extreme uitdrukking, neiging naar het chaotische, het temperamentvolle element. Het gevaar van te hoge tempi is dat de muzikale schoonheid van sommige details verloren gaat.[102]

'Moet je maar niet zulke zware muziek spelen' (Deze tekst kwam ik op internet tegen bij het schilderij 'A capella' van Marius van Dokkum)

100 Louis, R. Die Deutsche Musik der Gegenwart
101 Massenkeil, G. / Popp,S. Reger Studien
102 Massenkeil, G. / Popp,S. Reger Studien

HET ORGEL IN DUITSLAND ROND 1900

In de loop van de 19e eeuw kregen de orgelbouwers met mechanisatie te maken. Er ontstonden fabrieken waar onderdelen voor orgels gemaakt werden. De fabrieksmatige vervaardiging werd gezien als een blijk van vooruitgang.
De Duitse orgelbouwers verenigden zich in 1895 in de 'Verein deutscher Orgelbauer'.[103] Ze bleven trouw aan hun tradities en wisten een hoge kwaliteit te leveren. Rond 1900 was het orgel op orkestrale klank georienteerd. Orgelbouwers probeerden de klank van orkestinstrumenten na te bootsen bij de registers van het orgel. Op de Duitse orgels werden vrije combinatieknoppen gebouwd waarmee de organist een van te voren ingestelde registratie in werking kon laten treden. Het zelf registreren werd op die manier eenvoudiger. Dat was van belang voor de uitvoering van de orgelwerken van onder andere Max Reger. In de jaren '80 en '90 van de 19e eeuw speelde Reger voornamelijk op mechanische orgels.[104]

- Een organist brengt de orgelpijpen tot klinken door het indrukken van de toetsen waardoor alle kleppen via een mechanisch stangenstelsel in beweging gebracht worden, de zogenaamde tractuur. Dit kon er toe leiden dat deze orgels zwaar te bespelen waren (tot wel 2 kg per toets). Eind 19e eeuw werd de pneumatische tractuur uitgevonden waarbij de mechanische bediening van registers en de verbinding tussen toets en pijp door middel van luchtdruk tot stand kwam. Nadeel hiervan was dat zo'n orgel soms trager reageerde. Nog recenter werd de elektro-pneumatische tractuur ontwikkeld waarbij de toetsen van de klavieren voorzien zijn van schakelaars en waarbij hiermee ingeschakelde elektromagneten de kleppen in de windladen bedienen. Voordelen van elektromagnetische tractuur zijn bijvoorbeeld: De speeltafel kan mobiel zijn opgesteld en zelfs op grote afstand van het orgel worden geplaatst. De toepassing van elektrotechniek maakt het mogelijk vaste registercombinaties in bijvoorbeeld verschillende klankgroepen en klanksterkten toe te passen. Tegenwoordig wordt echter bij nieuwbouw van orgels veelal teruggegrepen op de aloude mechanische tractuur. Het voordeel hiervan is immers dat de organist echt 'voeling' heeft met het instrument. Een goed ontworpen mechanische toetstractuur hoeft in het geheel niet zwaar te bespelen te zijn. Bij grote symfonische orgels wordt gebruikgemaakt van zogenaamde barkermachines. Deze bevorderen een lichte speelaard, daar zij de mechanische toetsbeweging via kleine balgjes versterkt doorgeven aan grote, zwaarder bewegende ventielen.[105]

Orgels waar Reger bekend mee was

Op het orgel van de Michaeliskirche in Weiden kreeg Max gedurende zijn jeugd les van Adalbert Lindner. Het was gerepareerd en veranderd door Weineck in 1848. In 1902 werd het afgebroken en vervangen door een nieuw orgel van Strebel. Max Reger speelde van 1886-1889 op het orgel dat sleeplades had en een mechanische tractuur, maar met een dispositie en intonatie aan de stijl van de 19e eeuw aangepast. De Michaeliskirche in Weiden deed van 1652-1900 dienst voor de Rooms-katholieke en Evangelische gemeente. Soms werden er wel 7 vieringen per zondag gehouden. Er klonk vocale en instrumentale muziek. Het orgel werd het hele jaar bespeeld. De muziek was van goede kwaliteit. Er was slechts bij bepaalde vieringen gemeentezang. Tijdens zijn studie in Wiesbaden speelde Reger vaak op het orgel van de 'Marktkirche'. Het was gebouwd tussen 1857-1862 door Eberhard FriedrichWalcker. In deze tijd ontstond 'Suite' opus 16. Vanaf 1897 tot 1902 was Karl Straube organist van de Willibrord Kathedraal in Wesel. Op het Sauer orgel daar speelde hij de eerste uitvoeringen van opus 27, 29, 30, 40/1, 46 en 52/1. De meeste werken stammen uit de zogenaamde Weidener periode van Max Reger. Het orgel was een van Sauer's grootste instrumenten gebouwd in 1895, net voor het orgel in Berlijn (Kaiser Wilhelm orgel).

103 Eck,T. van, Orgelkunst rond 1900
104 Röhring K., Max Reger - Ein Symposion
105 Wikipedia Internet

Manual I (C - f3)

Principal	16'
Bordun	16'
Gamba	16'
Principal	8'
Hohlflöte	8'
Viola di Gamba	8'
Doppelflöte	8'
Gemshorn	8'
Traversflöte	8'
Quintatön	8'
Geigenprincipal	8'
Gedackt	8'
Quinte	5 1/3
Octave	4'
Spitzflöte	4'
Fugara	4'
Rohrflöte	4'
Rauschquinte II	2 2/3', 2'
Groß-Cymbel	3 1/5', 2 1/7', 2'
Piccolo	2'
Mixtur V	
Scharf V	
Cornett III-V	
Trompete	16'
Trompete	8'

Manual II (C - f3)

Geigenprincipal	16'
Bordun	16'
Principal	8'
Rohrflöte	8'
Salicional	8'
Flûte harmonique	8'
Spitzflöte	8'
Harmonika	8'
Gedackt	8'
Dolce	8'
Octave	4'
Flöte	4'
Gemshorn	4'
Flauto dolce	4'
Rauschquinte II	2 2/3', 2'
Mixtur IV	
Cornett IV	
Fagott	16'
Tuba	8'
Oboë	8'

Manual III (C - f3, Schwellwerk)

Salicional	16'
Lieblich Gedackt	16'
Principal	8'
Konzertflöte	8'
Schalmei	8'
Lieblich Gedackt	8'
Aeoline	8'
Voix céleste	8'
Dulciana	8'
Praestant	4'
Traversflöte	4'
Violine	4'
Gemshoenquinte	2 2/3'
Flautino	2'
Harm. aetherea III	
Clarinette	8'
Vox humana	8'

Pedal (C - d1)

Contrabaß	32'
Untersatz	32'
Principal	16'
Violon	16'
Subbaß	16'
Gemshorn	16'
Baßflöte	16'
Quintbaß	10 2/3'
Oktavbaß	8'
Violoncello	8'
Gedackt	8'
Viola d'amour	8'
Flöte	4'
Cornett III	
Contraposaune	32'
Posaune	16'
Trompete	8'
Clairon	4'

6 normal couplers
1 octave coupler
Preset pistons mf, f, ff for each manual

Preset piston for reeds
Rollschweller
Swell shoe for Manual III (mechanical?)

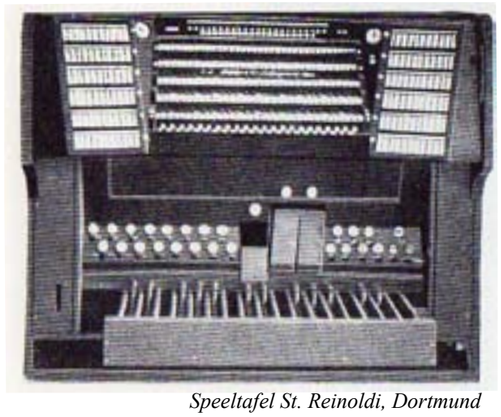
Dispositie Sauer -orgel Dom Willibrord Wesel am Rhein 1895

In 1898 gaf Karl Straube drie concerten in de Paulskirche te Frankfurt am Main. Reger reisde er vanuit Wiesbaden heen en maakte kennis met Straube. Vanaf deze tijd stamde hun levenslange vriendschap. Het orgel in de Paulskirche was een van de belangrijkste eerste werken van Eberhard Friedrich Walcker. In 1902 werd Straube organist van de Thomaskirche in Leipzig. Op het orgel daar heeft hij het langste gespeeld.

Saal des königlichen Odeons mit der Odeon-Orgel von F.B. Maerz
Hall of the Royal Odeon with the Odeon organ by F.B. Maerz

Königliche Odeon

Oscar Walcker bouwde in 1906 het concertorgel voor het 'Königliche Odeon' in München. Reger wilde dat Straube het inwijdingsconcert ging verzorgen. Er werden onder andere twee grote composities van Reger gespeeld, die na het concert onder grote bijval op het podium werd geroepen.



Speeltafel St. Reinoldi, Dortmund

In de St. Reinoldi in Dortmund werd in 1909 het eerste grote orgel naar principe van de ´Orgelbewegung´ gebouwd door Walcker. Voor het eerst in Duitsland ontstond een orgel met vijf manualen. (zie afbeelding) Vlak nadat het orgel ingewijd was, vond het Max Reger feest plaats. Max Reger was aanwezig bij de inwijding van het Walcker orgel (1912) in de Michaeliskirche in Hamburg. Zijn ´Fantasie und Fuge über BACH´ op.46 werd bij deze gelegenheid uitgevoerd. Bij het diner na die tijd sprak de pastor in zijn tafelrede uit, dat de preek en de muziek even belangrijk waren. Reger reageerde met de woorden dat hij dacht dat het orgel en de muziek in de kerk altijd het vijfde wiel aan de wagen waren'.[106] Gelukkig kon men er om lachen. Misschien mede dankzij Hans von Ohlendorff die in het kerkbestuur zat. Hij was bevriend met Reger die verscheidene composities aan hem opgedragen heeft. Hans von Ohlendorff was een telg uit een rijke ondernemersfamilie uit Hamburg. De familie was zelfs in de adelstand verheven. Hans nam de zaken over van zijn vader maar zijn hart lag bij de muziek.[107]

106 Röhring K., Max Reger - Ein Symposion

Jahrhunderthalle Breslau

Reger componeerde ´Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll´ opus 127 voor de inwijding van het Walcker orgel (1913) in de Jahrhunderthalle te Breslau.[108] Het orgel had meer dan 200 registers verdeeld over vijf manualen en pedaal en heel veel speelhulpen.

Het orgel in het conservatorium te Leipzig

Het orgel voor het conservatorium in Leipzig was gebouwd door de firma Walcker in 1887. Sauer renoveerde het en breidde het uit in 1909. In 1927 werd het orgel opnieuw verbouwd en vergroot om het mogelijk te maken er alle genres op te spelen van Bach tot Reger: een compromisorgel. Het compromis vernietigde alle orgeltypes zodat het niet geschikt was voor zowel de ene als de andere muziekstijl. Velen hadden er kritiek op, anderen vonden het prachtig.[109]

Max Reger conservatorium orgel Leipzig 1904[110]

107 Behr, K. von, Die Ohlendorffs – Aufstieg und Untergang einer Hamburger Familie
108 Röhring K., Max Reger - Ein Symposion
109 Anderson, C. Max Reger and Karl Straube
110 Prick van Wely, M.A., Het orgel en zijn meesters

Op het nieuwe orgel klonk Regers muziek nooit meer hetzelfde als in de beginjaren. Rond 1938 was het orgel weer veranderd overeenkomstig de principes van de Orgelbeweging het geluid stralender te maken. Het compromis orgel werd ongedaan gemaakt. Straube was van mening dat Reger de interpretatie van zijn composities op dat orgel ook gewaardeerd zou hebben. In 1944 werd het conservatorium gebombardeerd en was er niets meer over van de concertzaal.

De geschiedenis van het orgel is als volgt samen te vatten: 1887, 1909 Romantisch, 1927 compromis, 1938 Barok.[111]

In de praktijk

Op de orgels gebouwd door Wilhelm Sauer kon Karl Straube een originele, orkestrale benadering realiseren van de oude muziek. Op deze instrumenten speelde hij muziek van Buxtehude, Bach, Rheinberger, Liszt, Reubke, Widor, Guilmant, Saint-Saëns, oude muziek en Reger. Straube kon door middel van alle registers en speelhulpen een vloeiende overgangsdynamiek creëren.[112] De registerzweller is van grote betekenis voor Regers composities. Daarmee kan in korte tijd een crescendo en decrescendo bereikt worden. Soms werd een organist geholpen door registranten die de registers en de zwelpedalen bedienden.[113] Karl Straube vergeleek de instrumenten van Sauer en Walcker. Hij prefereerde die van Sauer vanwege het mooiere geluid, fijngevoeliger. Walcker compenseert dit door een grotere klankpracht en stevigheid van het geluid.[114]

Straube veranderde van smaak door de jaren heen. Eerst betekenden de Sauer orgels alles voor hem en later kon de klank van die orgels hem niet meer bekoren. (1940) Zijn ideeën over orgels en orgelspelen ontwikkelden zich van ongeveer 1885 tot 1950, van het idee van Walcker / Sauer (orgelbouwers rond 1900) tot Silbermann / Hildebrandt (belangrijke orgelbouwers in de 18e eeuw, waarop teruggegrepen werd door de Orgelbeweging).[115] Die ideeën waren te volgen in de renovatie van het orgel van het conservatorium te Leipzig.(1909, 1927, 1938)[116]

111 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
112 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
113 Röhring K., Max Reger - Ein Symposion
114 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
115 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
116 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube

De orgelbeweging

Rond de eeuwwisseling (1899/1900) heeft men geprobeerd bij de orgels de laatromantische orkestklank te benaderen. De orgels werden grondtoniger door de vele 8 voetsregisters en door middel van de registerzweller kon men een naadloos crescendo en decrescendo realiseren.

In de jaren ‘20 van de vorige eeuw vond er een ommekeer plaats: de ‘Orgelbeweging’ ontstond. Die greep terug op het oude klankbeeld ten tijde van Buxtehude en Bach (Neo barok). Het Noord-duitse barok orgel werd als ideaal vastgelegd.[117]

Straube had in 1903 in Bazel een orgelwerk van Reger met terrassendynamiek uitgevoerd. Dit tot volle tevredenheid van Reger. Dat bewees dat Regers composities op allerlei verschillende instrumenten gespeeld kunnen worden volgens Straube. Hierdoor kon men aannemen dat Reger ook de mogelijkheden van de nieuwe orgels tijdens de ‘Orgelbewegung’ benut zou hebben.[118]

Op de neobarokke orgels was het lastig Regers werk goed uit te voeren. Crescendo en diminuendo waren moeilijk te realiseren en er waren minder registers die de benodigde grondtonigheid konden geven. Karl Straube, voorvechter van Regers composities, ‘vertaalde’ die naar de neobarok orgels Hij liet de dynamiek en de tempotegenstellingen weg. In plaats van overgangsdynamiek moest men op de nieuwe orgels gebruik maken van terrassendynamiek. (gebruik maken van verschillende klavieren). Soms lijken de composities beter tot hun recht te komen nu ze ontdaan zijn van veel registratiewisselingen. Ze winnen aan duidelijkheid wat betreft de polyfonie en de lijnen zijn beter te volgen.

Na 1945 werden bijna overal de nog bestaande romantische orgels door nieuwe vervangen zodat het tegenwoordig nauwelijks meer mogelijk is de orgelwerken van Reger op de oorspronkelijke instrumenten te horen.[119]

Wanneer men na de WO II over het ‘Reger-orgel’ sprak, was dat bijna synoniem met iets slechts op orgelbouwgebied. Helmut Walcha, een bekende organist en aanhanger van de ‘Orgelbeweging’ zou het liefst orgelromantiek uitschakelen. ‘Het orgel is in wezen een polyfoon instrument, overgangsdynamiek was wezensvreemd’.[120] Walcha was directeur van het ‘Kirchenmusikalisches Institut der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt am Main en verklaarde in 1952 al enkele jaren de orgelwerken van Max Reger buiten het leerplan te houden en zelf al tien jaar geen werk van Reger te spelen.

