cpo

Max Reger
Complete Works for Violin & Piano
Complete Cello Sonatas
Ulf Wallin · Roland Pöntinen
Reimund Korupp · Rudolf Meister
Deutschlandradio Kultur
G. de Chirico

Max Reger, ca. 40 Jahre alt

Max Reger (1873–1916)

Complete Works for Violin & Piano

Complete Cello Sonatas

CD 1

Sonata in F sharp minor No. 5 op. 84 (1905) **32'41**

Dedicated to my dear friend Henri Marteau

1	Allegro moderato, ma agitato	14'53
2	Allegretto (poco vivace)	2'56
3	Andante sostenuto con Variazioni – Fuge: Vivace (ma non troppo)	14'52

Sonata in D minor No. 1 op. 1 (1890) **27'46**

Dedicated to Dr. Hugo Riemann

4	Allegro maestoso	10'43
5	Scherzo: Allegro scherzando – Trio: Un poco meno mosso	4'05
6	Adagio	7'23
7	Finale: Allegro appassionato	5'35

T.T.: 60'30

Ulf Wallin, Violin

Roland Pöntinen, Piano

CD 2

	Sonata in C minor No. 9 op. 139 (1915)	**38'17**
1	Con passione	11'41
2	Largo	6'49
3	Vivace	5'29
4	Andantino con variazioni	14'18
	Suite in the Old Style in F major op. 93 (1906) *Dedicated to Arnold Rosé*	**20'19**
5	Präludium – Allegro commodo	5'41
6	Largo	7'33
7	Fuge – Allegro con spirito	7'05
	Three Compositions for Violin with Pianoforte Accompaniment op. 79 d (1904) from »Blätter für Hausmusik« op. 79	**4'50**
8	Wiegenlied: Allegretto con grazia	2'01
9	Capriccio: Äußerst lebhaft	1'55
10	Burla: Vivacissimo	0'54
		T.T.: 63'29

Ulf Wallin, Violin

Roland Pöntinen, Piano

CD 3

	Sonata in B flat major op. 107 (1909) (after the Sonata for Clarinet and Piano in the Composer's version) *Respectfully dedicated to His Royal Highness,* *the Grand Duke Ernst Ludwig of Hesse and the Rhine*	**31'46**
1	Moderato	12'26
2	Vivace	5'14
3	Adagio	5'58
4	Allegretto con grazia	8'08
	Little Sonata in D minor op. 103b No. 1 (1909) from »Hausmusik for Violin and Piano« *dedicated to Robert Bignell*	**21'57**
5	Allegro moderato	9'12
6	Vivace	4'13
7	Andante con variazioni	8'32
8	**Petite Caprice in G minor** (1902)	**0'55**
9	**Romance in G minor** (1902)	**1'41**
		T.T.: 56'24

Ulf Wallin, Violin · **Roland Pöntinen**, Piano

CD 4

Sonata in C major op. 72 (1903) **34'35**

1	Allegro con spirito	13'20
2	Scherzo. Prestissimo	2'53
3	Largo con gran espressione	7'26
4	Allegretto con brio	10'26

Little Sonata in A major op. 103b No. 2 (1909) **21'41**

from »Hausmusik for Violin and Piano«
dedicated to Robert Bignell

5	Allegro	7'06
6	Vivace	4'00
7	Larghetto	5'28
8	Poco vivace	5'07

9	**Tarantella in G minor** (1902?) Äußerst lebhaft	**1'46**
10	**Albumblatt in E flat major** (1902?) Andante con moto	**2'04**

T.T.: 60'10

Ulf Wallin, Violin

Roland Pöntinen, Piano

CD 5

Sonata op. 122 in E minor — 37'07

1	Moderato	12'04
2	Vivace	4'28
3	Adagio	8'17
4	Allegro espressivo	12'18

Suite for Violin & Piano op. 103a in A minor — 25'28

5	Präludium. Grave	5'41
6	Gavotte. Allegretto	5'25
7	Aria. Adagissimo	4'58
8	Burleske. Allegro	1'39
9	Menuett. Moderato	4'36
10	Gigue. Allegro	3'09

T.T.: 62'55

Ulf Wallin, Violin

Roland Pöntinen, Piano

CD 6

	Sonata No. 3 op. 41 in A major	**23'40**
1	Allegro con moto (ma non troppo)	10'03
2	Intermezzo. Prestissimo assai (a capriccio)	2'11
3	Largo con grande espressione	5'32
4	Allegro (ma non tanto)	5'54
	Sonata No. 2 op. 3 in D major	**25'38**
5	Allegro con tanto	10'33
6	Scherzoso. Allegretto grazioso – Trio. Leise bewegt (Langsam)	2'57
7	Adagio	6'57
8	Finale. Allegro (quasi andantino)	5'11
9	**Albumblatt op. 87,1**	**2'24**
10	**Romanze op. 87,2 in E minor**	**12'27**
		T.T.: 64'36

Ulf Wallin, Violin

Roland Pöntinen, Piano

CD 7

Cello Sonata op. 5 in F minor (1892) — 28'09

1	Allegro maestoso ma appassionato	11'00
2	Adagio con gran affetto	11'04
3	Finale. Allegro (un poco scherzando)	6'05

Cello Sonata op. 116 in A minor (1910) — 32'06

4	Allegro moderato	10'59
5	Presto	4'28
6	Largo	8'11
7	Allegretto con grazia	8'28

T.T.: 60'23

Reimund Korupp, Violoncello

Rudolf Meister, Piano

CD 8

	Cello Sonata op. 78 in F major (1904)	**29'32**
1	Allegro con brio	10'16
2	Vivacissimo	3'47
3	Andante con variazioni	8'20
4	Allegro vivace	7'09
	Cello Sonata op. 28 in G minor (1898)	**22'38**
5	Agitato	8'23
6	Prestissimo assai	3'09
7	Intermezzo (Pocco sostenuto)	5'24
8	Allegretto con grazia	5'42
	Caprice & Kleine Romanze op. 79e (1904)	**3'59**
9	Caprice	2'01
10	Kleine Romanze	1'58
11	**Caprice in A minor** (1901)	**1'25**
		T.T.: 57'44

Reimund Korupp, Violoncello

Rudolf Meister, Piano

»Bis meine Sachen populär werden, das erlebe ich selbst nicht mehr ...«

Max Regers Musik für Violine und Klavier

»Reif für das Irrenhaus ... dickflüssiger Tonbrei, wüster Lärm ... chaotisches Barock ... neue Fehlgeburt der in Inzucht verkommenen Reger-Muse ... in hochpathetischer Pose befangenes Dahinmusizieren ... dekadent, ungesund, krankhaft-pathologisch ... Berge von Unrat, entgleistes Germanentum ...«

Beliebig und in alle Richtungen erweitern ließe sich die Reihe »sachlicher Werkbesprechungen», mit denen Reger zeitlebens konfrontiert wurde – sowohl in der Vielzahl als auch in der zunehmenden Härte des drastischen Ausdrucks. Wenn verbale Attacken dieses Niveaus auch heute lediglich abstoßend wirken, bleibt die Tatsache, daß jene Kritiker – die Fachleute und die Schreiberlinge – nach dem Geschmack ihrer Zeit urteilten. Und der huldigte um die Jahrhundertwende dem rauschhaften Orchesterklang Symphonischer Dichtungen, in denen Komponisten wie Max von Schillings oder Ludwig Thuille tonangebend sind. Ihnen und ihrem Kreis scheint es ein leichtes, der parfumgetränkten, oft krampfhaft exotischen Harmonisierung selbst des kleinsten Durchgangsakkords zuliebe die Gesetze der musikalischen Form und der Melodie zu opfern.

Reger ist sich dieser Situation und seiner Stellung in Deutschland bewußt – im europäischen Ausland, in England, Belgien, Holland, in der Schweiz und in Rußland zählt er längst zu den am häufigsten aufgeführten zeitgenössischen Komponisten. Im Mai 1905 schrieb er an den Leipziger Thomaskantor und überzeugten Reger-Verehrer Karl Straube: *»Verbittert werde ich nicht durch Schillings und Thuille, dazu nehme ich sie nicht ernst genug ... Es ist zweifellos, daß unsere heutige Orchester-Farbenmusik (dekorativer Tendenz) sich von dem, was Musik ist und will, sehr bedenklich weit entfernt hat! Allein, dagegen ist jetzt wenig zu machen, solange die ›Fortschrittsphilister‹ am Ruder sind!«*

Wie aber sollen sich diese Modekomponisten, im Haschen nach dem schnellen Tageserfolg von Reger so treffend erkannt, dem Werk eines Kollegen verstehend zuwenden, der ihnen geradezu provokativ eine ganz andere, wirkliche Genialität vorführt; der sich der absoluten Musik verpflichtet fühlt und in der Schaffung anspruchsvoller Kammermusikwerke seine Aufgabe sieht? Unbeirrt, gleich einem erratischen Block, verteidigt er einerseits leidenschaftlich »veraltete« Ideen wie die des klassischen Sonatensatzes, andererseits breitet er eben in der harmonischen Struktur und der großräumigen Melodiebildung seiner Werke nicht nur eine visionäre Zukunft aus, in der selbst der gebildete Hörer zeitweise die Orientierung verlieren kann, sondern gleicht diese Elemente seiner persönlichen Tonsprache meisterhaft an, gießt alle Tradition nochmals in eine neue Form.

Dieser vorwärtsstürmenden Entwicklung seines ehemaligen Schülers ist auch der Theorie-Papst Hugo Riemann nicht gewachsen. Nach 1905 distanziert er sich von dem einst hochgelobten und geförderten Assistenten immer stärker, und in seiner »Großen Komponistenlehre« von 1913 definiert er Regers Werk teilweise als das *»Ergebnis eines durch Wagners Tristan erhitzten Konservatoristengehirns«* – diese Diffamierung in dem Wissen formulierend, daß Reger selbst sich als *»glühendster Verehrer von Bach, Beethoven und Brahms«* fühlt. (Dagegen ist der Kritiker Rudolf Louis, der Reger über viele Jahre erbittert und beleidigend bekämpft, später bereit, einige seiner Urteile öffentlich zu revidieren.)

Wie sehr Reger zwischen die Fronten des musikgeschichtlichen Umbruchs nach der Jahrhundertwende

gerät, spiegeln auch zeitgenössische Äußerungen von Komponisten wider, die heute längst ihren unangefochtenen Platz im Olymp der klassischen Moderne innehaben. Das überlieferte Wort Igor Strawinskys ist ebenso knapp wie vernichtend. *»Ich erinnere mich auch, Max Reger in diesen Jahren* [1906] *getroffen zu haben, ich glaube, auf einer Probe. Ich fand ihn ebenso abstoßend wie seine Musik.«* Eine andere Meinung hat zur gleichen Zeit der fünfzehnjährige Sergej Prokofjew: *»Das Gastspiel Regers machte einen großen Eindruck auf mich. Mein Freund Mjaskowski zog eine vierhändige Bearbeitung der Serenade* [op. 95] *aus der Mappe und wir spielten sie zusammen.«* (Zehn Jahre später, am 19. Mai 1916, also nur fünf Tage nach Regers Tod, findet in St. Petersburg ein Reger-Gedenkkonzert statt, mitten im Krieg zwischen Deutschland und Rußland.)

Hohes Ansehen genießt Regers Musik auch im Umkreis der Wiener Schule. Als Anton Webern in dem von Schönberg gegründeten »Verein für musikalische Privataufführungen« in Mödling bei Wien als Vortragsmeister tätig ist, besteht er ausdrücklich darauf, daß neben Streichquartetten von Ravel, Berg, Strawinsky, Bartók, Schönberg und ihm selbst auch Werke von Reger *»vertragsgemäß zu studieren sind«*. Und Paul Hindemith zieht kurz und treffend Bilanz: *»Max Reger war der letzte Riese in der Musik. Ich bin ohne ihn gar nicht zu denken.«*

Während Publikum und Presse in ihrer Akzeptanz lange gespalten bleiben, kommt für Reger Hilfe von Seiten der Interpreten. Bezeichnet sich der Dirigent Arthur Nikisch *»als begeisterter Regerianer«* und fördert Karl Straube besonders die Orgelwerke, widmen sich die Geiger Carl Flesch, Gustav Havemann, Carl Wendling, Adolf Busch und Henri Marteau der Kammermusik. Neben Carl Wendling, Konzertmeister am Stuttgarter Hoftheater und Primarius eines der führenden Streichquartette, wird der weltweit reisende Virtuose und Nachfolger Joachims an der Berliner Hochschule, der mit Reger fast gleichaltrige Henri Marteau (1874–1934) zum unermüdlichen Vorkämpfer für die Violinwerke des Komponisten, mit dem ihn seit 1903 eine echte Künstlerfreundschaft verbindet. Bereits ein Jahr später urteilt er: *»Reger ist genial und erscheint mir … als die stärkste Persönlichkeit der deutschen Musik. Die Fruchtbarkeit seiner Muse, die Stärke seines Willens, die Strenge und Reinheit seines Stils, seine Verachtung für alles, was ein Liebäugeln mit dem Publikum bedeuten könnte, erinnern an J.S. Bach.«* Reger widmet Marteau sein *Violinkonzert op. 101* und die *Sonate op. 84*, die sie auch gemeinsam uraufführen.