De vraag rees of orgelcomposities voor de instrumenten waar Reger voor schreef rond 1900 uit het muziekleven zouden (moeten) verdwijnen. De orgelbeweging zag twee mogelijkheden voor Regers muziek: verwerpen of ‘redden’ (aanpassen aan de Neobarok orgels).

Er barstte een heftige discussie los onder de Duitse organisten, die voor het merendeel Reger verdedigden. (al was het dan vaak met betrekking tot de uitgaven voor de ´moderne´ orgels).[121]

117 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
118 Anderson, C., Max Reger and Karl Straube
119 Röhring, K., Max Reger - Ein Symposion

120 Röhring, K., Max Reger - Ein Symposion
121 Popp, S., / Shigihara, S., Max Reger Am Wendepunkt zur Moderne

DE POSITIE VAN DE (AMATEUR)ORGANIST ROND 1900 IN DUITSLAND

Muziekonderwijs begin 1800

Vanaf 1800 was er een streven naar herbeleving van de muziekcultuur. Muziekopleidingen waren (zijn) van onschatbare waarde en zouden een aangelegenheid van het hele land moeten worden. Vooral zang werd gepromoot. Men streefde naar een muzikale volksopleiding, amateur- en beroepsopleiding. Dat is ten dele verwerkelijkt. Onzekere factoren waren politieke onrust, geldgebrek en geen eensgezindheid tussen leiding en leraren.[122]

Ene ‘D.K.’ (1810) maakte zich zorgen over het feit dat beeldende kunst al lange tijd musea en academies had, terwijl de muziek achterbleef. Hij wilde dat er een instituut kwam om de muzikale kunst te bewaren en te bevorderen, zowel instrumentaal als wat betreft theorie. (Dit is afgedrukt in de *Allgemeine Musik Zeitung* 1809/10, blz. 102 ff. Wie er achter de initialen schuilgaat, is niet bekend).[123]

Muziekles in de praktijk

Rond 1830 was er in veel burgerhuishoudingen een piano te vinden. Er werd helaas weinig les genomen. Pas toen stads-, volks- en jeugdmuziekscholen hun werk gingen doen, kwam daar verandering in.[124] Vooral kinderen van rijke ouders kregen privéles. Aan de academies die opgericht werden, werd voornamelijk muziekles gegeven om ‘lichaam en geest te verkwikken’. Muziek moest een nuttig en aangenaam tijdverdrijf zijn. Een koor en orkest waren aanwezig en men kon zich prima meten met het buitenland. Toch was het niet het doel van de academies om beroepsmusici op te leiden. De meeste muziekopleidingsinstituten waren bedoeld voor amateurs en liefhebbers van muziek.

Op vormingsgebied kende men vier richtingen[125]:
-de humanistisch-muzikale volksontwikkeling
-de amateur- en vakopleiding
-de cantor-, organisten en lerarenopleiding
-de academische opleiding

122 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
123 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
124 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
125 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland

In Koblenz bijvoorbeeld, was het muziekonderricht in handen van amateurs, die niet pedagogisch gekwalificeerd waren. Daarom was een opleiding tot beroepsmuzikant niet mogelijk aan een muziekinstituut in die stad.[126]

Liefhebbers konden, wanneer ze ijverig waren en er naar streefden, beroepsmusicus worden. Wie een muzikale loopbaan ambieerde had slechts kansen binnen een bepaald kader. Zo kwam het dat amateurs en professionals naast elkaar speelden. Vaak moest men naast de baan als musicus een ander vak uitoefenen.[127]

LESPRAKTIJK IN ALTONA

Er is onderzoek gedaan naar het aantal muziekleraren in Altona, een stad in Schleswig-Holstein, gedurende de jaren 1802-1850. Naarmate de stad groeide vertienvoudigde het aantal muziekleraren. Het waren niet alleen mannen die les gaven. Het aantal vrouwen dat les gaf groeide van nul procent in 1802 naar 35 procent in 1850. Er was werk genoeg voor iedereen. Het gemiddelde aantal jaar dat een leraar werkzaam was, was bijna elf. Een derde gaf slechts vijf jaar les. Een uitzondering was Johann Reinecke, die een carrière had van drieëntwintig jaar. Hij was begonnen als jonge privéleraar en eindigde als een gerespecteerd leraar aan een lerarenopleidingsinstituut.[128]

‘Plan Hagens’ een bijzonder idee

Theodor Hagen, cultuur- en sociaalcriticus, stelde dat mensen machines geworden zijn. Muziek zou de geest kunnen verzetten. Daarom had hij het volgende plan bedacht (‘*Plan Hagens’* 1846). Hij stelde voor om muziekinstituten in te richten in fabrieken. Er moest een zaal komen met een orgel, waar bij aankomst en voor vertrek een koraal moest worden gezongen door alle arbeiders. Ook moesten er muzikale activiteiten komen waaraan de hele familie mee kon doen. Dit zou betaald moeten worden door de staat. De reactie hierop in de *Allgemeine Musik Zeitung* was overwegend positief, maar het was niet altijd en overal uitvoerbaar.[129]

126 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
127 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
128 Roske, M., The Professionalism of Private Music Teaching in the 19th Century: A Study with Social Statistics
129 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland

De opleiding van de kerkmusicus

De cantor was een plaatsvervanger van de rector in het hoger onderwijs en moest daardoor les kunnen geven in muziek, theologie en Latijn. Daarvoor was een academische opleiding noodzakelijk. Ten gevolge van de Verlichting in de tweede helft van de 18e eeuw was er minder vraag naar een beroepskerkmusicus. Vaak was het verzorgen van de muziek tijdens de vieringen een bijbaan(tje) geworden. Oratoriumuitvoeringen werden overgenomen door wereldlijke koren (van de Singakademie of lerarenzangvereniging) en hadden plaats in concertzalen en op muziekfeesten. De kwalificatie van de kerkmusicus nam af. Tegelijkertijd werd de verbinding van het schoolmeesterschap met de uitoefening van het organist- en kosterschap meer en meer regel. Rond 1800 werd het gebruikelijk dat op de lerarenacademies, waar muziek een hoofdvak was, de toekomstige leraren werden opgeleid de muziek tijdens de kerkdiensten te kunnen verzorgen. De kerkmuziek, waarvan men dacht dat die van geestelijk nut kon zijn, kreeg een belangrijke functie toegewezen.[130] Iedereen die vanaf 1830 een openbaar ambt wilde bekleden moest een staatsexamen doen. Zo werd het niveau in kerken en basisscholen in korte tijd aanmerkelijk beter.[131]

De oprichting van officiële muziekopleidingen

De benoeming van Carl Friedrich Zelter (1758–1832) als professor aan de Berlijnse 'Königlichen Akademie der Künste' in 1809 werd als uitgangspunt gezien van de muziekbeoefening op academisch niveau. De formele oprichting van een aparte muziekopleiding volgde in 1833.

Zelter sprak dat er 'ondeugdelijke subjecten' onder de organisten waren. 'Die moesten wat aan hun muzikale ontwikkeling doen en het goede voorbeeld geven, ook al was hun baan slechts een bijbaan'. Bij schoolvisitatie rond 1800 kwam Zelter erachter dat het met het muziekonderwijs nog slecht was gesteld. Er werden allerlei (muziek)leraren bijgehaald om daar verandering in te brengen. Organisten gingen privélessen verzorgen. Men kon van geluk spreken als er iemand met een pedagogische bevoegdheid bij was.[132]

In 1811 had Zelter een door de koning geaccepteerd voorstel gedaan om een kerkmuziek instituut op te richten:'Errichtung eines Seminariums für Cantores, Praefecti und Singlehrer, einer Singschule nach einer ordentlichen Methode; der Unterricht sei frei, er erstrecke sich auf Singen, Klavier-, Orgelspiel, Generalbaß usw'.[133] De acceptatie door Koning Friedrich II bleek hieruit: 'Bey dem unverkennbaren Einflusse der öffentlichen Musick auf Nationalbildung, genehmige Ich auf den Antrag des Geheimen Staatsraths von Humboldt, mit welchem Ihr in Eurem Bericht vom 15ten d. M. einverstanden seyd, daß zu ihrer Veredlung eine besondere Musikbehörde, und zwar in Berlin bey der dortigen Academie der Künste eine Professur der Musik errichtet, und solche dem Zelter übertragen werde. Besonders wichtig ist eine herzerhebende Kirchenmusik. Ich setze aber dabey ausdrücklich voraus, daß der Plan dazu mit den würdigsten Geistlichen regulirt, diese Musick besonders auf Gesang und Orgel gerichtet, und deshalb für Gesang in den Schulen und für Prüfung der Cantoren und Organisten gesorgt werde'.[134] Wat een kerkmusicus moest kunnen, naast het orgelspelen en kennis hebben van de muziektheorie, was niet vastgesteld. Speciale kerkmuzikale vakken werden aan algemene muziekhogescholen niet onderricht. Koor-, orkestdirectie en improvisatie werden zelden aangeboden.[135]

Onder andere de volgende instituten zijn in de loop van de tijd ontstaan:

'Institut für Kirchenmusik' 1815 in Breslau, das Königliche Akademische Institut für Kirchenmusik in Berlin 1822. Deze opleidingen, die bij de universiteit aansloten, markeren het (nieuwe) begin van de academische opleiding van kerkmusici in Duitsland. Afdelingen voor kerkmuziek met betrekking tot orgelspel aan algemene 'Musikhochschulen' ontstonden o.a. aan het 'Conservatorium der Musik' in Leipzig (1843).[136] In 1828 wilde Heinrich Karl Breidenstein de opleiding voor cantores en organisten systematisch uitbreiden. Hij was de eerste privédocent voor muziekwetenschap in Duitsland aan het 'Akademische Institut für Kirchenmusik' in Berlijn (1823). Er moesten meer instituten bijkomen om het hele land te kunnen voorzien.[137]

130 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
131 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
132 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
133 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
134 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
135 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
136 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
137 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland

Oprichting van het conservatorium in Leipzig

Tot 1843 was er vooral aandacht voor opleidingen voor amateurs, na die tijd voor beroepsmusici.[138] Vanaf 1833 waren er in Berlijn twee muziekinstituten van de staat: Akademische Kirchenmusikinstitut en de Komponistenschule aan de Akademie der Künste. Daar werden geen orkestmusici opgeleid. Felix Mendelssohn Bartholdy wilde dat veranderen. Er waren plannen (1840) de Akademie in vier delen te splitsen: schilderen, beeldhouwen, architectuur en muziek.

Felix Mendelssohn Bartholdy zou dan directeur moeten worden van de muziekafdeling die uit moest groeien tot conservatorium. Hij was bang te weinig de vrijheid te hebben die een kunstenaar nodig heeft. Het had ook te maken met het feit dat er in Leipzig, waar hij woonde, een conservatorium zou komen. Men wilde hem daar ook directeur maken. Vanwege een legaat voor kunst of wetenschap besloot Mendelssohn zich volledig in te zetten om een muziekschool in Leipzig op te richten. Hij koos voor Leipzig ondanks het gesprek dat hij had met de koning over een aanstelling in Berlijn. Mendelssohn schreef een brief aan gezaghebbenden, dat Leipzig een ideale stad was vanwege de universiteit en het Gewandhausorkest. Het duurde een jaar voordat iedereen overtuigd was.

In 1843 was het eerste conservatorium in Duitsland, dat via allerlei schenkingen en donaties tot stand is gekomen, in gebruik genomen. Voor bepaalde afdelingen ervan hadden privéleraren een volledige muzikale opleiding nodig. Het conservatorium was een echte vakschool. Ontwikkeling van een hooggekwalificeerde kunstopleiding was het doel. Daardoor werd het een mijlpaal in de geschiedenis van het Duitse muzikale onderwijs. Het aantal studenten groeide elk jaar. Zang, orgel, piano en viool waren het meest vertegenwoordigd. Er waren te weinig blazers en cellisten. Als het orkest iets uit wilde voeren, waren er piano's nodig om alle partijen te kunnen spelen. De studenten kregen niet veel uur les in theoretische vakken om zo veel mogelijk tijd aan hun instrument te kunnen besteden. Mendelssohn zorgde er ook voor dat hij genoeg tijd overhield om te kunnen componeren. Hij bleef directeur tot aan zijn dood in 1847.[139] De verwachtingen wat betreft het conservatorium in Leipzig kwamen eerst niet uit.[140] Het conservatorium zou het verval van de goede smaak tegen moeten houden. Dat was volgens Johann Christian Lobe, redacteur van de *Allgemeine Musik Zeitung*, niet het geval. 'Het grote publiek heeft geen goede smaak. Dat ligt aan hen en niet aan het bestaan al dan niet van conservatoria. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Liszt en anderen waren zonder conservatoriumopleiding allemaal 'Toonhelden' van Duitsland geworden'. Het bewijs ontbrak dat aan het conservatorium net zulke genieën opgeleid konden worden als door privéleraren. Lobe was zelf autodidact en hij had een privéschool. In de *AMZ* van 1820 was te lezen 'das wahre Genie bedarf keines Unterrichts, als den er aus der Kunst selbst schöpft'.[141]

De conservatoria moesten meer in de publiciteit treden om bekendheid te krijgen.[142] Ze wonnen aan populariteit rond 1900 in Duitsland. De compositie studenten die er toen studeerden waren te verdelen in twee groepen. IJverige leerlingen die alles aannamen en het artistieke oordeel overlieten aan de leraren. En een andere groep die hun studie ervoer als verloochenen van hun eigen heilige overtuiging, van dwang, met weinig vertrouwen in de leraren. Die groep verzuimde de studie en leerde nauwelijks compositietechniek.[143]

WHAT'S IN A NAME

De aanduiding 'Akademie', 'Konservatorium', 'Musikschule' etc. werden doorgaans door elkaar gebruikt. Een onderscheid naar niveau kon nauwelijks gemaakt worden[144]. Ook later, na invoering van de titel 'Hochschule für Musik' stonden de aanduidingen 'Konservatorium' en 'Musikschule' eerder voor amateur- en kinderonderwijs. De instituten werden in het begin grotendeels privé gefinancierd, terwijl de muziekhogescholen tijdens de 20e eeuw in handen van de staat kwamen.

Van een vergelijkbaar studieprogramma en examen was nog geen sprake. Getuigenissen werden meestal als aanbevelingsbrief door de hoofdvakleraar gegeven en waren niet algemeen erkend. De plaats van opleiding, de leraar, de aanbevelingsbrief en het individuele kunnen waren belangrijk bij het 'solliciteren'.[145]

138 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
139 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
140 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
141 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
142 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
143 Louis, R., Die Deutsche Musik der Gegenwart
144 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
145 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900

Omdat voor het werk op gebied van de kerkmuziek leraren werden aangetrokken, die hun opleiding op de lerarenopleiding hadden genoten, werd er rond 1900 voor speciale posities een studie aan een hogere muzikale opleiding en of buitengewone vaardigheden verlangd. (dit was bijvoorbeeld het geval bij Karl Straube die geen academische opleiding afgesloten had.)[146]

HUGO RIEMANN

Hugo Riemann was student (Sondershausen en Leipzig) en leraar (Sondershausen, Hamburg, Wiesbaden) geweest op conservatoria. Hij had kritiek op de innerlijke structuur ervan. De wetenschappelijke opleiding van de studenten was volgens hem ontoereikend. Schuldig daaraan was de ontbrekende opleiding van de leraren en het gebrek aan discipline. Volgens hem moesten de conservatoria de geestelijke en artistieke opleiding van de studenten overnemen. Verzuimende studenten moesten straf krijgen. Hij stelde een uitgebreid vakkenpakket voor: Duits, wiskunde, aardrijkskunde, geschiedenis, natuurkunde, tekenen, turnen. In de hogere klassen daarbij: Latijn, Engels, Frans, Italiaans, kunstgeschiedenis, fysica (akoestiek)en natuurlijk de muzikale vakken. Zo werden er verschillende gezichtspunten aangedragen om de kwaliteit aan het conservatorium omhoog te krijgen.[14725]

Degeneration und Regeneration in Musik is de titel van een essay geschreven door Riemann. In dat essay vroeg Riemann zich af: 'Hoe ver hebben we het gebracht tegenwoordig? Er zijn grote orkesten in alle steden en we hebben een groot aantal militaire muziekkorpsen en tuinorkestjes van allerlei niveau. Vroeger kende Wenen slechts concerten waaraan ook amateurs deelnamen om het mogelijk te maken. In de 19e eeuw breidde het concertleven zich uit. Er werd niet meer alleen gemusiceerd aan het hof en in de salons van de welgestelden. Huiselijk musiceren gaat ten onder en aan het conservatorium werd massaal gestudeerd. De muziek kreeg een publiek karakter. De oude muziek moest herontdekt worden en zorgen voor gezondheid van de decadente en gedegenereerde productie van tegenwoordig en voor de regeneratie van het hele muzikaal gevoel'.[148] Hij klaagde over een gebrek aan voldoende toegeruste musici in de traditionele sfeer.