Die Klang- und Formkombination Violine und Klavier fasziniert Reger 25 Jahre lang: Mit der *d-moll-Sonate op. 1* komponiert der Siebzehnjährige 1890 während seines Studiums bei Hugo Riemann in Wiesbaden das erste Werk für diese Besetzung (und auch das erste, das dem Selbstkritischen zunächst einer Opuszahl würdig scheint); 1915 schließt der Zyklus in Jena mit der großen *c-moll-Sonate op. 139*. In den dazwischen liegenden zweieinhalb Jahrzehnten entstehen sieben Sonaten, zwei Suiten (davon eine »im alten Stil«), Sonatinen, außerdem Vortragsstücke, kleinere Piècen sowie Bearbeitungen eigener und fremder Kompositionen. Diese Summe stellt innerhalb der Kammermusik den größten Komplex dar, in der Instrumentalmusik haben lediglich die Orgelwerke, die Klaviermusik und die Werke für Violine solo (elf Sonaten, fünfzehn Präludien und Fugen) einen noch größeren Umfang.

Reger sieht sich selbst als der wichtigste Anwalt für das Bekanntwerden seiner Musik. Er ist stolz darauf, für seine Werke jederzeit als Interpret eintreten zu können, als hochgeschätzter Pianist, Liedbegleiter und Kammermusikpartner. Fritz Stein, Freund und Biograph Regers,

berichtet als wirklicher Zeitzeuge von dessen »unvergleichlichem« Klavierspiel: *»Es ging ein unnachahmlicher Zauber von diesem Spiel aus, von der Ausdrucksgewalt dieses wahrhaft dämonischen Gestaltens, das auch den Zweifler bald in ihren Bann zog … Unvergeßlich, wie unter den im Vergleich zur hünenhaften Erscheinung kleinen, weichen und doch nervigen Händen das Tasteninstrument zu singen begann – vom hauchzarten und doch immer ›klingenden‹ Pianissimo bis zu einem Fortissimo, das, ohne je roh zu wirken, aufdröhnte mit der Elementarkraft berstender Donnerschläge … Geradezu unvergleichlich war Regers federndes Stakkato- und Leggierospiel und vor allem seine Kunst, das vielfältige polyphone Gewebe … nach Haupt- und Nebenlinien bis in die entlegensten Verzweigungen aufzuhellen. In kraftgesammelter Ruhe saß er am Klavier, frei von jeder Virtuosenpose … Und wenn er seine eigene Musik spielte, dann enträtselten sich sofort alle Geheimnisse ihrer ›unverständlichen‹ Harmonik, jene viel gerügten, scheinbar zusammenhanglosen Akkordketten«.*

***

CD 1

Die **Sonate für Violine und Klavier op. 84**, das fünfte Werk dieser Gattung, komponiert Reger Anfang 1905 in München. Das Manuskript trägt das Schlußdatum vom 28. Februar. Es ist dies jener Abschnitt der Münchner Jahre, der Reger außerhalb dieser Stadt europäische Anerkennung als Komponist und Interpret bringt; aber gerade diese Erfolge treiben die Münchner Clique zu immer exaltierteren Herabwürdigungen und Rufmorden gegen den »Brahminen« und »Vielschreiber«. Doch Reger ist – seit er 1901 nach München übersiedelte und sich einer wahren Phalanx von Mißgunst zu stellen hatte – sicher geworden im Bewußtsein des eigenen Schaffens und Könnens. In der persönlichen, verbal sehr zupackenden Direktheit bringt er seine Meinung über die Widersacher auf den Punkt: *»Man kann von einem Ochsen doch nicht mehr erwarten als ein Stück Rindfleisch.«*

Der *Sonate op. 84* sind in den Opuszahlen benachbart: die Klavierstücke *Aus meinem Tagebuch op. 82* und die *Zehn Gesänge für Männerchor op. 83* (jeweils im August 1904 begonnen, jedoch erst im Sommer 1912 abgeschlossen), die *Vier Praeludien und Fugen für die Orgel op. 85* und schließlich die großartigen *Beethoven-Variationen op. 86* für zwei Klaviere (beide bereits im August 1904 komponiert). Gewidmet ist die Sonate »Meinem lieben Freunde Henri Marteau«, am 7. März 1905 heben Marteau und Reger im Berliner Bechstein-Saal das Werk aus der Taufe (»Marteau spielte wieder grandios!«). Auch in weiteren Aufführungen machte Reger die Sonate bekannt, im Dezember 1906 musiziert er sie während einer äußerst erfolgreichen Konzertreise in St. Petersburg mit dem belgischen Violinvirtuosen Eugene Ysaÿe. (Halten erst wenig zuvor die Münchner Starkritiker Regers Einweisung in die Psychiatrie für dringend geboten, ehrt die Musikerschaft in St. Petersburg den umjubelten Komponisten durch die feierliche Überreichung eines silbernen Lorbeerkranzes.)

Die fis-moll-Sonate wird von den Zeitgenossen als ein positives, von Hoffnung getragenes Werk empfunden. Fritz Stein spricht von »glücklich dahinstürmender Lebensfreude«, und Guido Bagier, ebenfalls Reger-Biograph, schreibt 1923: »Das Anziehende jenes Stückes ist seine unnachahmliche thematische Geschlossenheit. Die Einfälle selbst … sind echt kammermusikmäßig und tragen den Keim einer blühenden Steigerung und Wandlung in sich.«. Der erste Satz ($^6/_4$) nimmt von Beginn an unmittelbar durch den zwingenden Fluß seiner Melodik

gefangen, durch die vom Kopfthema und den sich daraus entwickelnden Seitengedanken gestaltete, klar hörbare Struktur, in deren Verlauf das Hauptmotiv – jeweils nach einem dynamischen und agogischen Ruhepunkt – formbestimmend aufsteigt.

Der zweite Salz, ein Scherzo in d-moll und im $^2/_4$-Takt (außer der dritten Variation des Finales die einzige gerade Taktart des Werkes), erinnert in seiner spielerischen Leichtigkeit und in seiner Grandezza an manche von Regers Serenaden, zum Beispiel an die *Flötentrios op. 77a* und *141a*, sowohl in dem *con sordino* vorgetragenen Thema als auch im rhythmisch zupackenden Seitenthema.

Der Schlußsatz ist ein hervorragendes Exempel für Regers meisterhafte Beherrschung der kompositorischen Mittel, für die geradezu mühelose Verschmelzung von Form und Inhalt. Zunächst verbindet er den langsamen Satz der Sonatenform mit dem Finale zu einer Einheit; dann gestaltet er den ersten Abschnitt dieses Schlußsatzes als Variationsfolge (Thema mit sieben Variationen) und schließt die Sonate mit einer Fuge, in der er eine bereits früher erprobte Version wieder aufgreift: die Variationsfuge, d.h. er kombiniert das Fugenthema mit dem Thema der vorangegangenen Variationen. Die irisierende Klavierchromatik in der sechsten Variation läßt an die Klangwelt Debussys denken (später, als Leiter der Meininger Hofkapelle, setzt Reger *L'apres-midi d'un Faune* auf die Konzertprogramme). Das Prinzip der Variationsfuge wendet Reger erstmals in seinen Choralfantasien für Orgel an, dann in den *Bach-Variationen für Klavier op. 81*. Die fis-moll-Sonate ist das erste Kammermusikwerk, das mit einer solchen »Steigerungsfuge« in ständiger Durchdringung der beiden Themen und in einer sich grandios aufschichtenden Schlußwirkung des Satzes und auch der Komposition endet.

Anfang 1891 schreibt Max Reger über die **Violinsonate op. 1** seinem väterlichen Freund und Lehrer Adalbert Lindner nach Weiden: *»Herr und Frau Doktor* [Riemann] *sagten, was ich eigentlich in dem ersten Satz an Empfindung und Ausdruck geleistet hätte, hätte ich eigentlich selbst keine Ahnung. Dazu schiene ich ihnen noch zu jung; ich hätte es mehr instinktiv gemacht, nach zehn Jahren werde ich's vielleicht verstehen … Zwei Herren Professoren am Konservatorium Frankfurt sprachen mir ganz rückhaltlos ihre Anerkennung aus, sagten, es wären Sachen drinnen, die ganz und gar nur mein Eigentum wären! … die Sonate ist Herrn Doktors Stolz«*. Riemann hält Regers Opus 1 für einen Geniestreich, wovon der jugendliche Komponist selbst nicht überzeugt ist: »Ich bitte, den Ausdruck ›Genius‹ nicht mehr zu gebrauchen. Ich glaube an keinen Genius, sondern an feste stramme Arbeit …«

Die d-moll-Sonate bringt Reger im Winter 1890 zu Papier, also während der ersten Monate seiner Wiesbadener Studienzeit, und widmet sie dem verehrten Lehrer und Gönner Hugo Riemann, der seinen Meisterschüler damals in jeder Weise unterstützt und fördert. (Riemann ist es auch, der durch seine weitreichenden Beziehungen die Verbindung zum Londoner Verlagshaus Augener knüpft, bei dem ab 1893 die ersten Kompositionen Regers erscheinen.) Die Uraufführung musiziert Reger mit dem befreundeten Geiger Gustav Cords am 21. November 1891 im Prüfungskonzert des Konservatoriums, eine weitere Aufführung findet im Oktober 1893 in Danzig statt. Hier ist Regers Partner der Joachim-Schüler Waldemar Meyer, der die d-moll-Sonate im Februar 1894 auch bei Regers Berlin-Debüt – einem »gemischten« Kammermusikabend – in der Singakademie vorträgt. Die Reaktionen von Kritik und Auditorium sind jeweils nicht ungetrübt *(»Macht nichts, … müssen sich eben ein bißchen dran gewöhnen, die guten Leute!«*).

Das Opus 1 des Siebzehnjährigen – ein vorangegangenes Streichquartett-Experiment hält der Selbstkritik nicht stand – hat seine Fundamente ganz natürlich in der Anlehnung an die großen Vorbilder. So wird *»... das Adagio im Beethovenschen Stil gehalten«*, von Brahms – neben metrischen Eigenheiten – der sehr vollgriffige Klaviersatz angeregt, dem bei wörtlicher Umsetzung der dynamischen Vorgaben die geigerisch (noch) nicht sehr dankbare Violinstimme nur schwer entgegenwirken könnte. Reger ist sich dessen bewußt, denn er schreibt erklärend: *»... da muß man erstens Cords dazu haben und zweitens eine Guarneri mit riesigem Tone«*. Außerdem kommt zum Stolz des Komponisten noch der des Interpreten hinzu: *»Wenn der Klaviersatz in meiner Violinsonate etwas schwer ist und die Violine nicht in Achteln glatt fortläuft, so müssen Sie bedenken, daß ich ... für die doch etwas anders denkende Musikwelt schreibe, und daß ich meine Klavierstimme sehr wohl spielen kann, ohne daran geübt zu haben.«*

Neben der Affinität zu Vorangegangenem klingt in dieser Sonate vieles an, was für die Tonsprache Regers typisch und zugleich für deren Akzeptanz erschwerend sein wird: im Ausdrucksgehalt der kompromißlose, verhaltene Ernst, im Formalen die Arbeit mit und an den musikalischen Themen, die weniger miteinander verknüpft als vielmehr »in sich« durchgeführt werden. Festzuhalten bleibt, daß Regers Œuvre mit einem Kammermusikwerk in Sonatenform beginnt, mit einer Gattung und einem Kompositionsinhalt also, welche beide von den meisten Zeitgenossen Regers als antiquiert belächelt, von ihm selbst aber in hartem Ringen mit sich und der Materie zu neuen Dimensionen geführt werden. Und diese Beharrlichkeit machen ihn zu einer Ausnahmeerscheinung seiner Epoche.