MAX REGER

Max Reger gaf orgelles op het conservatorium in Wiesbaden, waar hij zelf student piano en theorie was. Dat zegt waarschijnlijk meer over de situatie van de muziekopleiding aan de conservatoria in Duitsland dan over het niveau van Reger. Hij had nog weinig praktijkervaring. Heinrich Lang schreef 'Ik weet niet of Reger zelf een beduidende organist is, men zou het bijna aan moeten nemen, want zijn composities bieden de uitvoerder zoveel moeilijkheden , die nauwelijks moeilijker bedacht hadden kunnen worden'.[149] Over het muziekleven in Wiesbaden schreef Reger dat het maar middelmatig was. Aan het conservatorium waren bijna geen vakstudenten en zo werd muziek verder 'gemarteld'. Reger moest helaas veel les blijven geven aan grotendeels onbegaafde mensen voor een erbarmelijk salaris. Hij ging liever componeren. In Wiesbaden was het niet mogelijk nieuwe dingen te brengen omdat alles zo muziekdood mogelijk was. Maar in Leipzig zou voor een 'moderne' musicus ook weinig plaats zijn omdat daar alles nog onder het 'bewind' van Reinecke stond. Reger had scherpe kritiek op het dilettantisme.[150]

Het was niet logisch dat Reger zou worden aangenomen als docent aan het conservatorium in Leipzig want over de betekenis van zijn muziek was men het niet eens en in de pers werd er ook niet lovend over hem geschreven. Het publiek in Leipzig was nogal conservatief. Dat hij wel is aangenomen is te danken aan Adolf Wach, een schoonzoon van Felix Mendelssohn. Wach stelde dat Reger een van de prominente in leven zijnde musici was. Dat zou een nieuwe impuls kunnen geven aan het conservatorium. Straube verschilde van mening met Reger over de interpretatie van Bach. Hij was bang dat het misverstanden zou kunnen opleveren als zij er beiden les zouden geven.[151]

Joseph Haas(1879-1960), een student en goede vriend van Max Reger, beschreef de doelstellingen van de onderrichtmethode van Reger[152]:

1. Onderricht systematisch
2. Ontwerp de leergang zelf, gebruik geen vreemd lesboek
3. Onderricht individueel
4. Dring de leerling niet je eigen mening op
5. Laat de praktijk vooruitlopen op de theorie
6. Voed je leerlingen op met eerbied voor de scheppenden

In een essay in de *Illustrierte Zeitung* Leipzig van januari 1909 schreef Max Reger: 'In onze dagen klaagt men dat de nobele praktijk van het huiselijk musiceren dreigt uit te sterven'. 'Men zou kennis moeten nemen van *'Lieder ohne Worte*' van Mendelssohn ('een bad nemen in Mendelssohn'), die weer een ereplaats moeten geven en niet onze neus op te halen voor zijn composities. En laten zien dat er niet alleen maar grote concertzalen nodig zijn om van muziek te genieten en ermee bezig te zijn. 'Eer uw Duitse meesters'![153]

KARL STRAUBE

In het *Zeitschrift fur Kirchenmusiker* (1927) van Straubes Kerkmuziek Instituut aan het conservatorium te Leipzig, stonden de exameneisen voor een kerkmusicus. De studenten moesten muziek spelen uit het repertoire van ´oude muziek – Bach – Reger.

De werken van Reger die het meest gespeeld werden op het conservatorium waren 'Fantasie en Fuga over BACH', sonate opus 33 en 60, kleinere stukken uit opus 59 en de grote koraalfantasien op. 27, 40-1, 52-2 en 52-3. De grote moeilijke werken verschenen heel af en toe op de programma´s: op. 57, 73, 127 en 135b. Niet alle gegevens hierover zijn bewaard gebleven vanwege de beide wereldoorlogen.

Privéleraar contra muziekinstituut

Vormden de opkomende muziekinstituten een bedreiging voor de privéleraar? Niet de goedkopere instituten waren een bedreiging, maar het aantal privéleraren. Aan het conservatorium in Leipzig studeerden 871 studenten af in 17 jaar.[154] Anton Schindler (muziekleraar en Beethovenbiograaf) schreef een artikel: *Het conservatorium als plantschool van het muzikale proletariaat*. Rond 1850 'schoten' de conservatoria als paddenstoelen uit de grond zodat de privéleraren zich bedreigd voelden.

Wilhelm Heinrich Riehl (cultuur- en sociaalcriticus) gebruikte de term 'Künstlerproletariat': 'Door overaanbod waren er te weinig arbeidsplaatsen voor het aantal opgeleide studenten'. Schuldige waren de conservatoria volgens hen.[155]

Karl Loewe, componist en organist, zei: ' In het muziekvak is zo'n sterke concurrentie opgetreden dat het raadzaam zou zijn om overvloedige richtingen op het conservatorium af te bouwen'. Hij was meer voor privé onderwijs. Dat was volgens hem beter voor talenten. 'Elke muziekschool moet tegemoet komen aan de individualiteit van de leerling en opmerkzaam zijn op muzikaal talent. Begaafdheid is ook onder het lager opgeleide deel van de bevolking mogelijk'.[156]

Hermann Kretzschmar, (1848-1924), musicoloog en directeur van de 'Musikhochschule' in Berlijn, schreef diverse artikelen over musici en opleidingen. Hij zei 'in principe maakt het niet uit of de opleiding gericht is op amateurs of beroepsmusici. De studie is omvangrijk. Het honorarium is lager dan bij privéleraren. We moeten de eisen niet verlagen want dan wordt de het aantal leraren alleen maar groter'. Hij maakte zich zorgen over het grote aanbod van leraren. Vooral dat van pianoleraren. De privéleraren gaven voornamelijk pianoles.

Kretzschmar stelde voor de conservatoria voortaan als staatsinstituten te gaan behandelen. 'Dan kon van bovenaf vraag en aanbod beter geregeld worden. Ze moesten zeker niet afgeschaft worden. Dat zou de ruinering worden van de Duitse muziek en haar internationale betrekking'. Hij drong aan op economische onafhankelijkheid, strengere toelatingseisen en wetenschappelijke examens. De muziek zelf stond niet meer in het middelpunt, maar de musici en de muziekleraren. De markt was verzadigd. Kwalificatie werd belangrijk.[157]

146 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
147 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
148 Anderson, C., Selected writings of Max Reger
149 Wirth, H., Max Reger
150 Popp, S., Der junge Reger
151 Popp, S.,/ Shigara, S., Max Reger am Wendepunkt zur Moderne
152 Massenkeil, G. / Popp,S. Reger Studien
153 Anderson, C., Selected writings of Max Reger
154 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
155 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
156 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
157 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland

De situatie vanaf 1900

Hermann Kretzschmars artikel *Musikalische Zeitfrage* gaat over de matige muzikale opleiding en het muzikale klimaat tijdens de eeuwwisseling (1899/1900). Vanaf 1900 werd de muziekles op de scholen in Duitsland gereorganiseerd. Met deze nieuwe muziek pedagogische pogingen waren er ook activiteiten van de 'Jugendmusikbewegung'.[158] Muziekles streeft ernaar de creatieve krachten van een kind te ontwikkelen. Dit wordt alleen bereikt wanneer het als deel wordt gezien van de hele esthetische muzikale ontwikkeling. Voorheen werd alleen het technische aspect, het zingen, gewaardeerd.[159]

De situatie van de organist in de Rooms-Katholieke kerk

In 1903 schreef Paus Pius X in een vooruitstrevend artikel *Anweisung über die Kirchenmusik* over het wezenlijke bestanddeel om de liturgie te vieren 'mit geeigneten Melodien den liturgischen Text, der ans Ohr der Gläubigen dringt, auszuschmücken'. Het orgel en andere instrumenten zijn ondergeschikt aan de vocale muziek (Gregoriaans) en zijn in principe alleen toegestaan als begeleiding van de gezangen. Enkele punten daaruit:

- De eigenlijke kerkmuziek is vocaal; toch is orgelbegeleiding toegestaan.
- Het gezang moet de overhand hebben. Daarom moeten het orgel en de andere instrumenten het gezang ondersteunen, niet overheersen.
- Het is niet toegestaan door de instrumenten lang te preluderen op een gezang of de eenheid te onderbreken.
- Het orgelspel moet bij de begeleiding van de gezangen, de voorspelen, tussenspelen etc. acht slaan op de eigenheid van het instrument en ook alle eigenschappen van ware kerkmuziek in zich dragen, zoals bovengenoemd.
- Het is niet toegestaan dat de priester bij het altaar door het gezang of het spel langer opgehouden wordt dan de ceremonie vereist.
- Men moet het veroordelen en als zwaar misbruik betrachten wanneer bij de heilige ceremonie de liturgie de tweede plaats toebedeelt krijgt, zodat zij in dienste staat van de muziek. In tegendeel is toch de muziek slechts een deel van de liturgie en moet zij haar dienen.[160]

158 Kraus, E. 1956 School Music Education in Germany Music Educators Journal, http://www.jstor.org/stable/3388152
159 Kraus, E. 1956 School Music Education in Germany Music Educators Journal, http://www.jstor.org/stable/3388152

Hoe Max Reger over de Rooms-katholieke organist dacht

'Der *katholische* Organist hat *nie* Gelegenheit *etwas* zu spielen; der katholische Organist kann auch gewöhnlich *nichts*! man bezahlt auch in Deutschland die katholischen Organisten *sehr schlecht*; die Protestanten lassen sich ihre Organisten etwas kosten; da haben wir einige *famose* Virtuosen!' Dit schreef Reger in een brief aan Gustav Beckmann. 'Zelf heb ik helaas sinds 1895 niet meer orgel gespeeld en hier mag ik het niet want men is bang dat ik het orgel zal ruineren. Dat komt omdat niemand weet wat virtuoos orgelspelen is, wanneer er maar een 16e noot gespeeld wordt denken de mensen dat het orgel geruïneerd wordt. Helaas, helaas zijn er in organistenkringen velen die niets kunnen. Men stelt gepensioneerde organisten aan die nauwelijks een koraal kunnen begeleiden. Een ellende! Het wordt tijd dat de wereld tot bewustzijn komt over wat het orgel eigenlijk is, namelijk een eersterangs concertinstrument!'[161]

Reger behandelde het orgel als concertinstrument en zette zich daarmee duidelijk af tegen de componisten van liturgische gebruiksmuziek en van de kerken die het orgel niet als autonoom instrument en de organisten niet als kunstenaar serieus nemen. Hij nam het eigenlijk een beetje op voor slechte organisten. Wanneer de kerk geen eisen stelt, ontstaat er ook geen motivatie om bij te scholen.[162] De Rooms- katholieke kerk mocht alleen voor liturgische doeleinden gebruikt worden. Daardoor hadden R-K organisten officieel geen gelegenheid orgelliteratuur aan te bieden en moesten ze zich helaas tot liturgische (gebruiks-) muziek beperken. Het was dus niet te verwonderen dat men het orgel van weinig waarde achtte en er weinig kennis over het instrument was.

Reger kreeg hier mee te maken toen Karl Straube geen concert mocht geven in de R-K kerk te Krefeld. 'Orgels zullen deze winter in München door mij niet te horen zijn! Door het onbegrip van het Zuid-Duitse katholieke publiek voor orgelmuziek en de onbekwaamheid van de organisten hier heeft het werkelijk geen nut orgelconcerten te organiseren'. 'Heel anders zijn de verhoudingen in Leipzig'. Daar was Karl Straube zelf organist en zouden de kosten door het vele publiek laag blijven.[163]

160 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
161 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
162 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900

Aan Rooms-katholieke zijde waren er minder professionele kerkmusici nodig doordat er steeds meer kloosters opgeheven werden. Het Cecilianisme wilde de kerkmuziek naar historische voorbeelden restaureren en verspreiden. Daarvoor waren weer beroepskerkmusici nodig.[164]

De opleiding van Reger-interpreten tot 1916

Onder de 32 onderzochte organisten die de composities van Max Reger tijdens zijn leven speelden en met hem in contact stonden waren slechts twee Rooms-katholieken. Adalbert Lindner, één daarvan, was trouwens geen professioneel organist en kon ook eigenlijk geen Reger interpreet genoemd worden. Hij was leraar en op die manier bezig met kerkmuziek. De meeste van die organisten hadden een academische opleiding gevolgd in Berlijn of Leipzig met uitzondering van Karl Straube. Dit laat zien hoe belangrijk de eigen vaardigheden en aanbevelingen waren. Straube was acht jaar leerling van het 'Königliches Realgymnasium' in Berlijn, zonder examen te doen. [165] (Hij had wel veel gestudeerd: Altphilologie bei Heinrich Reimann, klassische Philologie und Germanistik bei Herrmann Dettmer, Kunstgeschichte, Ästhetik und Philosophie bei Paul Gerhardt, Ev.Theologie bei Friedrich Wilhelm Stein und Friedrich Adolf Hamm, Philosophie bei Egon Petri, Architektur bei Hermann Keller).[166]

163 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
164 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
165 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
166 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900

Beroepsmatige situatie van de kerkmusicus rond 1900

De kerkmusici werden 'Kirchenmusikdirektor' 'Musikdirektor' of 'Stadtkantor' genoemd.De meesten van hen verzorgden vijf tot acht diensten per week verdeeld over twee of drie kerken.[167] Bij beide confessies waren rond 1900 nauwelijks fulltime beroepskerkmusici werkzaam. Aan de Evangelisch Lutherse kant was dit slechts in enkele hoofdkerken het geval: de 'Thomaskirche' in Leipzig en de 'Kreuzkirche' in Dresden. Er waren wel talrijke mogelijkheden in deeltijd bezig te zijn, naast het leraarschap (aan school of privé) of op het gebied van de concertpraktijk. De vergoeding daarvoor was nogal verschillend. In de Rooms-katholieke kerk waren in enkele kathedralen domkapelmeesters werkzaam die dit vaak combineerden met het priesterambt.[168] Het niveau van de Rooms-katholieke organisten was lager dan dat van hun Evangelisch Lutherse collega's. De oorzaak was het verschil in het omgaan met de (orgel) muziek, die in de R-K. kerk meestal slechts een begeleidende functie in de liturgie kende. Vanaf juli 1900 werden door de staat organisten en cantores, waarvan hun bezigheden op gebied van kerkmuziek hun belangrijkste bron van inkomsten vormden, van een pensioen voorzien en was er zorg voor de nabestaanden. Men moest wel een bepaald inkomen hebben, want anders viel men buiten de boot. De inkomsten van cantores en organisten in kleine steden waren vaak te gering om voor een pensioen in aanmerking te komen. In de belangrijke Leipziger kerken werden hoge lonen betaald. Karl Straube bijvoorbeeld, kreeg als Thomas organist 5000 Mark per jaar.[169]