CD 2

Die **Sonate c-moll op. 139** bildet im Werk Regers den zeitlichen und inhaltlichen Schlußpunkt der Kompositionen für Violine und Klavier, der Kammermusik-Variante, die ihn über ein Vierteljahrhundert (und somit während seiner gesamten Schaffenszeit) intensiv beschäftigt hat. Voller Freude kündigt er in Briefen nicht nur die Entstehung der Sonate an, sondern auch ihren »ganz neuen jenaischen Stil«. Im März 1915 übersiedelt die Familie nach Jena, Reger atmet auf und hofft zugleich, mit diesem Wechsel von Ort und Wirkungskreis das Trauma der Meininger Jahre beenden zu können: Zwei ebenso strapaziöse wie gelungene Spielzeiten, in denen Reger mit Einsatz aller Kräfte und mit rigorosem Raubbau seiner Gesundheit das Meininger Orchester vom Erfolg zum Triumph führt, dazu die ständigen Querelen mit einer verständnislos-arroganten Intendanz-Bürokratie, und nicht zuletzt der maßlose Dünkel und die dazu im reziproken Wert stehende geistige Enge der intriganten Meininger Hofgesellschaft treiben Reger im Februar 1914 in einen physischen und psychischen Absturz, der erst in einem langen Meraner Sanatoriumsaufenthalt aufgefangen werden kann. Nun zieht selbst das Arbeitstier Reger die Konsequenz und bittet um seine Entlassung als Generalmusikdirektor. Die spätere Handlungsweise des – unter dem Einfluß seiner amusischen Gemahlin stehenden – neuen Regenten, der nach dem Tod des alten Herzogs im August 1914 die Kapelle auflöst und die nicht fest angestellten Musiker ohne soziale Sicherung kurzerhand auf die Straße setzt, bestärkt Reger in seinem Entschluß. Im April 1915 versichert er einem Jenaer Freund: *»... solche kleine Städte – noch dazu ›Hof‹ und solches Überwiegen des Militärs in gesellschaftlicher Beziehung sind der Ruin des Künstlers!«.*

Im September 1914 beendet Reger die beiden Nachbarwerke der Violinsonate: die *Acht geistlichen Gesänge op. 138* und die *Vaterländische Ouverture op. 140*, die er *»dem deutschen Heere«* widmet. In den Weihnachtstagen erwähnt er in einem Brief. *»Ich arbeite jetzt an einer Sonate c-moll für Violine und Klavier …«* Doch die Arbeit stockt, erst nach drei zermürbenden Tournee-Monaten kann Reger seinen Freunden Fritz Stein und Karl Straube am 4. und 7. April 1915 melden: *»Ich habe eine neue Sonate c-moll … angefangen und damit auch einen ganz neuen Stil … Erster Satz ist heute fertig geworden (die andere, wo drei Sätze fertig waren, habe ich verworfen) … Du wirst erstaunt sein, wie ganz anders in der ganzen Technik die neue Sonate ist.«* Reger brennt darauf, das in doppelter Hinsicht »neue« Werk vorzuführen und schreibt drei Tage später an Straube: *»Frau Mendelssohn Bartholdy erwartet Dich und mich absolut sicher am Donnersteg, 15. April … Ich bringe die vollständige Sonate c-moll mit, soeben fertig geworden.«* Dieses Treffen der Freunde ist für längere Zeit das letzte »zivile«. Straube wird als Feldartillerist eingezogen, was den unverbesserlichen Schüttelreimer Reger zur Bemerkung veranlaßt: *»Früher protzte er auf der Orgel – jetzt orgelt er auf der Protze!«*.

Für die erste Aufführung der Sonate »aus dem Manuskript« wählt Reger ein besonderes Ereignis: die »Weihe des Hauses« (Elsa Reger in ihren Erinnerungen), also die festliche Einweihung der Jenaer Villa. Sorgfältig bereitet Reger den Abend vor. *»Würdest Du wohl die große Freundlichkeit haben, am Donnerstag, 29. Juli, in einem Hauskonzert in meinem Hause mit mir … zu musizieren? Wir können dieses Hauskonzert so quasi als Generalprobe zu öffentlichen Konzerten betrachten; wäre es möglich, daß wir meine allerneueste Sonate … ›aus der Taufe‹ heben?«* Diese Zeilen richtet er an den Geiger Gustav Havemann, der seit Oktober 1906 Regers Sonaten und Suiten op. 84 und op. 93 interpretiert.

Auch nach dem gelungenen Hauskonzert ist Reger darauf bedacht, die Sonate *»selbst einzuführen; ich habe da Sonatenabende mit Adolf Busch«*. Parallel zur ersten öffentlichen Aufführung plant er Konzerte mit vier verschiedenen Geigern, die das Werk spielen sollen. Neben Adolf Busch und Walther Davisson ist dies vor allem der treue Weggefährte Edgar Wollgandt, Gewandhaus-Konzertmeister und Primarius des gleichnamigen Quartetts.

Die erste Präsentation der Sonate am 6. Oktober 1915 in Dortmund stößt auf geteiltes Interesse. Die Kritiker der beiden Dortmunder Blätter befinden, Reger sei *»ein großer Könner, ein begabter Tondichter, ohne uns restlos zu erfreuen. Gleich die neue Violinsonate zeigte in dem leidenschaftlichen ersten Satz und dem ihm folgenden Largo viel unfruchtbare Grübelei … Die modulatorischen Willkürlichkeiten machten wohl bei manchem Zuhörer ein Miterleben unmöglich …«* Das Publikum scheint nicht immer dieser Ansicht, denn Ende Dezember kann Reger über seine zurückliegenden Reisemonate das Fazit ziehen: *»Ich bin nun seit Oktober sehr, sehr viel unterwegs gewesen, habe überall mit meiner neuen Sonate größte Erfolge gehabt.«*

Die mit Regers Schaffen vertrauten Zeitgenossen erkennen die Bedeutung der c-moll-Sonate*, »die in sich köstliche Harmonie vollendet gestalteten Inhalts«*, wie es der Reger-Biograph Guido Bagier formuliert hat. *»In vollkommener thematischer und formaler Gedrungenheit … hat sich Regers Tonsprache vollendet, der ganz neue, der freie ›jenaische Stil‹ ist gewonnen – kurz vor dem Abschied vom Leben«* (Fritz Stein). Die inhaltliche Geschlossenheit erhält durch das abgewogene Klangverhältnis der Instrumente eine weitere Dimension: Reger ist aufgrund seiner reichen Erfahrung als Interpret in der Lage, die geballte Kraft des früher oft monumentalen

Klaviersatzes im Verlauf der fortschreitenden Opuszahlen zu einer der Tongebung des Streichinstruments adäquaten Durchsichtigkeit aufzulichten, ohne dabei den harmonischen Reichtum oder musikantischen Impuls einzuschränken. Dieses Ziel hat er in Opus 139 endgültig erreicht. Aus der ersten, nicht vollendeten Fassung übernimmt Reger Teile des Scherzos und des langsamen Satzes und stellt die Reihenfolge der Mittelsätze für die zweite Version um.