Joseph Renner jun. als voorbeeld van een Rooms-katholieke Domorganist

Over Rooms-katholieke beroepsorganisten waarvan hun bezigheden in de kerk het hoofdinkomen vormde, zijn nauwelijks bronnen bekend die een blik werpen op hun werkplek of inkomen. Een uitzondering daarop is Joseph Renner jun. (1868–1934), de enige beroepsmatige r-k organist, die tijdens Regers leven ook als interpreet van diens orgelwerken bekend stond en contact met hem had. Hij was een van de weinige Rooms-katholieke organisten die orgelreper-

167 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
168 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
169 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900

toire speelde buiten de liturgie om. Hij maakte op die manier zijn toehoorders bekend met 'kathedraalcomposities' van binnen- en buitenlandse (voornamelijk Franse) componisten. Hij had aan de Regensburger Kirchenmusikschule en aan de Königlichen Musikschule in München gestudeerd onder andere bij J.G. Rheinberger. Sinds 1887 was hij in Bludenz (Vorarlberg) als koorleider en 'Musikdirektor' aangesteld. Toen in 1892 die plaats in de Regensburger Dom vrij kwam reageerde hij op de oproep waarvan de beschrijving nogal vaag was 'Niet bijzonder talrijke functies aan de Dom': „Dienst en vesper op zon- en feestdagen, dienst op elke donderdag, in de Adventstijd zowel als enkele andere vieringen, dienst doen als organist en koordirigent. Het salaris (1500 mark) werd vermeld en er was een woning beschikbaar. Op de mogelijkheid van nevenverdiensten werd gewezen.[170]

De beroepssituatie van Reger-interpreten tot 1916

De meeste organisten waren tevens leraar. Men kon van een van beide banen alleen niet leven. Daar werd veel over geklaagd. De titel professor kon men ontvangen als eerbetoon van Hogescholen, maar ook als eretitel voor artistieke, kerkelijke of maatschappelijke verdiensten. Reger was goed op de hoogte van de financiële positie van de organisten. Hij schreef in een brief dat er bij zijn weten geen organistenpost was waar meer dan 3000 mark te verdienen was. Daarnaast zou men bij moeten verdienen door lesgeven of dirigentschap. (Brief aan Karl Beringer 10 januari 1903) Inderdaad had Karl Straube diezelfde tijd in Wesel een jaarloon van 2400 mark gehad.[171] De door Reger verlangde confessie-onafhankelijke voorwaarde voor 'technisch uitstekende organisten', 'intelligente interpreten' en 'zeer grote, moderne orgels' was een situatie die slechts op weinig plaatsen te vinden was.[172]

De situatie in Nederland (enkele gegevens ter vergelijking)

De Hollandse Maatschappij tot bevordering van Toonkunst werd opgericht in 1829 door A.C.G. Vermeulen. Het doel was de toonkunst bevorderen. Als lid van verdienste werd onder andere Mendelssohn genoemd. In het tijdschrift *Eutonia* schreef de redactie: 'de Maatschappij verdient in alle landen navolging'. Dit is er in Duitsland niet van gekomen. Wel gingen daar kleinere verenigingen samenwerken voornamelijk om hun groot opgezette muziekfeesten te organiseren.[173]

Het publiek liep terug bij uitvoeringen. Zodoende waren de inkomsten ook minder. Het publiek vond de toonkunst niet meer zo 'amusant' en zocht het meer in de sport. Er werd geklaagd over het niet onderlegd zijn van de directeuren van zangverenigingen. Maar toch bleek uit het dilettantisme dat menigeen muzikaliteit bezat, welke door de levensomstandigheden niet ten volle ontwikkeld konden worden.[174]

'Musiceren was vroeger een groot amusement onder de jongelui van gegoede stand, maar is thans (1911) geheel overgegaan naar het platteland. Daar treft men dikwijls heel goede harmonie- en fanfarekorpsen en verscheidene zanggezelschappen die er gerust mogen wezen. In de steden is nogal wat verdeeldheid zodat er verschillende kleine koren zijn die helaas niet in staat zijn samen te werken. Muziek bevordert de huiselijkheid en de veredeling van het menselijk gevoel en bestaan. Sport daarentegen is vaak de aanleiding voor ruwheid en onverschilligheid'.[175]

Er werd geklaagd over het feit dat er zo weinig goed gespeeld werd en dat er zo velen zijn die zich organist noemen en er dan maar zo losjes over denken: als de mensen er maar bij zingen kunnen.[176]

In Nederland bestond er een belangrijk verschil tussen protestantse en Rooms-katholieke organisten. In de Rooms-katholieke kerken waren openbare orgelbespelingen niet toegestaan. Dit duurde tot in de jaren vijftig van de vorige eeuw. De weinige keren dat een instrument concertant gebruikt werd was bij de inwijding en dan nog vaak met een beperkt programma.

Het liturgisch repertoire wordt in die tijd gekenmerkt door een voorname stijl, de eredienst waardig.[177]

170 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
171 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
172 Axtmann, D., Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900
173 Sowa, G. Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland
174 De Harp juli 1911, Van de kunst naar de sport, schrijver ?
175 De Harp, september 1911, een eeuw van uitvindingen, 'Fis' is degene die dit geschreven heeft. Meer is er over die persoon niet bekend.
176 De Harp augustus 1910 artikel, schrijver
177 Eck, T. van Orgelkunst rond 1900

DE COMPOSITIES ZONDER OPUSNUMMER

In dit hoofdstuk hoop ik door middel van het analyseren van de werken zonder opusnummer antwoord te geven op mijn onderzoeksvragen

- Hoe zag de muziek eruit die Max Reger schreef als bijlage bij diverse tijdschriften?
- Zijn de composities speelbaar voor amateurs?
- Zijn de composities ook interessant voor professionals?

De *'Werke ohne Opuszahl'* (*WoO*), composities zonder opusnummer, vormen een eigen groep binnen het oeuvre voor orgel van Reger. De meeste van deze werken zijn verschenen als muziekbijlage bij diverse tijdschriften of afgedrukt in verzamelbanden, maar dat betekent niet dat ze minder van kwaliteit zijn. Reger schreef veel van deze kleine composities om naam te maken en op deze manier zoveel mogelijk organisten voor te bereiden op en nieuwsgierig te maken naar zijn grotere werken.[178] Een aantal van de koraalbewerkingen werd later, na soms gereviseerd te zijn, door Reger opgenomen in de opusnummers 67 en 79b.[179] In 2004 zijn de 'Orgelwerke ohne Opuszahl' in een bundel heruitgegeven door Michael Kube. De bundel bevat de volgende composities:

1. Introduktion und Passacaglia
2. Präludium c-Moll
3. Fuge c-Moll
4. Variations and Fugue on The English National Anthem / Variationen und Fuge über 'Heil, unserm König Heil'
5. Präludium und Fuge d-Moll
6. Postludium d-Moll
7. Romanze a-Moll
8. Präludium und Fuge gis-Moll
9. Präludium und Fuge fis-Moll
10. O Traurigkeit, o Herzeleid
11. Komm, süsser Tod
12. Christ ist erstanden von dem Tod
13. O Haupt voll Blut und Wunden
14. Es kommt ein Schiff geladen
15. Wie schön leuchtet der Morgenstern
16. Romanze a-Moll (für Harmonium)

Analyse

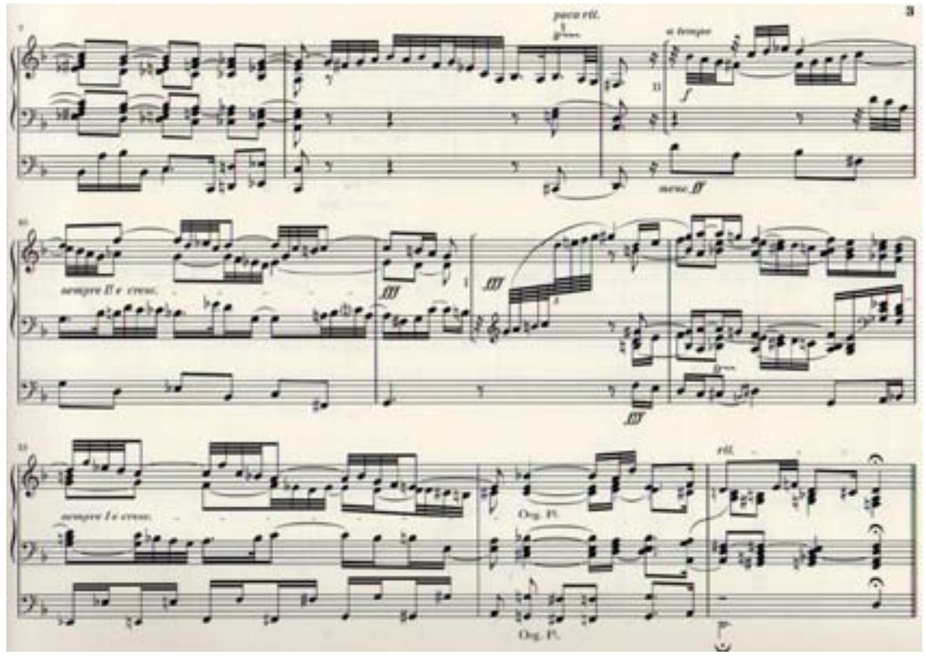
Om de composities zonder opusnummer te analyseren maak ik gebruik van de volgende criteria:

a Hanteert Reger een aparte stijl, anders dan bij de composities met opusnummer?
b Is de harmonische complexiteit groot of ontbreekt die juist?
c Sommige composities bestaan uit zoveel noten, veelal zestienden en tweeëndertigsten, dat de pagina's er 'zwart' van zien. Voor zo'n gevuld notenbeeld gebruikt men wel de term 'krentenbrood'. Hoe zien déze composities van Reger eruit?
d Wat is de lengte van de compositie?
e Geeft Reger veel aanwijzingen omtrent uitvoering en registratie?
f Wat is de technische moeilijkheidsgraad van de compositie?
g Is het werk speelbaar voor een amateur?
h Is de compositie interessant voor een beroepsmusicus?

178 Voorwoord Max Reger Orgelwerke ohne Opuszahl
179 Voorwoord Max Reger Orgelwerke ohne Opuszahl

nr.1 Introduktion und Passacaglia (1900)

Dit is een van de bekendste en meest gespeelde werken van Max Reger. Het werd in 1900 uitgegeven in een orgel-album van Ludwig Sauer, *Zu Günsten des Orgelneubaus zu Schönberg im Taunus.* Reger was gevraagd een bijdrage te leveren voor het album. Daar voldeed hij graag aan en zijn eerste idee was een preludium en fuga te schrijven. Hij wilde graag 8-10 bladzijden vullen. Op 19 oktober 1899 stuurde Reger het werk op. Omdat hij verwachtte dat er veel fuga's en fughetten geschreven zouden worden, heeft hij een Introduktie en Passacaglia gecomponeerd. 'Ik heb het niet moeilijk gemaakt, zodat mijn bijdrage het gebruik van de bundel niet verhindert. Zoals de Passacaglia is, moet die door elke enigszins geoefende speler van blad gespeeld kunnen worden'. In 1907 werd er een losse uitgave van de compositie uitgegeven. In 1914 maakte Reger er een bewerking van voor 4-handig piano.



Introduktion, maat 7-15

A N A L Y S E

a Reger hanteert hier dezelfde stijl die je later ook in de grote passacaglia's ziet. (opus 33, 127) Hij past dezelfde manier van variëren toe: o.a. variaties bestaande uit achtste noten, uit triolen, uit zestienden, guirlandes van tweeëndertigste noten, bepaalde ritmische motieven, melodie in de bovenstem i.p.v. in het pedaal.

b De harmonische complexiteit is groot.

c Bepaalde gedeelten in dit werk bestaan uit veel noten. Als je voor het eerst dit werk gaat spelen, lijkt het heel ingewikkeld. Maar als je er later, na veel andere en moeilijkere composities gestudeerd te hebben, weer eens op terugkijkt, ziet het er vrij eenvoudig uit.

d De Introduktie bestaat uit 15 maten. Dat is voor Reger niet lang. De Passacaglia is 8 bladzijden lang, 90 maten, thema en 12 variaties. De latere passacaglia's zijn veel langer, hebben meer variaties.

e Er staan veel registratie voorschriften en tempo aanduidingen bij: Grave, andante, adagio *ppp – fff* Org. Pl. (volle werk met alle koppels), manuaalwisselingen, voetmaten van de te gebruiken registers 16' 8' 4'.

f De technische moeilijkheidsgraad is vrij hoog. In de Introduktion heeft men letterlijk de handen vol vanwege de vele maten die 10-stemmig zijn (vier tonen tegelijk in de linkerhand, vier in de rechterhand en twee in het pedaal). Door de vele verschillende notenwaarden in de variaties is het lastig het tempo stabiel te houden in de passacaglia.

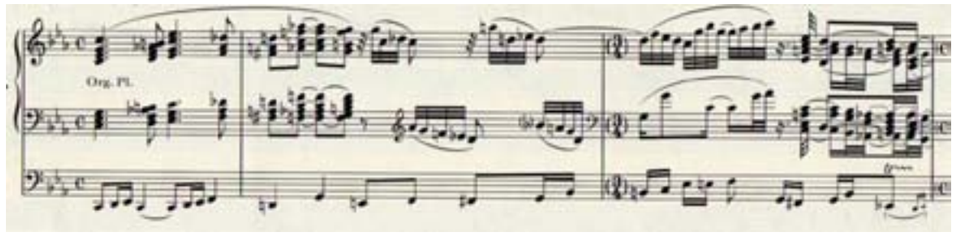
g Dit werk is niet eenvoudig en zal slechts door weinig amateurs gespeeld kunnen worden.

h Deze compositie is zeer interessant voor beroepsorganisten en kan heel goed op een concertprogramma gezet worden. Voor iemand die gewend is de grotere Regerwerken te spelen, is dit goed te doen.

nr.2 Präludium c-Moll (23-8-1900)

Dit gelegenheidswerk werd op 23 augustus 1900 geschreven. Het heeft slechts 7 maten, maar men herkent de karakteristieken die kenmerkend zijn voor Regers latere grote orgelwerken. (bijvoorbeeld opus 46 BACH)

Na het preludium was nog een fugathema van 3 maten genoteerd dat niet tot uitvoering kwam.



Präludium c-Moll, maat 1-3

A N A L Y S E

a Bij dit preludium is de stijl al zichtbaar die Reger later ook veel toepaste in zijn grote orgelwerken. Veel akkoordwisselingen, volle grepen, guirlandes van 32e noten.

b De harmonische complexiteit is vrij groot. De harmonieën wisselen elke achtste noot.

c De compositie bestaat uit heel veel noten.

d Dit preludium is slechts 7 maten lang, een bladzijde.

e Er is slechts een registratie aanwijzing: Organo Pleno. Daar verandert niets aan gedurende de 7 maten. Aan het begin van de compositie schreef Reger 'Pesante, ma con moto'.

f De technische moeilijkheidsgraad is vrij hoog vanwege de volle akkoorden, de 32e noten en de vele noten in het pedaal.

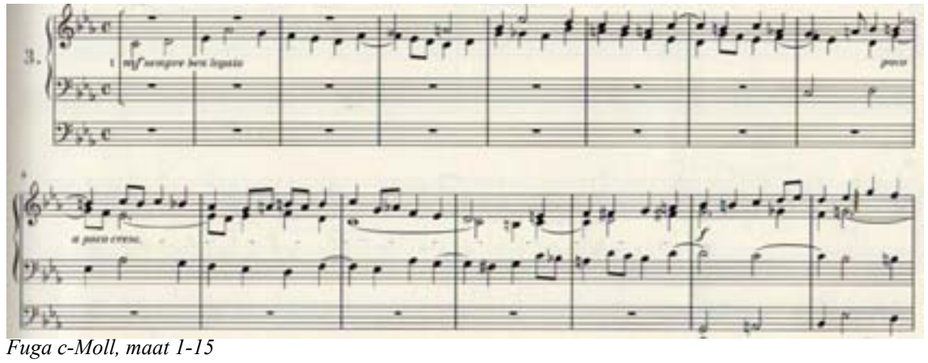
g Dit werk is niet echt geschikt voor amateurs. Maar omdat het niet zo lang is, zou het wel een uitdaging kunnen zijn om te zien of men het (al) aankan.

h Dit Präludium is interessant voor een beroepsmusicus. Het is een kort werk maar geeft wel een duidelijke indruk van Regers manier van componeren.

e fuga verscheen voor het eerst in 1900 in *21 Orgelstücke für kirchlichen Gebrauch*, een verzameling uitgegeven door Johann Adam Troppmann. De fuga was een vriendelijk gebaar voor Troppmann die actief was als organist in Tirschenreuth (Oberpfalz).

Nr.3 Fuge c-Moll (1900)

Alle andere composities in de bundel waren slechts een pagina, maar Reger had meer ruimte nodig. Hij heeft de fuga op voorstel van de uitgever al ingekort. 'Diese im Bachschen Geiste geschriebene Meister-Fuge wurde auf Vorschlag des Herausgebers dieser Sammlung vom Herrn Komponisten gekürzt'. De publicatie van deze verzameling kreeg weinig aandacht zodat de fuga onbekend bleef. De herontdekking van de fuga in 2003 is te danken aan Heinz-Joachim Neubauer (Fürth).



Fuga c-Moll, maat 1-15

ANALYSE

a Reger schreef de fuga in een traditiegetrouwe stijl, in de geest van Bach. Daardoor komt dit werk vrij gematigd over, niet zoals veel Regerwerken die nogal 'onstuimig' kunnen zijn. Er dient goed legato gespeeld te worden. Dat is niet ongebruikelijk bij het werk van Reger.

b De harmonische complexiteit ontbreekt hier. Wanneer de achtste noten hun intrede doen komt er meer chromatiek in de compositie, maar lang niet zoveel als we van Reger gewend zijn.

c Deze vierstemmige fuga ziet er net zo uit als een fuga uit de Barok. Het thema bestaat uit halve en kwartnoten. Vanaf maat 24 komen er in de tegenstemmen constant achtste noten voor.

d De fuga is vier bladzijden lang, 63 maten.

e Reger gaf een aantal aanwijzingen wat betreft de sterkte en welk manuaal er gebruikt moet worden, I of II. De klanksterkte varieërt van *mf* tot *fff* en aan het eind 'Volles Werk'. Poco a poco crescendo staat twee maal vermeld. Hiervoor zou de rolzweller gebruikt kunnen worden.

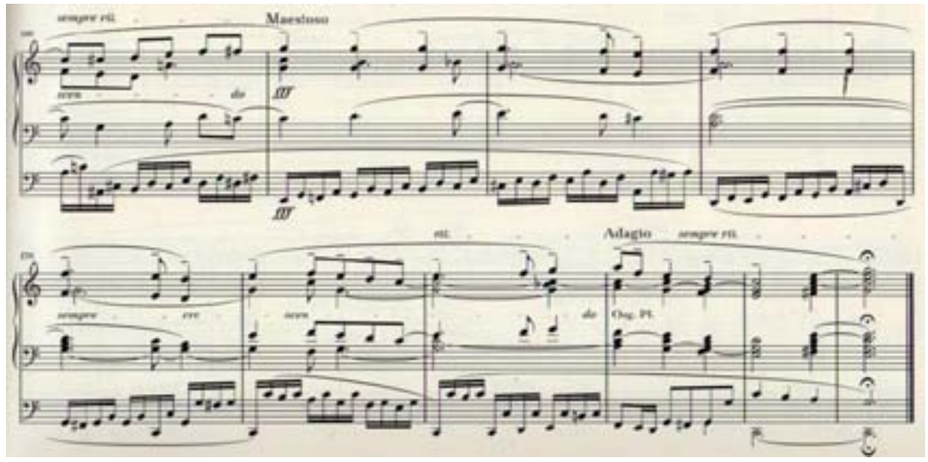
f De technische moeilijkheidsgraad is niet zo hoog.

g Deze fuga zou door een gevorderde amateurorganist gespeeld kunnen worden.

h De compositie is voor een professional interessant want de fuga biedt genoeg uitdaging.

Nr. 4 Variations and Fugue on The English National Anthem (1901)
Variationen und Fuge über Heil, unserm König, Heil

Het overlijden van koningin Victoria van Engeland (22januari 1901) zou de aanleiding geweest kunnen zijn voor de eigenaars van uitgeverij Aibl in München om Reger te vragen een werk te schrijven ter nagedachtenis aan de vorstin die uit het Huis Hannover stamde. Reger dateerde de bewerking van de compositie voor 4-handig piano al op 17 januari 1901. Het originele werk voor orgel moet dus al van eerdere datum zijn. (Dat werk was trouwens niet gedateerd). Het zou ook mogelijk kunnen zijn dat hij de compositie gemaakt heeft ter ere van de zestigste verjaardag (21 november 1900) van de liberaal ingestelde keizerin Viktoria, de in Londen geboren oudste dochter van de koningin van Engeland.



Variations and Fugue, maat 167-175

ANALYSE

a Dit werk begint met een inleiding daarna gevolgd door een gedeelte waarbij de melodie duidelijk waarneembaar is in de sopraan. Dan volgen er twee regels als een soort overgang naar een 'andante' waarbij de melodie in het pedaal voorkomt, waarna een fuga volgt. Het fugathema is het eerste gedeelte van de melodie. Zo'n soort werk heb ik nog niet eerder bij Reger gezien. Wat dat betreft kun je spreken van een aparte stijl.

b Deze compositie is harmonisch niet ingewikkeld. Er zitten wel wat harmonieën in die kenmerkend zijn voor Reger, maar het geheel doet rustig aan.

c Dit werk bestaat voornamelijk uit achtste noten. Op de laatste vier bladzijden verschijnen in een van de vier stemmen constant zestiende noten. (vanaf maat 125) Het ziet er redelijk overzichtelijk uit.

d De compositie bestaat uit 175 maten (11 bladzijden), het langste orgelwerk zonder opusnummer. De inleiding bestaat uit 15 maten, daarna de melodie in de sopraan 22 maten, een soort overgang van 10 maten, een andante met melodie in de bas 19 maten, fuga 109 maten.

e Er zijn aanwijzingen wat betreft de klanksterkte *ff,p,f, ff, pp, ppp f,ff, fff*, Organo Pleno.De klavieren worden aangegeven, I of II. Het begin is 'maestoso', gevolgd door een gedeelte waar 'Andante' boven staat. Bij de fuga wordt vermeld 'Più mosso' en bijna aan het eind komt 'Maestoso' weer terug. De laatste drie maten zijn 'Adagio'. Ook heeft Reger de plaatsen aangegeven, waar hij vertragen wil: poco rit., a tempo. Crescendo- en decrescendotekens zijn ook genoteerd. Wat alle aanwijzingen betreft is het wel typisch een Regerwerk.

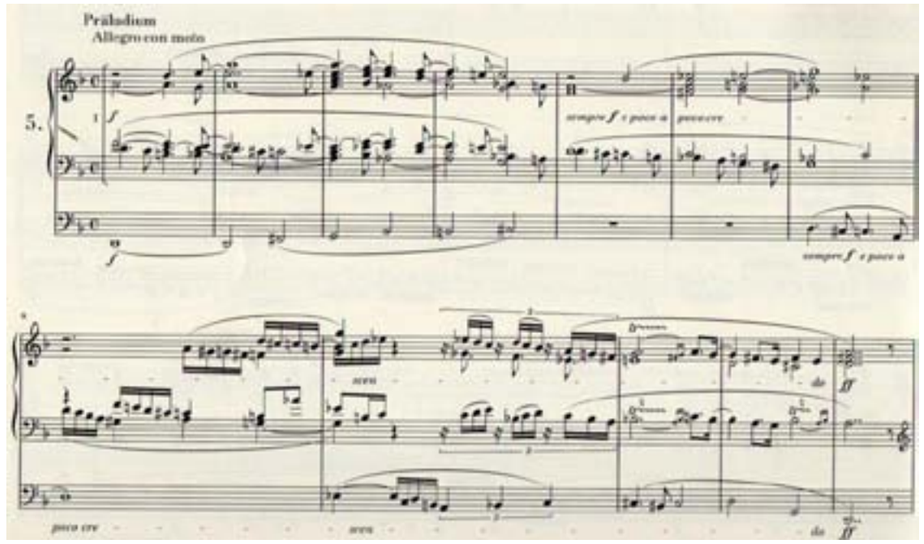
f De technische moeilijkheidsgraad is vrij hoog.

g Deze compositie zal weinig door een amateur gespeeld worden. De bekende melodie maakt het wel laagdrempelig maar de lengte van het stuk vormt een belemmering

h Dit werk is vanwege de lengte voor een beroepsmusicus ook een uitdaging. Gespeeld tijdens een recital zal het door publiek, dat niet zo vertrouwd is met orgelmuziek (van Reger), waarschijnlijk wel gewaardeerd worden omdat men de melodie herkent.

Nr. 5 Präludium und Fuge d-Moll (1902)

Dit is een werk van grotere omvang. Het verscheen voor het eerst in druk als muziekbijlage van het tijdschrift *Die Musik-woche, Moderne illustrierte Zeitung* in augustus 1902. In 1906 werd er een losse uitgave van deze compositie uitgegeven.



Präludium d-Moll, maat 1-12

ANALYSE

a Reger hanteert hier zijn eigen stijl: chromatiek, afwisselend sterke en zachte passages.

b Sommige gedeelten van deze compositie zijn harmonisch vrij complex, maar afgewisseld met de rustige passages is het goed te volgen.

c Het preludium begint met een rustig notenbeeld van halve, kwart- en achtste noten. Na de eerste regel volgen er veel zestiende noten. Het fugathema bestaat voornamelijk uit kwartnoten, de tegenstemmen uit achtsten.

d Het preludium heeft 49 maten, de fuga 63. In deze bundel is het een vrij lange compositie.

e De aanwijzingen wat betreft de registratie zijn ook hier genoteerd door Reger. De wisseling van klavier wordt aangegeven door I of II.
De klanksterkte is van *f, ff, pp, mf*, tot *ff*. Daarna een gedeelte *pp, ppp*, waarna een herhaling van het begin volgt *f –ff*, de laatste maten Organo Pleno. De herhaling is niet identiek, maar volgt hetzelfde patroon en doet er sterk aan denken. Tempo primo heeft Reger hierbij aangegeven.De fuga begint *p*. Wanneer het pedaal inzet is de klanksterkte *mf*. Daarna wordt het weer *p* en bij de pedaalinzet *f*. De fuga eindigt *ff*, de laatste maten weer Org. Pl.
Bij zowel het preludium als de fuga noteerde Reger: Allegro con moto. Poco a poco crescendo staat ook weer bij deze compositie en duidt op het gebruik van de rolzweller.

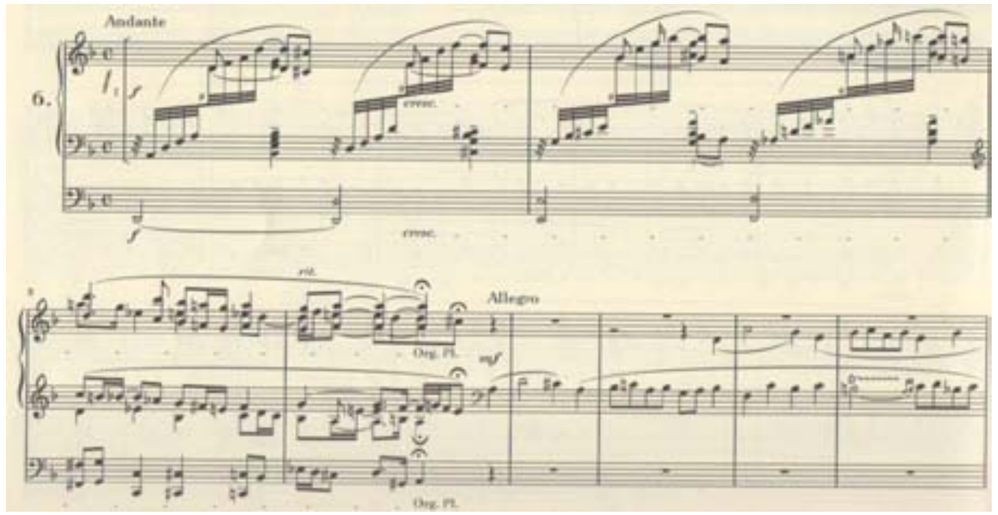
f De technische moeilijkheidsgraad is vrij hoog.

g Deze compositie is lastig voor een amateur ook vanwege de lengte.

h Dit werk is interessant voor een beroepsmusicus. Het heeft veel verschillende motieven en is erg afwisselend wat betreft de dynamiek.

Nr. 6 Postludium d-Moll (1904)

Dit werk verscheen voor het eerst in 1904 in een *Orgelalbum bayrischer Lehrerkomponiste*', uitgegeven door Alban Lipp. De bundel bevat 52 bijdragen op 55 bladzijden. Dat is dus een pagina per bijdrage. Met uitzondering van Regers compositie, die drie pagina's beslaat. Reger ging weer over de voorgeschreven lengte heen, net als bij de 'Introduktion und Passacaglia (Nr.1) en de 'Fuga' (nr.3).



Postludium, maat 1-8

ANALYSE

a Dit Postludium heeft de kenmerken die Reger ook toepast in zijn grotere orgelwerken: veel afwisselende notenwaarden, volle akkoorden.

b Het is een harmonisch complex geheel.

c De eerste vier maten bestaan uit veel noten. Daarna wordt het notenbeeld rustiger, een- tot vierstemmig.

d De lengte van deze compositie is drie bladzijden, 45 maten. De eerste 4 maten vormen een soort inleiding: 2 maten met arpeggio's en 2 maten met voornamelijk zestiende noten. Dan volgt een soort van fuga die niet consequent volgehouden wordt. Er zijn vier stemmen die allemaal een inzet hebben. Daarna is er af en toe een fragment dat aan het thema doet herinneren. Een arpeggio gedeelte van zestiende noten begint in maat 36, gevolgd door nog eenmaal een thema inzet in de sopraan.

e Het Postludium begint 'Andante'. Na vier maten begint de 'fuga', waarboven staat 'Allegro'. Alleen aan het begin wordt het klavier genoemd: I. De klanksterkte wordt duidelijk aangegeven: *f*, crescendo tot Org. Pl. in de eerste vier maten. In het fugagedeelte :*mf, f,ff*, poco a poco crescendo tot Org. Pl.

f De technische moeilijkheidsgraad is redelijk hoog.

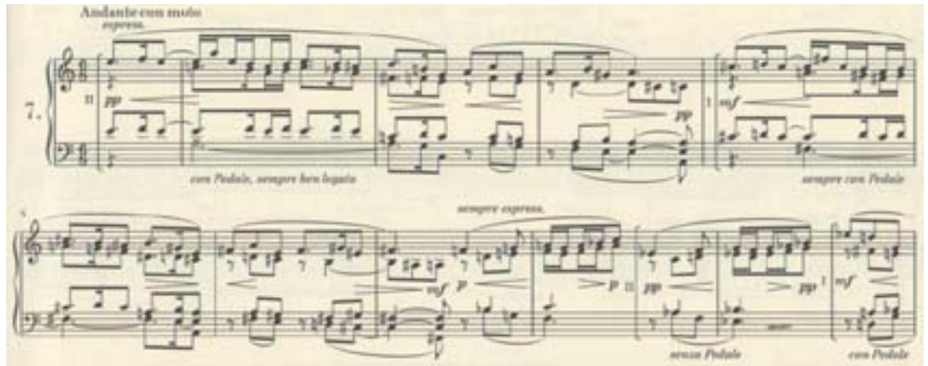
g De meeste amateurs zullen dit werk niet spelen, al zijn de eerste maten (arpeggio eindigend in akkoorden) leuk om eens te proberen. Vanwege de lengte, slechts drie bladzijden, zou het wel een uitdaging kunnen zijn.

h Deze compositie is interessant voor een professional vanwege de afwisselende motieven.