Der erste Satz *con passione* atmet – auch in seinen leidenschaftlichen Aufschwüngen – eine tiefe Religiosität, eine abgeklärte »Gläubigkeit«, das Largo »scheint aller Erdenschwere entrückt«. (Bei der Totenfeier für Max Reger am 14. Mai 1916 erklingt dieser Satz, gespielt von den Brüdern Adolf und Fritz Busch.) Im Finale schließlich verabschiedet sich der große, unnachahmliche Variations-Künstler von der Kammermusik-Variante Violine/Klavier mit einer Folge von acht Veränderungen eines Themas, die in ihrer Vielfalt und Abwechslung noch einmal die ganze Tiefe seiner Erfindung offenbaren.

Die Komposition der **Suite im alten Stil op. 93** führt uns zurück in die letzten beiden Jahre der Münchner Wirkungszeit (1901–1906), als der Interpret und Komponist Reger außerhalb dieser Stadt immer mehr Ansehen genießt. (Busoni nennt ihn nach einem Konzert in Berlin im Januar 1905 »den größten lebenden« und einen »ur-deutschen Komponisten«.) Aber auch in München wächst die Reger-Gemeinde stetig. Felix Mottl, seit 1903 Operndirektor und Leiter der Akademie der Tonkunst, beruft ihn als Lehrer für Orgel und Komposition. Trotzdem bleibt Reger mißtrauisch und reagiert übersensibel auf die Äußerungen der Münchner Kritik, die ihm teilweise noch immer ablehnend begegnet. Deutlich wird dies besonders im Februar 1906 nach der skandalträchtigen Erstaufführung der *Sinfonietta op. 90*. In diesen erneuten Versuch auf dem Weg zur großen Symphonie setzt Reger besondere Hoffnung. Die Dirigenten Nikisch, Mottl, Steinbach und Reger selbst bemühen sich um gelungene Aufführungen, die Kritik jedoch beanstandet die ungünstige »nicht gekonnte« Instrumentation und den »überladenen« Tonsatz. Reger ist tief verletzt und deprimiert. Er wendet sich eingängigeren, leichter verständlichen Werken zu, der *Serenade op. 95* und auch der *Suite im alten Stil op. 93*.

Das Werk bringt Reger zwischen Februar und 6. März 1906 zu Papier. Einblick in die Hetze jener Monate, in die selbstgewollte terminliche Gedrängtheit des Tournée-Pianisten und »Eisenbahnkomponisten« Reger, gibt die Korrespondenz. Am 6. Januar schreibt er an den aus Rußland stammenden Geiger Ossip Schnirlin, mit dem er seit der Violinsonate op. 72 in Verbindung steht: *»... es ist mir absolut unmöglich, die Suite in diesem Winter vollenden zu können, da ich so sehr mit Konzerten überladen bin ... Sei nicht böse, allein ich bin ja immer auf Reisen – und schlechte Musik möchte ich doch auf keinen Fall Dir liefern!«* Am 1. März, nur wenige Wochen nach dem Sinfonietta-Eklat, heißt es bereits: *»Anbei findest Du die Violinstimme Satz eins und zwei der Suite ... Den letzten Satz erhältst Du bis 19. März sicher!«* Doch der Komponist arbeitet schnell, dieser letzte Satz liegt schon dem folgenden Schreiben vom 6. März bei, und der erfahrene Uraufführungspianist eigener Werke bittet seinen Streicherkollegen: *»Bitte spiele Dir die Violinstimme recht gut ein, damit die Sache als Uraufführung recht famos geht. Programm zum 7 April: 1. Mozart, Sonate B-dur, 2. Reger, Suite op. 93, 3. Brahms, G-dur- Sonate. Bitte schreib mir, ob Du mit Programm so einverstanden bist!«*

Diese Uraufführung am 7. April 1906 im Bechsteinsaal in Berlin bleibt überschattet durch einen bedenklichen gesundheitlichen Zusammenbruch Regers. Die

Anstrengungen des zurückliegenden, extrem strapaziösen Konzertwinters, die psychischen Auswirkungen der Depression und die daraus resultierende nicht sehr gesunde Lebensführung gehen selbst an dem Kraftkoloß Reger nicht spurlos vorüber: Nach dem zweiten Programmpunkt, der Uraufführung der Suite, muß das Konzert abgebrochen werden. Die offizielle Begründung dafür ist eine Lähmung der rechten Hand Regers, einige der anwesenden Rezensenten führen den Vorfall jedoch auf »alkoholische Exzesse« zurück.

Der Komposition bleibt die Wirkung beim Publikum indessen nicht versagt. Die Suite wird zu einem der zu Lebzeiten Regers am häufigsten gespielten Werke, er selbst musiziert sie im In- und Ausland wiederholt mit den Geigern Ysaÿe (St. Petersburg Dezember 1906), Marteau und Wendling, und der routinierte Programm-Macher Reger setzt sie in seinen Konzerten mit Vorliebe an den Schluß eines Abends, um so gekonnt die Finalwirkung der abschließenden Fuge zu nutzen: *»... vor acht Tagen [März 1910] war ich in Holland und habe da ... mit op. 93 in Rotterdam verschiedene Musikphilister brutal an die Wand geschmissen ...«.*

Als Widmungsträger wählt Reger den rumänisch-österreichischen Geiger und langjährigen Konzertmeister der Wiener Hofoper, Arnold Rosé (1863–1946), dessen 1882 gegründetes Quartett zu den damals besten zählt und im großen Bemühen um die zeitgenössische Musik Werke von Pfitzner, Reger und Schönberg bekannt macht. Rosé selbst spielt die Suite als Wiener Erstaufführung am 19. November 1907. Zwei Wochen später treffen sich Reger und Rosé in Prag und musizieren im Kammerkonzert des Rosé-Quartetts die Suite als krönendes Finale.