Nr. 7 Romanze a-Moll (1904)

Deze compositie was oorspronkelijk voor harmonium geschreven en door Reger zelf voor orgel bewerkt. In 1904 werd het werk uitgegeven door Pianobouwer Max Josef Schramm in München. Enige tijd later werd het door uitgeverij Carl Simon (Berlijn) overgenomen. Die gaf veel harmoniummuziek uit. Door Richard Lange en Sigfrid Karg-Elert werden bewerkingen van deze Romanze gemaakt, zelfs voor salonorkest.

Reger was hier niet tevreden mee. Dat bleek uit een brief die hij stuurde aan de uitgever Simrock bij opus 135a, *30 kleine Choralvorspiele*. Hij zou het prima vinden als er een bewerking voor harmonium van gemaakt werd, maar níet door Karg-Elert!



Romanze maat 1-10

A N A L Y S E

a Deze compositie valt op in de bundel. Het is heel iets anders dan een preludium of fuga. De vorm is A-B-A.

b Het is een harmonisch complex geheel, maar het tempo is niet hoog en daardoor is het harmonisch verloop vrij goed te volgen.

c Deze compositie in zes-achtste maat bevat vrij veel zestiende noten, maar ziet er toch overzichtelijk uit.

d De lengte van de compositie is 38 maten, drie bladzijdes. Het ziet er als volgt uit: maat 1-3 een thema in a-moll,
4-7 thema in fis-moll, de paralleltoonsoort, vandaar de vele toevallige voortekens.
7-11 tussenstuk
11-13 a-moll, eindigend in F-dur
13-21 tussenstuk
21-23 thema a-moll, precies hetzelfde als in het begin
24-27 thema in f-moll, vandaar weer de vele toevallige voortekens
28-33 exacte copie van maat 8-11 met opmaat
1-38 thema a-moll, eindigend in A-dur (laatste zes maten)

e Reger geeft veel aanwijzingen. Geen voethoogtes van registers maar wel de klavierverdeling I of II. Verder schrijft hij ook de sterkte voor variërend van *ppp* tot *fff*. Bij deze compositie op twee balken is vermeld con pedale en senza pedale. In bijna het gehele werk schrijft hij pedaalgebruik voor. Espressione, sempre espressione vermeld hij een aantal maal evenals crescendo en diminuendo.

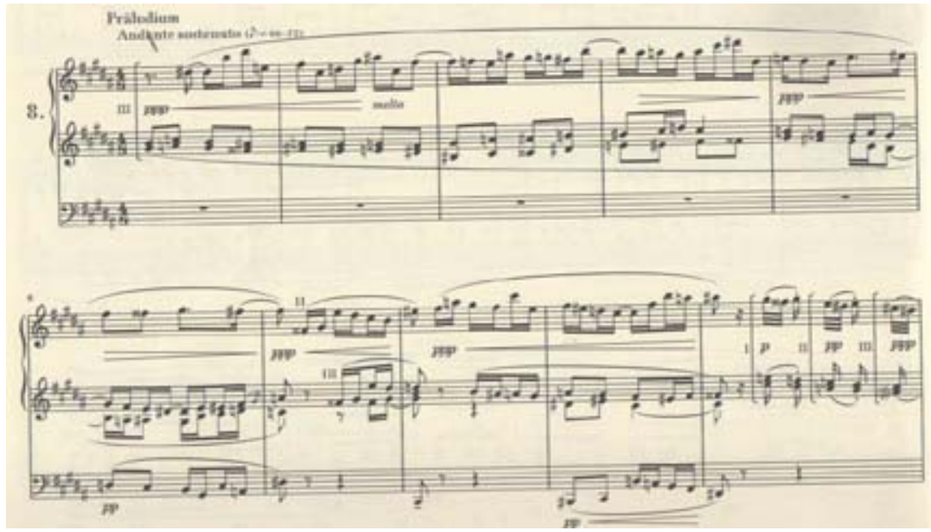
f De technische moeilijkheidsgraad is redelijk hoog vanwege de vele toevallige voortekens.

g Door de vele toevallige voortekens kan dit werk amateurs afschrikken.

h De Romanze is voor een beroepsmusicus interessant. Het werk kan heel goed tijdens een concert gespeeld worden. Het is een van mijn favorieten in de bundel!

Nr. 8 Präludium und Fuge gis-Moll (1907)

Deze compositie is volgens Fritz Stein ontstaan in 1906 in München. Het doet wat betreft omvang en technische moeilijkheidsgraad denken aan opus 85 *Präludien und Fughetten* (1904). De toonsoorten van die vier werken zijn wel iets toegankelijker (cis, G, F, e). Präludium und Fuge gis-moll verscheen in 1907 in twee uitgaven namelijk als losse uitgave in de serie *Orgelstücke moderner Meister* en in een door Johannes Diebold uitgegeven verzamelband *Neue Kompositionen für Orgel* (deel 2).



Präludium gis-Moll, maat 1-10

A N A L Y S E

a De stijl die Reger hier hanteert komt, zoals hierboven al genoemd is, overeen met opus 85, 'Vier Präludien und Fughetten'.

b De harmonische complexiteit is groot. Elke zestiende noot zorgt voor een nieuwe harmonie. Gelukkig voor de uitvoerende is het tempo niet hoog: 'Andante sostenuto'.

c Een aantal maten ziet er erg gevuld uit: tweeëndertigste noten , zestiende triolen en veel toevallige voortekens. Tel daarbij op de vijf voortekens aan het begin en het geheel komt niet erg toegankelijk over. Het is wel een prachtige compositie. Het pedaal speelt geen grote rol in het preludium. Dat wordt 'goed' gemaakt in de fuga. Die eindigt zelfs met dubbelpedaal.

d Het preludium is 42 maten lang, de fuga 54; totaal 7 bladzijden. De fuga is vanaf maat 41 vijfstemmig. De laatste vier en een halve maat verschijnt de laatste thema-inzet als zesde stem in het pedaal, zodat er een dubbele pedaalpartij ontstaat. Twee of drie stemmen tegelijk verlopen constant in achtste noten. Het geheel ziet er nogal bewerkelijk uit.

e Reger heeft hier aan een orgel met drie klavieren gedacht blijkt uit de aanwijzingen: I, II of III.
De klanksterkte varieert van *ppp* tot *ff* in het preludium en van *ppp* tot Org. Pl. In de fuga. De forte gedeelten in het preludium zijn heel kort, slechts één of hooguit twee maten. In bijna het hele preludium is *ppp* of *pp* voorgeschreven. Soms verloopt de klanksterkte binnen twee maten van *p* naar *f*, dat kan bijna niet zonder rolzweller. Reger heeft ook in deze compositie de vertragingen aangegeven en het hernemen van het tempo.

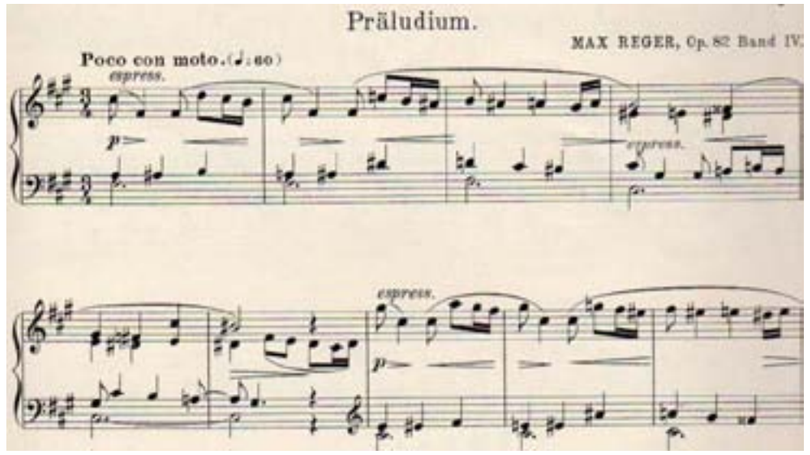
f De technische moeilijkheidsgraad is hoog, niet alleen vanwege de toonsoort met vijf kruisen, maar ook door de vele toevallige voortekens.

g Vanwege de moeilijkheidsgraad zal dit werk niet veel door amateurs gespeeld worden.

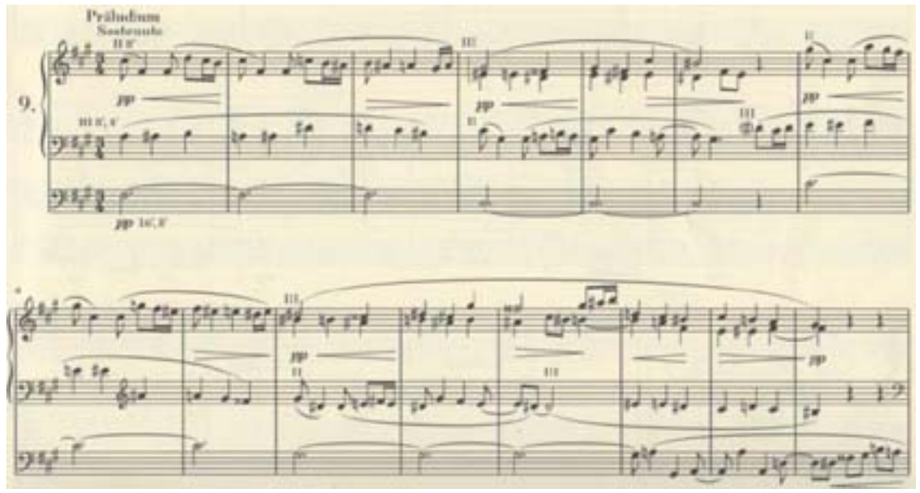
h Het is een prachtige compositie, niet eenvoudig en daardoor een uitdaging voor een beroepsmusicus.

Nr. 9 Präludium und Fuge fis-moll (1912)

Onmiddelijk nadat het manuscript klaar was voor de vierde band van de verzameling *Aus meinem Tagebuch* (opus 82 voor piano, 10 augustus 1912), maakte Reger van de eerste twee delen Präludium en Fuge een bewerking voor orgel. (16 augustus is die bewerking ontvangen door de uitgever). Opmerkelijk genoeg is het geen gewone transcriptie, maar een nieuw vormgegeven en ingekorte versie van beide werken. ´Meinem lieben Freund Hans von Ohlendorff zugeeignet´.



Aus meinem Tagebuch, Präludium fis-Moll, maat 1-9



Präludium fis-Moll, maat 1-15

A N A L Y S E

a Deze compositie neemt een speciale plaats in in het werk van Reger. Ik zou het niet direct in een van de bundels met opusnummers kunnen plaatsen. Het preludium heeft een A-B-A-vorm.
Maat 1-3 Melodieus thema in sopraan begeleidt door een liggenblijvende pedaaltoon en een eenstemmige chromatisch verlopende begeleiding in de linkerhand.
Maat 4-6 Thema in de tenor begeleidt door een liggenblijvende pedaaltoon en een tweestemmige chromatisch verlopende begeleiding in de bovenstemmen.
Maat 7-9 Identiek aan maat 1-3 maar dan een kwint hoger.
Maat 10-12 Identiek aan maat 4-6, maar dan een kwint hoger.

Maat 13-24 Zeer chromatisch verlopend middendeel.
Maat 25-36 Identiek aan maat 1-12.
Maat 37-40 Slot van het preludium, bevestiging van fis-moll.
De fuga is vierstemmig. In de doorwerking komen fragmenten voor uit het middendeel van het preludium.

b De harmonische complexiteit is groot. Maar omdat de harmonieën in het preludium per kwartnoot wisselen en het tempo gedragen is, is het niet zo moeilijk te spelen en goed te volgen voor de toehoorder. In de fuga komen voornamelijk achtste noten voor. Dat zorgt speltechnisch voor meer problemen dan het preludium.

c Deze compositie ziet er overzichtelijk uit. Reger schreef als tempo voor ´sostenuto´ zowel bij het preludium als de fuga.

d Het preludium bestaat uit 40 maten, de fuga uit 24. Totaal 5 bladzijden.

e Reger heeft in deze compositie een drieklaviers orgel voor ogen wat te zien is aan het klaviergebruik dat hij voorgeschreven heeft I, II, III. Aan het begin heeft hij de voetmaten gegeven van de registers, op klavier II een 8´, op klavier III een 8´ en 4´ en in het pedaal 16´en 8´. Deze voetmaten schrijft hij in maat 25, bij de herhaling van het begin, weer voor.
De klanksterkte van het preludium verloopt van *pp* tot *mf* en dan weer terug om zelfs *ppp* te eindigen. De fuga begint *pp*, is in maat 58 *ff,* wordt vervolgens weer zachter en eindigt *ppp*. Crescendo- en decrescendotekens zijn genoteerd. Ritenuto en a tempo staat een aantal maal vermeld.

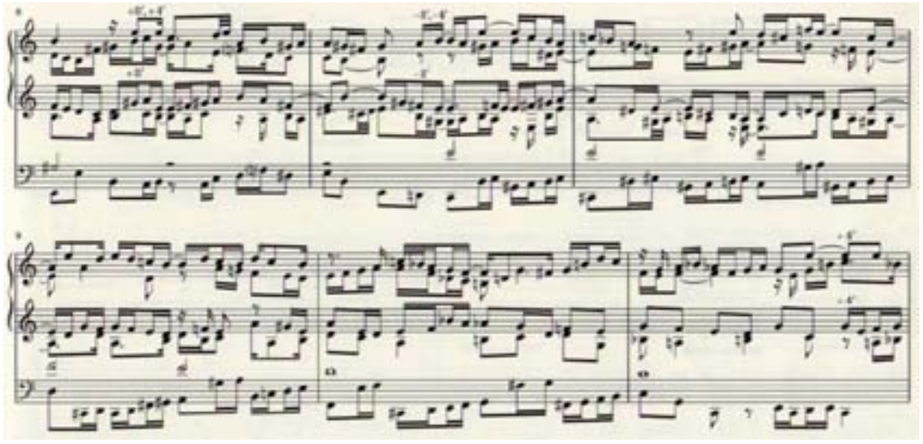
f De moeilijkheidsgraad van het preludium is lager dan dat van de bijbehorende fuga.
In de fuga is de pedaalpartij veel bewerkelijker dan bij het preludium en de manuaalpartij bevat ook meer en snellere noten met toevallige voortekens.

g Het preludium kan door amateurs gespeeld worden. De fuga is lastiger en zal niet voor iedereen haalbaar zijn.

h Dit werk is heel interessant voor professionals. Het kan zowel tijdens kerkdiensten als recitals gespeeld worden. Dit is ook een van mijn favoriete composities in de bundel. Het heeft een hele mooie rustige sfeer. De uitkomende stem wisselt af tussen sopraan en tenor. Het geheel is goed te volgen door de luisteraar.

Nr. 10 ‘O Traurigkeit, o Herzeleid’ (1894)

Deze koraalbewerking is ontstaan in 1893 in Wiesbaden en verscheen als muziekbijlage in de *Allgemeine Musikzeitung* in februari 1894. Dit stond al langer gepland. Dat blijkt uit een brief die Max Reger schreef aan de uitgever van de muziekkrant *Allgemeine Musikzeitung*, waar hij recensent van was. Reger schreef dat hij uitgever Augener zou vragen omtrent het koraal. Of Reger deze koraalbewerking die technisch erg ingewikkeld is, schreef voor gebruik tijdens de vieringen in de kerk is niet duidelijk. Waarschijnlijk wilde hij bewijzen dat hij naast de eenvoudige bewerkingen ook moeilijkere kon schrijven.



O Traurigkeit, o Herzeleid, maat 6-11

ANALYSE

a De stijl van deze koraalbewerking is heel anders dan die van de meeste kleine koraalbewerkingen voor amateurs in de bijlagen. Wat opvalt is de zesstemmigheid en de dubbele pedaal partij (beide voeten spelen tegelijkertijd). De grote koraalbewerkingen van Reger zien er wel ingewikkeld uit, maar díe zijn niet voor gebruik tijdens de vieringen in de kerk bestemd.

b De harmonische complexiteit is zeer groot**.**

c De zesstemmige compositie ziet er erg ingewikkeld uit. Een lichtpuntje: het tempo ligt niet hoog, ‘Largo assai’ waardoor de vele (zestiende) noten niet snel gespeeld hoeven te worden. De beide voeten bespelen tegelijkertijd het pedaal. De melodie wordt in lange noten door de rechtervoet gespeeld, terwijl de linkervoet dezelfde motieven hanteert als de handen.

d Deze koraalbewerking heeft slechts 22 maten. Dat is niet veel, maar beslaat hiermee toch drie bladzijden.

e Er worden veel registratieaanwijzingen gegeven. Het gebruik van 2 klavieren staat genoteerd met daarbij de voethoogte van de registers: rechterhand klavier II met 8’ en 4’, linkerhand klavier I met 8’, pedaal 16’ en 8’. In deze compositie wordt ook aangegeven dat er registers toegevoegd en weggedaan worden. De klanksterkte varieert niet zo erg. De compositie begint *p* (pedaal *mp*), wordt *pp* en in de voorlaatste maat *f* om in de laatste maat *ppp* te eindigen. (Vanaf maat 16 wordt een crescendo aangegeven dat uitmondt in forte).

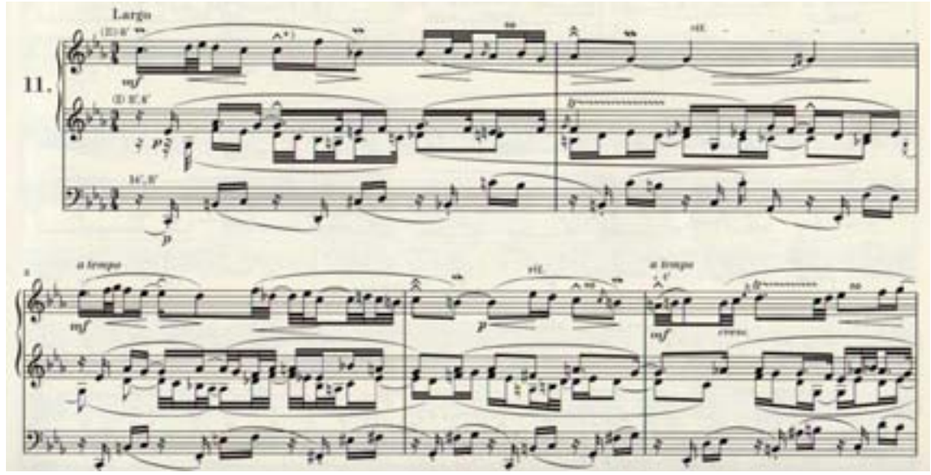
f De technische moeilijkheidsgraad van deze koraalbewerking is zeer hoog.

g Vanwege de moeilijkheidsgraad zal dit werk weinig door amateurs gespeeld worden.

h Deze compositie biedt veel uitdaging voor een beroepsmusicus omdat zij niet eenvoudig is. Er is een orgel nodig waarvan het pedaal tot f^{1} loopt. Daarover beschikt niet iedereen. Het is niet mogelijk de uitkomende melodie in het pedaal een octaaf lager te spelen omdat de linkervoet ook een eigen partij heeft. Dan zou dit werk vanwege de vele stemkruisingen te complex worden om uit te voeren.

Nr. 11 ‘Komm, süsser Tod’ (1894)

Deze koraalbewerking was voor de eerste keer gepubliceerd op 1 april 1894 als bijlage bij *The Monthly Musical Record*, een krant in Londen uitgegeven door Augener & Co, waarmee Reger een contract had. Met deze uitgever had Reger in de zomer van 1892 een verdrag afgesloten dat Augener zeven jaar de eerste rechten had de composities van Reger uit te geven (opus 1-18 werd door hen uitgegeven). Waarschijnlijk had Augener alleen toegestemd in de publicatie van ‘O Traurigkeit, o Herzeleid’ in de *Allgemeinen Musikzeitung* als hij zelf een soortgelijke compositie voor zijn tijdschrift zou krijgen. Het werk is gebaseerd op een melodie van Johann Sebastian Bach (BWV 478), die voor het eerst gedrukt werd door Georg Christian Schemelli in zijn *Musikalisches Gesang-Buch* (1736). Dit gegeven veroorzaakte een misverstand bij uitgeverij B. Schott’s Söhne, die in 1911 de uitgeverij van Augener had overgenomen. Men dacht dat deze koraalbewerking een losse uitgave was van een deel van ‘Suite’ opus 16.



Komm, süsser Tod, maat 1-5

ANALYSE

a ‘Komm süsser Tod’ heeft een uitkomende stem voor de rechterhand, begeleid door twee stemmen in de linkerhand en een partij in het pedaal die steeds hetzelfde motief heeft: een zestiende rust, gevolgd door drie zestiende noten waarvan de eerste en de laatste noot bijna elke keer een octaaf vormen. Reger heeft naast diverse koraalvoorspelen wel meer composities geschreven met een uitkomende stem. (Bijvoorbeeld ‘Melodia’ uit opus 59). Wat opvalt in dit werk is het gebruik van aparte agogische tekens. Het teken ^ betekent een ‘gelinde Dehnung’, lichte verlenging van de noot of rust waar het boven staat; < en > hebben een dynamische (zweller) en een agogische betekening.

b De harmonische complexiteit is zeer groot**.** De wisselende voortekens vereenvoudigen het beeld niet

c Deze koraalbewerking bestaat uit heel veel noten: bijna alleen zestienden en tweeëndertigsten van het begin tot het eind. Naast de vele noten zijn er ook nog diverse versieringen toegevoegd. Het tempo is ‘Largo’, waardoor deze vierstemmige compositie nog enigszins te overzien is.

d Deze bewerking bevat slechts 21 maten maar beslaat toch 3 bladzijden.

e Reger heeft voor veel aanwijzingen gezorgd. De uitkomende stem met een 8’ register *mf* op manuaal II, de linkerhand met een 8’ en 4’ register *p* op manuaal I en een 16’ en 8’ register ook *p* voor het pedaal. Net als in de hierboven staande koraalbewerking worden registers toegevoegd en weer weggedaan. Er staan veel crescendo- en decrescendotekens bedoeld voor de rolzweller in deze compositie. Ritenuto en a tempo wordt ook aangegeven.

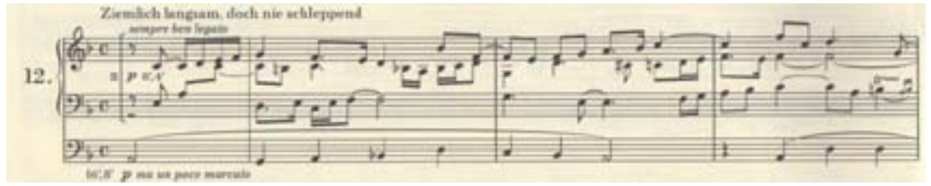
f De technische moeilijkheidsgraad van deze koraalbewerking is zeer hoog.

g Omdat het werk lastig is, zal het weinig door amateurs gespeeld worden.

h Voor een professional is het interessant. Het is niet gemakkelijk en er komen bijzondere tekens in voor, die je in orgelcomposities niet veel ziet.

Nr. 12 Christ ist erstanden von dem Tod (1901)

Deze koraalbewerking verscheen als bijlage bij het *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* (april 1901) en was bedoeld voor gebruik tijdens de eredienst. De volgende koraalbewerkingen waren ook als bijlage verschenen: 'Wer weiss, wie nahe mir mein Ende' (november 1900, later verschenen in opus 67/48), 'Jauchz'Erd und Himmel, juble' (mei 1901, werd later opus 67/15). De uitgever Julius Smend uitte in een brief aan Reger zijn bezorgdheid dat de muziekbijlagen te eenzijdig zouden kunnen worden. Het lukte Reger waarschijnlijk de uitgever op andere gedachten te brengen want tot november 1905 verschenen er nog acht andere koraalbewerkingen als bijlage, waarvan de meeste later in opus 67 of 79b opgenomen werden.



Christ ist erstanden von dem Tod, maat 1-4

ANALYSE

a Deze stijl, melodie in het pedaal en begeleidende stemmen gespeeld door de handen, gebruikte Reger veel voor koraalbewerkingen.

b De harmonische complexiteit is niet groot.

c Deze kleine koraalbewerking in d-moll ziet er overzichtelijk uit. De melodie ligt in het pedaal, de handen spelen een driestemmige begeleiding.

d De bewerking is 13 maten lang, één bladzijde, net zo lang als veel van Regers 'eenvoudigere' koraalbewerkingen.

e Reger geeft de voetmaten van de registers aan: 16' en 8' als uitkomende stem in het pedaal (*p* ma un poco marcato), 8' en 4' voor de beide handen (ben legato) op manuaal II. Wat klanksterkte betreft begint de compositie *p* om via een crescendo Organo Pleno te eindigen. Boven de compositie staat 'Ziemlich langsam, doch nicht schleppend'.

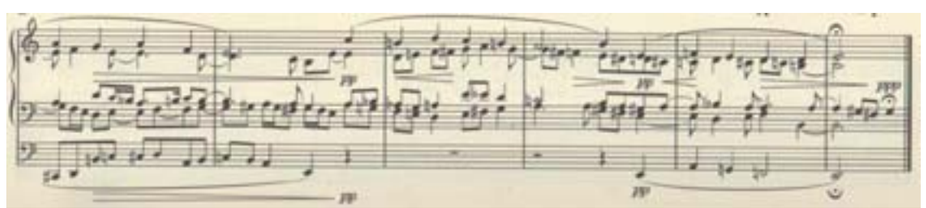
f De technische moeilijkheidsgraad is laag.

g Dit is een bewerking die goed door een amateur gespeeld zou kunnen worden.

h Deze koraalbewerking kan goed door beroepsmusici gespeeld worden tijdens een kerkdienst. Ook kan men een aantal kleinere bewerkingen tijdens een recital uitvoeren.

Nr. 13 'O Haupt voll Blut und Wunden' (1905)

In 1905 werd door Willy Herrmann de verzameling *Orgel-Kompositionen zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauche* uitgegeven. Reger heeft er een vijfstemmige bewerking van gemaakt, die hetzelfde is als koraalbewerking nr.14 in *52 leicht ausführbare Vorspiele für die Orgel zu den gebräuchlichtsten evangelischen Chorälen*, opus 67 (1903). De titel daarin is 'Herzlich tut mich verlangen'. (Een melodie kan meerdere teksten hebben).



O Haupt voll Blut und Wunden, maat 11-16

ANALYSE

a De stijl van deze koraalbewerking is kenmerkend voor Reger.

b De harmonische complexiteit is groter dan in de vorige bewerking. De tekst leent zich hier ook meer voor. Het lijden wordt vaak uitgebeeld door voortschrijdende halve toonsafstanden in de diverse stemmen.

c Deze bewerking bevat meer noten dan bovenstaande compositie nr. 12, dat komt mede door de vijfstemmigheid.

d De compositie is 16 maten, één bladzijde.

e De aanwijzingen bestaan hieruit: de beide handen spelen *ppp* op manuaal III. De klanksterkte van het pedaal is ook *ppp*. Slechts twee koraalregels zijn *pp* en *p*. De compositie eindigt net zo zacht als die begon. Binnen de regels schreef hij crescendo- en decrescendotekens voor, 'immer mit Schweller' staat erbij. Langsam staat er bovenaan deze compositie.

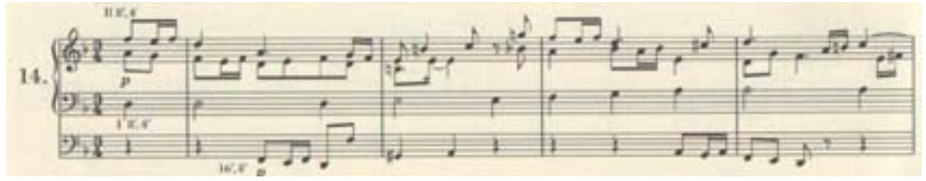
f De technische moeilijkheidsgraad is niet groot.

g Deze bewerking kan door amateurs gespeeld worden.

h Voor professionals is het een mooie koraalbewerking die zeer goed tijdens een viering op Goede Vrijdag gespeeld kan worden.

Nr. 14 'Es kommt ein Schiff, geladen' (1905)

Reger beëindigde met deze koraalbewerking als bijlage zijn medewerking bij het *Monatschrift für Gottedienst und kirchliche Kunst* (oktober 1905). Opus 67 *52 leicht ausführbare Vorspiele für die Orgel zu den gebräuchlichtsten evangelischen Chorälen*', (1903) en twee delen met *Choralvorspielen* opus 79b (1904) waren toen al in druk verschenen.



Es kommt ein Schiff, geladen, maat 1-4

ANALYSE

a De stijl die hij in deze bewerking hanteert komt vaker voor in de 'eenvoudige' koraalvoorspelen. De tenor heeft de cantus firmus, de rechterhand verzorgt een tweestemmige begeleiding en het pedaal heeft een niet al te ingewikkelde partij met fragmenten die ook in de rechterhand voorkomen en een aantal chromatische loopjes (cis- de-es-e-f, a-bes-b-c-cis-d-es-e).

b De harmonische complexiteit is niet groot.

c De compositie ziet er overzichtelijk uit.

d Dit werk bestaat uit 14 maten, één bladzijde.

e De linkerhand speelt de cantus firmus met een 8' en 4' register op manuaal I, de rechterhand heeft ook 8' en 4' registers op manuaal II en het pedaal 16' en 8' . De klanksterkte van deze bewerking verloopt van *p* in het begin via poco a poco crescendo tot *f* in maat 9 en eindigt via sempre diminuendo weer *pp*. Andante con moto heeft Reger boven de compositie genoteerd.

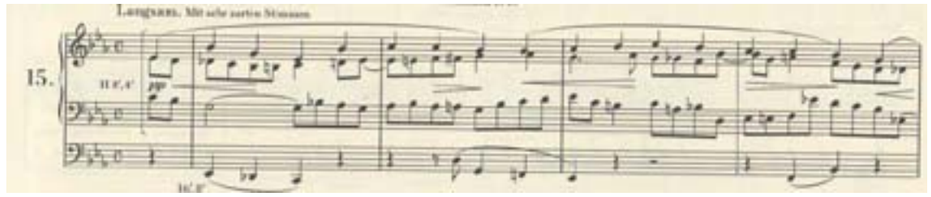
f De technische moeilijkheidsgraad is laag.

g Een amateur kan deze bewerking uitvoeren.

h Dit is een mooie koraalbewerking voor beroepsmusici.

Nr. 15 ‘Wie schön leucht uns der Morgenstern’ (1909)

Deze koraalbewerking verscheen voor het eerst in 1909 in een *Präludienbuch zunächst zu den Chorälen der vereinigten protestantisch-evangelischen christlichen Kirche der Pfalz* uitgegeven door Heinrich Trautner. Naast deze compositie werden op hetzelfde moment nog twee koraalbewerkingen die al gedrukt waren opgenomen in de verzameling, namelijk ‘Ein feste Burg ist unser Gott (opus 79b 1 /2) en ‘Herr, nun selbst den Wagen halt’ (opus 79b 1/3) De opusnummers werden hierbij niet genoemd.



Wie schön leucht uns der Morgenstern, maat 1-4

ANALYSE

a De stijl die Reger in deze koraalbewerking hanteert is bekend. De melodie ligt in de sopraan en wordt begeleid door de onderstemmen.

b De harmonische complexiteit is niet groot. Het ziet er begrijpelijk uit.

c Deze compositie ziet er wat bewerkelijker uit dan de voorgaande waarschijnlijk vanwege de vele doorgaande achtste noten die tegelijkertijd optreden in de middenstemmen.

d De bewerking is 14 maten lang, één bladzijde.

e De beide handen spelen op manuaal II met 8’ en 4’ registratie, het pedaal met 16’ en 8’. Boven de compositie staat ‘Langsam. Mit sehr zarten Stimmen’. De klanksterkte is *pp* vanaf het begin, *mp* in maat 7 en 8, *p* in maat 9 en eindigt *ppp*. Er staan crescendo- en decrescendotekens zonder de woorden erbij deze keer. Wel is er eenmaal sprake van ritenuto en a tempo halverwege de bewerking.

f De technische moeilijkheidsgraad is niet hoog.

g De compositie is speelbaar voor amateurs.

h Voor een professional is dit een mooie bewerking.