In den Ecksätzen der *Suite im alten Stil* nutzt Reger die Anlehnung an barocke Elemente zu einer transparenten, aber auch mit regerscher Harmonik angereicherten, geradezu eleganten Satzstruktur. Das Thema des Präludiums, das in seiner rhythmischen Form an das Vorbild der Brandenburgischen Konzerte erinnert, wird in einer fast durchgehend dreistimmig kontrapunktischen Stimmführung verarbeitet. In Verbindung mit dem gesanglichen Largo schafft Reger Eigenes, Unverwechselbares. Er begnügt sich keineswegs damit, barocke Vorlagen lediglich zu übernehmen und zu »modernisieren«. In der Korrespondenz mit Ossip Schnirlin weist Reger auf die Spielbarkeit hin und gibt auch seine Auffassung zur Gestaltung kund, wie im Brief vom 1. März 1906: *»Wie Du siehst, ist die Sache nicht schwer; den ersten Satz bitte recht ruhig nehmen, recht zierlich und graziös zu spielen! Das Largo sehr breit, mit genauester Beachtung aller Vorzeichen! Mit viel gesangreichem Ton!«* Am 6. März heißt es, der letzte Satz, eine fulminante Doppelfuge, sei *»auch nicht schwer; nur bitte ich Dich, denselben möglichst graziös zu nehmen; nur den Schluß dann mit aller Kraft!«*

Außer einer separaten Ausgabe des Largos für Violine und Orgel von 1906 schließt Reger am 15. April 1916 – nur wenige Wochen vor seinem Tod – eine Orchesterpartitur der Suite ab, in die er das gesamte Material, Solostimme und Klavierbegleitung, in den symphonischen Apparat integriert. Der in den vergangenen zehn Jahren zum Kenner der Orchesterklangfarben gereifte Dirigent möchte mit dieser Fassung einem seiner beliebtesten Werke die Türen zu den großen Konzertsälen öffnen. Die Partitur selbst mit einem Orchester erarbeiten zu können, ist ihm nicht mehr vergönnt.

Wieder einen anderen Einblick in das regersche Spektrum zeigen die **Kompositionen für Violine mit Pianoforte-Begleitung op. 79d**. Sie werden erstmals 1904 als Musikbeilagen der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« des Verlags Beyer & Söhne in Langensalza veröffentlicht. In den Jahrgängen von 1901 bis

1904 erscheinen in den »Blättern« Stücke für Klavier, Orgel, Streicher, aber auch Lieder und Choralsätze von Reger. Ihre stets leichte Ausführbarkeit entspricht dem Kreis der Interessenten. Die drei Miniaturen für Violine und Klavier komponiert Reger zwischen 1902 und 1904 in München und zeigt damit wie nebenbei, daß er auch ein Meister der kleinen Form ist. Mit souveräner Hand schreibt er »echten Reger« und zugleich Haus-, Unterhaltungs- oder Salonmusik der feinsten Art – welchem der drei Begriffe ohne herablassend-abwertenden Beigeschmack man auch den Vorzug geben mag.

CDs 3 und 4

Die Reger-Forschung teilt die Zeit des kompositorischen Schaffens von Max Reger in drei Perioden: nach dem ersten Abschnitt der Jahre 1890 bis 1900 folgt bis 1911 (ab Opus 55) die für die Kammermusik wesentliche Phase, in der in beeindruckender Kontinuität die wichtigen Werke dieser Gattung entstehen. Danach wendet sich der Komponist verstärkt symphonischen Partituren zu, durch seine immer mehr in den Vordergrund tretende Dirigententätigkeit und durch seine Erfahrungen mit dem Meininger Orchester sicher geworden. Dem zweiten Abschnitt der Jahre 1908 und 1909 gehören die beiden Sonaten der dritten CD an. (Gemeinsam ist den beiden Werken auch, daß sie den Einfluß der Musik Debussys erkennen lassen, mit der sich Reger in jener Zeit intensiv beschäftigt und die ihn außerordentlich fasziniert.)

Im März 1907 folgt Reger dem Ruf als Universitätsmusikdirektor und Leiter einer Meisterklasse für Komposition nach Leipzig. Nur zu gern kehrt er München den Rücken, der Stadt, in der er neben viel Anfeindung zuletzt doch Anerkennung und Durchbruch erlebt hatte. Für die neue Position in Leipzig haben die Freunde gute Vorarbeit geleistet: Geheimrat Adolf Wach, kunstsinniger Jurist an der Universität und Schwiegersohn Mendelssohn Bartholdys, Reinhold Anschütz, der Vorsitzende des Bach-Vereins, sowie der künstlerische Leiter dieses Vereins, der Thomaskantor Karl Straube, der sich als herausragender Orgelvirtuose stets vorbehaltlos für die Werke Regers einsetzte. Bald wird das Haus in der Felixstraße, das *»Hotel zum verflixten Kontrapunkt«*, zu einem Ort der Begegnung, an dem sich auch der Maler Max Klinger, der Gewandhaus-Solocellist Julius Klengel und der Komponist Christian Sinding einfinden.

Der neue Wirkungskreis beflügelt Reger in seinem Schaffen. Zwischen den Sommermonaten 1907 und 1909 reifen, gleich einer geballten Ladung, mit den opp. 100 bis 109 einige der erfolgreichsten Werke: Mit den *Variationen über ein Thema von J. A. Hiller op. 100* gelingt endlich der »orchestrale Durchbruch«, für das Violinkonzert op. 101 setzen sich besonders die Geiger Henri Marteau und Adolf Busch ein. Es folgen das (einzige) *Klaviertrio op. 102*, Werke für Violine und Klavier, der *100. Psalm op. 106*, die *Klarinettensonate op. 107*, mit dem *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie* eine weitere große Orchesterpartitur, und schließlich als op. 109 das *Es-dur-Streichquartett*, das alsbald für das Böhmische, das Wendling- und das Marteau-Becker-Quartett zu einem Erfolgsstück wird. *»Sie werden es sofort ›auf die Walze‹ nehmen«*, heißt es in einem Brief Regers.