Nr. 16 Romanze a-moll (für Harmonium) (1904)

Deze oorspronkelijk voor harmonium geschreven compositie kan zonder moeilijkheden ook op een klein orgel ten gehore gebracht worden. Reger heeft er ook een bewerking voor orgel met pedaal van gemaakt (zie nr.7).

Romanze, maat 1-4

ANALYSE

Vanaf het eind van maat 16 tot en met de helft van maat 20 verloopt de baspartij een octaaf hoger dan bij de bewerking voor orgel. Anders zou die niet manualiter gespeeld kunnen worden. Voor het overige ziet de compositie er exact hetzelfde uit. Zie voor de verdere gegevens de beschrijving bij nr.7.

CONCLUSIE

Max Reger heeft veel bereikt in de 43 jaar die hij leefde. Hij was een schakel tussen de laat romantiek en de moderne tijd door middel van zijn composities waarin hij traditie en vooruitgang, met veel fantasie tot eenheid mengde.

Op al mijn onderzoeksvragen heb ik een antwoord kunnen vinden, het ene wat uitgebreider dan het andere.

Over amateurorganisten rond 1900 zijn weinig gegevens. Of de bijlagen met composities veel gespeeld zijn, is moeilijk te achterhalen. Waarschijnlijk wel, anders zouden er niet zoveel bundels met eenvoudige koraalvoorspelen van Max Reger verschenen zijn. (De uitgevers vroegen hem om eenvoudige en dus (!) verkoopbare muziek te schrijven).

In de bundel *Orgelwerke ohne Opuszahl* staan prachtige composities, die niet zouden misstaan in een van de bundels met opusnummers. Ik kan elke organist aanraden *Orgelwerke ohne Opuszahl* aan te schaffen. De kleine koraalvoorspelen zijn niet moeilijk en kunnen gespeeld worden door amateurs. De overige werken vragen meer oefening en zijn interessant voor beroepsmusici.

Kortom, de orgelwerken zonder opusnummer van Max Reger zijn het waard om vaak gespeeld te worden door amateurs en professionals! Ik ben dan ook stellig van plan het merendeel van deze werken ten gehore te brengen tijdens kerkdiensten en concerten.

In 2016 is het honderd jaar geleden dat Max Reger overleed. Een prachtige gelegenheid om veel aandacht aan hem te besteden!

Nawoord

‘20.000 Meilen tief sitze ich in der Arbeit’ (verwijzing naar *20.000 mijlen onder zee* van Jules Verne uit 1870) was een uitspraak van Max Reger om aan te duiden hoe druk hij het had. Dat gevoel heb ik de afgelopen periode ook af en toe gehad. Om iets goed uit te zoeken en onder woorden te brengen kost meer tijd dan je van te voren in kunt schatten. Maar ik heb heel veel van het onderzoekswerk geleerd en zal me in de toekomst blijven verdiepen in allerlei onderwerpen.

Tenslotte wil ik een aantal mensen bedanken: O.a. Bert Mooiman, als coach, voor alle op- en aanmerkingen, Bart van Oort, enthousiasmerende leider van de master circle, Jos van der Kooy, hoofdvakdocent, die altijd bereid is kennis te delen, Jaap-Jan de Rooij, medestudent, die veel goede raad gaf, het Max-Reger-Institut voor gegevens en de toestemming om afbeeldingen te gebruiken, Dominik Axtmann, voor zijn artikel dat ik al mocht lezen voordat het gedrukt was, G. Henle Verlag voor de toestemming om gedeelten uit *Orgelwerke ohne Opuszahl* af te drukken,Anja Straatman voor de Engelse vertaling, Jan van de Brand voor de muziekopnames. Marius, Jan Willem en Maartje voor de ruimte die jullie me geven om te studeren. en Maartje voor de prachtige lay-out.

Bronnenlijst

Anderson, C. 2003 Max Reger and Karl Straube, Burlington, Ashgate Publishing Company

Anderson, C. 2006 Selected writings of Max Reger, New York, Routledge

Axtmann, D. Ausbildung und Stellenwert der Kirchenmusiker beider Konfessionen um 1900

Busch, H.J. 1991 Choralvorspiele von Reger-Schülern, Mainz, Schott

Busch, H.J. 1988 Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers, Kassel, Verlag Merseburger Berlin GmbH

Cadenbach, R. 1991 Max Reger und seine Zeit, Laaber, Laaber Verlag

Eck, T. van / Kler, H. de 1995 Orgelkunst rond 1900, Alphen aan de Rijn, Canaletto

Fidom, H. 2006 Miskend, verguisd en afgedankt, Zaltbommel, Uitgeverij Aprilis

Kube, M. 2004 Max Reger Orgelwerke ohne Opuszahl, München, G. Henle Verlag

Louis, R. 1909 Die Deutsche Musik der Gegenwart, München und Leipzig, Georg Müller

Massenkeil, G. / Popp, S. 1978 Reger Studien 1, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel

Mayer, H. 1966 De koraalfantasieën van Max Reger, Het Orgel, 62e jaargang, no. 10

Popp, S. 1986 Max Reger Briefe an Karl Straube, Bonn, Ferd. Dümmlers Verlag

Popp, S. 2000 Der junge Reger Briefe und Dokument vor 1900 MRI Band XV, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel

Popp, S. / Shigara, S. 1987 Max Reger am Wendepunkt zur Moderne, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann

Prick van Wely, M.A. 1983 Het orgel en zijn meesters, Den Haag, Kruseman

Röhring, K. 1974 Max Reger Ein Symposion, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel

Schmidt, L. 1922 Aus dem Musikleben der Gegenwart, Berlijn, Max Hesses Verlag

Sowa, S. 1973 Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland, Regensburg, Gustav Bosse Verlag

Spemann, A. 1923 Max Reger Brevier, Stuttgart, J. Engelhorns

Schweitzer, A. 1983 Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst Vierter faksimile Nachdruck der 1. Auflage von 1906, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel

Wagemans, P.J. 1980 Vanuit Max Reger, Den Haag uitgave van het residentieorkest

Weyer, M. 1989 Die Orgelwerke Max Regers, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag

Willemze, T. 1970 Componistenlexicon, Utrecht, Uitgeverij Het Spectrum

Wirth, H. 1973 Reger, Hamburg, Rowohlt

Zacher, G. 2002 Max Reger Zum Orgelwerk, München, Boorberg Verlag GmbH & Co.

2002 Max Reger Zum Orgelwerk München, Boorberg Verlag GmbH & Co.

Max Reger I.Sonate op.33, fis-Moll Wenen, Universal Edition no. 1190

Max Reger Choralvorspiele opus 79b (Voorwoord) Hamburg, Edition Sikorski

1912 Aus meinem Tagebuch Berlijn, Ed. Bote & G. Bock

1987 Max Reger Sämtliche Orgelwerke Band 1 Wiesbaden, Breitkopf & Härtel

1988 Tekstboekje bij CD Max Reger Organ Works Jos van der Kooy

1996 Tekstboekje bij CD Max Reger Organ Works Volume 2 Ludger Lohmann

Alblas, A.M., 2006 Eerherstel voor 'vervalperiode' Hans Fidom zet verguisde orgels negentiende eeuw opnieuw op de kaart Internet

Anderson, K. Max Reger Organ Works Vol. 9, Internet

Behr, K. von 2010 Die Ohlendorffs – Aufstieg und Untergang einer Hamburger Familie Edition Temmen (beschrijving internet)

Farmer, A. 1930 Max Reger's Organ Music Source: The Musical Times, Vol. 71, No. 1043 (Jan. 1, 1930), p. 62Published by: Musical Times Publications Ltd.Stable URL: http://www.jstor.org/stable/915138 .Accessed: 14/01/2014

Fisher, M. 2006 The Music of Ezra Pound The Yale University Library Gazette, Vol. 80, No. 3/4 (April 2006), pp. 139-160Published by: Yale University, acting through the Yale University LibraryStable URL: http://www.jstor.org/stable/40859548 .Accessed: 13/01/2014

Frisch, W. 2001 Reger's Bach and Historicist Modernism Source: 19th-Century Music, Vol. 25, No. 2-3 (Fall/Spring 2001-02), pp. 296-312Published by: University of California PressStable URL: http://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.25.2-3.296 .Accessed: 14/01/2014

http://www.muziekbus.nl/muziek/hugo+riemann.html 2008 Hugo Riemann

Jank, W. / Meyer, H. / Ott, T. 1986 Zur Person des Lehrers im Musikunterricht Methodologische Probleme und Perspektiven zu einem Konzept offenen Musikunterrichts

Kort, A. de 2006 Bespreking CD Cor van Wageningen, Die grosse Sauerorgel im Berliner Dom CD TRR 9604 Internet

Max Reger Wikipedia Internet

Mechanische orgels Wikipedia Internet

Kraus, E. 1956 School Music Education in Germany Music Educators Journal, Vol. 42, No. 5 (Apr. - May, 1956), pp. 25+66+68+70Published by: Sage Publications, Inc. on behalf of MENC: The National Association for Music EducationStable URL: http://www.jstor.org/stable/3388152 .Accessed: 26/09/2013

McNaughton, W. 1963 Ezra Pound's Meters and Rhythms McNaughtonSource: PMLA, Vol. 78, No. 1 (Mar., 1963), pp. 136-146Published by: Modern Language AssociationStable URL: http://www.jstor.org/stable/461234 .Accessed: 14/01/2014 08:41

Mundye, C. 2008 'Motz el Son': Pound's Musical Modernism and the Interpretation of Medieval Song Cambridge Opera Journal, Vol. 20, No. 1 (Mar., 2008), pp. 53-78Published by: Cambridge University PressStable URL: http://www.jstor.org/stable/27720431 .Accessed: 13/01/2014

Nichols, J.G. 2006 Ezra Pound's Poetic Anthologies and the Architecture of Reading Source: PMLA, Vol. 121, No. 1, Special Topic: The History of the Book and the Idea ofLiterature (Jan., 2006), pp. 170-185Published by: Modern Language AssociationStable URL: http://www.jstor.org/stable/25486295 .Accessed: 14/01/2014 08:41Your use

Rennsemmel Blog des Musik-Gk Kaiserin Augusta Schule, Köln 2009 Wiener Schule (Moderne) 1963 Ezra Pound's Meters and Rhythms Source: PMLA, Vol. 78, No. 1 (Mar., 1963), pp. 136-146Published by: Modern Language AssociationStable URL: http://www.jstor.org/stable/461234 .Accessed: 14/01/2014 08:41

Roske, M. 1987 The Professionalism of Private Music Teaching in the 19th Century: A Study with Social Statistics," Bulletin of the Council for Researchin Music Education no. 91 145-148.

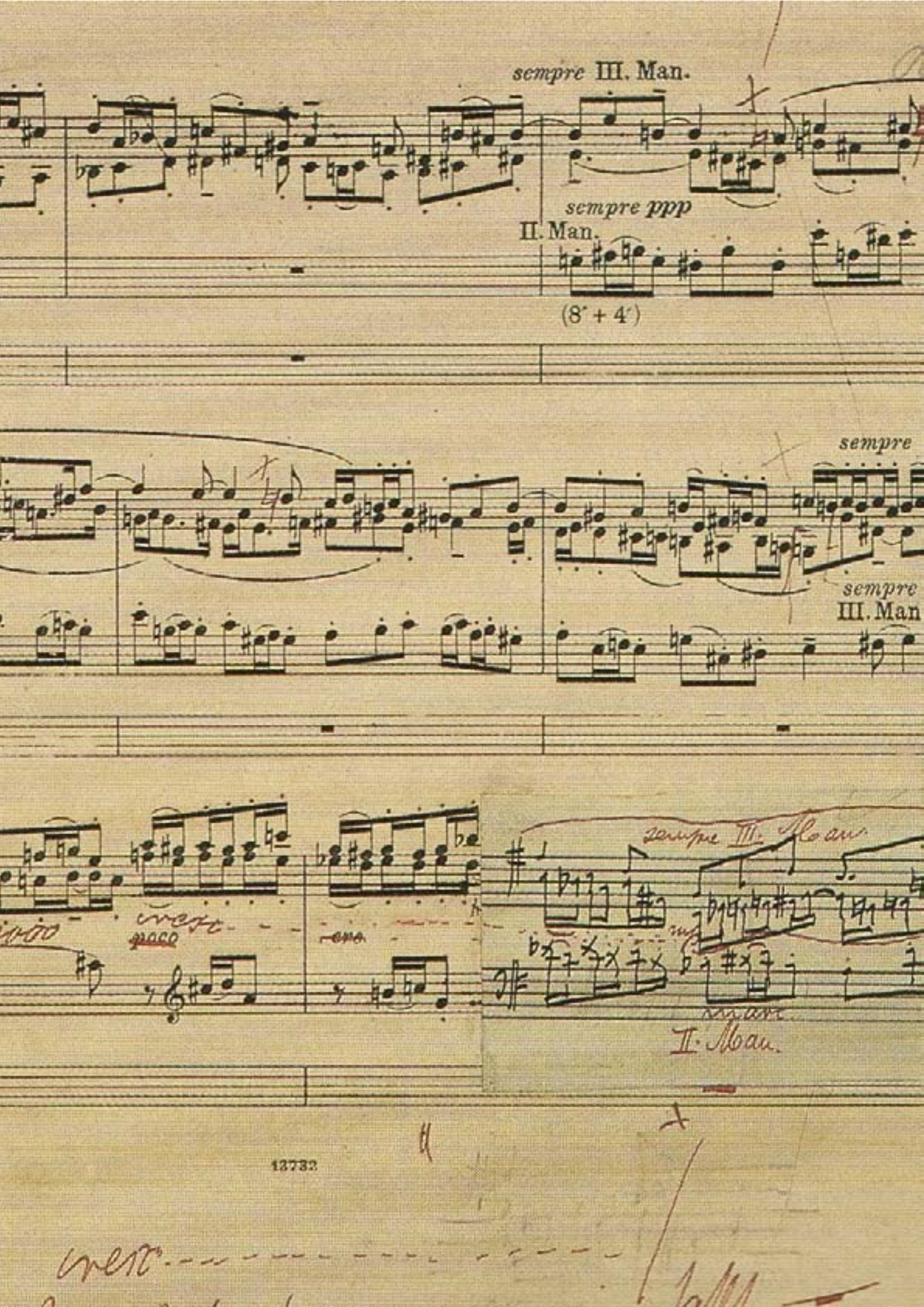
Rudland, M. /Fiseisky, A. 1991 The Long-Distance Organist The Musical Times, Vol. 132, No. 1781 (Jul., 1991), pp. 365-366+368Published by: Musical Times Publications Ltd.Stable URL: http://www.jstor.org/stable/966301 .Accessed: 26/09/2013

Site: Schenker Documents online Rudolf Louis

Steketee, K. 2006 Boekbespreking: Hans Fidom: Miskend, verguisd & afgedankt (Nederlandse orgels uit de vroege 20ste eeuw) Uitgeverij Aprilis, Zaltbommel, 2006; Internet

Volk, T. 2003 Looking Back in Time: On Being a Music Education Historian

Met dank aan het Max-Reger-Instituut, Wiesbaden, voor hun toestemming om bepaalde afbeeldingen over te nemen.
Met dank aan G. Henle Verlage, München, voor hun toestemming om bepaalde muziekfragmenten over te nemen.


sempre III. Man.
sempre ppp
II. Man.
(8' + 4')
sempre
sempre
III. Man
sempre III. Man.
II. Man.