An Hand der Korrespondenz Regers läßt sich die Entstehung der **Sonate op. 107** verfolgen. Am 1. Weihnachtstag des Jahres 1908 teilt er dem treuen Weggefährten Karl Straube mit, daß der *»Sinfonische Prolog fix und fertig ist. Dann gehe ich über zu einer Sonate für Klarinette und Klavier.«* Nach den beiden *Sonaten op. 49*, komponiert im Mai 1900, ist op. 107

das dritte Werk für diese Duo-Besetzung. Reger selbst fühlt die fortschreitende, für ihn positive Entwicklung in seinem Schaffen der Leipziger Zeit, wenn er am 28. Dezember 1908 an den Verleger Hinrichsen der Edition Peters schreibt: *»... es ist mir geglückt, alle Schlacken und Beeinflussungen abzustreifen .... Ich fühle es selbst nur zu gut, daß ich eigentlich erst seit zwei Jahren komponiere, so komponiere, wie es mir von je vorgeschwebt hat! Die neue Sonate für Klarinette und Pianoforte ... wird ein gar lichtes, freundliches Werk, gar nicht so lang, damit der Klangcharakter des Blasinstrumentes nicht ermüdet!«* Zwei Tage später teilt er Adolf Wach, Universitätsprofessor in Leipzig und Schwiegersohn Mendelsohn Bartholdys, mit: *»Meine neue Sonate ... wächst schnell; es wird ein ungemein klares Werk; einem Bläser kann man ja nicht allzuviel ›technisch‹ zumuten, weil dann die Gefahr zu leicht kommt, daß der Kammermusikstil ›flöten‹ geht und sich dadurch ein Concertino einstellt; letzteres wäre zu fatal. Brahms hat dafür Musterbeispiele aufgestellt, wie der Stil sein muß.«* Am 20. Februar 1909 setzt Reger den Schlußpunkt unter die Partitur, nachdem er sich bereits um die Abfassung der Widmung bemüht hat, wie dem Hilferuf an den Leipziger Freund und Vorsitzenden des Bach-Vereins Reinhold Anschütz zu entnehmen ist: *»Eine Riesenbitte: es ist mir nahegelegt worden, meine neue Sonate dem Großherzog von Hessen zu widmen! Nun soll ich da ›offiziell‹ anfragen, ob er die Dedikation annimmt! Ich weiß absolut nicht, wie das zu machen ist! Seien Sie nicht böse, wenn ich Sie so sehr plage; ich helfe Ihnen dann gerne, wenn Sie mal komponieren müssen! Ihr ergebenster chromatischer Hansel.«*

Während des 2. Darmstädter Kammermusikfestes heben Reger und der Klarinettist Julius Winkler das Werk am 9. Juni 1909 aus der Taufe. Beide spielen aus »exemplarmäßigen Abzügen«, die Reger vor seiner London-Reise im Mai dringend vom Verlag Bote & Bock erbeten hat. (Da er die neue Komposition zunächst exklusiv beim Publikum einführen möchte, wird der offizielle Erscheinungstermin durch den Verlag hinausgezögert). Über die Uraufführung ist in der Darmstädter Zeitung zu lesen: *»Der letzte Tag des Festes war, wie im Vorjahre, für Erst- und Uraufführungen bestimmt, und war infolgedessen, wenn auch der anstrengendste, so doch interessanteste Abend überhaupt. Den Schluß des Abends und des Festes überhaupt bildete Max Reger, der hier eine große Gemeinde begeisterter Verehrer besitzt. Mit ihm erhob sich das Fest wieder zu besserer Höhe, er wirkte als das ›Ereignis‹ überhaupt. Den Klarinettenpart spielte Herr Hofmusiker Julius Winkler von hier mit einer Tonschönheit und -reinheit, dazu mit einem dynamischen Nuancierungsvermögen, daß es zusammen mit Regers Meisterspiel ein selten schöner und ungetrübter Genuß war, ihnen lauschen zu können.«*

Von Opus 107 erstellt Reger auch zwei Streicherfassungen (für Viola bzw. Violine). Daß er als Komponist selbst hinter diesen Fassungen steht und damit nicht nur dem Wunsch des Verlages nach einer Erhöhung der Verkaufsziffern des Notenmaterials nachkommt, belegen die Aufführungsdaten der Sonate. In den, von der Reger-Forschung lückenlos dokumentierten Konzerten, die Reger zu Lebzeiten selbst gegeben hat, erscheint die Sonate zwischen 1909 und 1913 insgesamt mit 19 Aufführungen. Davon sind mehr als ein Viertel Interpretationen der Streicherfassungen. Schon im nächsten Konzert nach der Uraufführung musiziert Reger am 28. Oktober 1909 in Dresden die Version für Violine und Klavier.

Keinesfalls sind die Streicherfassungen als Bearbeitungen anzusehen. Sie sind vielmehr notengetreue Übertragungen des Textes; die klanglichen Veränderungen ergeben sich durch die spezifische Ausdrucksskala des jeweiligen Streichinstruments. Lediglich in der

Phrasierung paßt Reger die dem Holzbläser möglichen »endlosen Atembögen« der Länge des Geigen- oder Bratschenbogens an.

Nicht nur die Stimmen aus dem Freundeskreis reagieren positiv auf das neue Werk (für Fritz Stein bedeutet es »ein ruhevolles Aufatmen, ein Schwärmen in Schönheit des Klanges«), auch der Rezension der Darmstädter Uraufführung ist bis heute nichts hinzuzufügen: *»Einem neuen Werke von Reger folgt das Zuhörerpublikum mit Respekt und einer gewissen Andacht. In dieser Sonate verzichtet Reger ganz auf die Raffinements der Technik, man könnte darin eher eine Rückkehr zur klassischen Einfachheit, sowohl was die Form als auch den Inhalt betrifft, erblicken. Der träumerisch-melancholische Grundton, auf den das ganze Werk gestimmt, gibt das Hauptmotiv für den ersten Satz ab, kehrt aber in den folgenden drei Sätzen inmitten gesteigerter Affekte und beschleunigter Rhythmen immer wieder. Der Grundcharakter dieser, man möchte sagen Pastoralsonate ist eine träumerische, weltabgewandte, nach innen gekehrte Stimmung, ein tiefempfundenes, klangschönes Tonidyll.«*

Die Atmosphäre in Leipzig wirkt so positiv auf Reger, daß er den Freunden verkündet, »nur noch Hauptwerke« schreiben zu wollen, was ihm mit den Opuszahlen 100 bis 109 – wie bereits erwähnt – auch hervorragend gelingt. Doch entstehen mit dem aus mehreren Teilen zusammengesetzten Opus 103 auch Werke gleichsam privaten Charakters: im August 1908 die *Sechs Stücke op. 103a* und im Frühsommer 1909 die beiden **Sonaten für Violine und Klavier op. 103b**. (Im März 1916 bearbeitet Reger zwölf Lieder aus op. 76, fügt sie als op. 103c hinzu und faßt alle Teile unter dem Titel *»Hausmusik für Violine und Klavier« op. 103* zusammen.)

Reger selbst nennt die Kompositionen op. 103b *»Kleine Sonaten«*, wohl unter dem Aspekt, daß er darin gegenüber seinem Kammermusikstil der vergangenen Jahre die extrem hohen technischen Anforderungen für die Interpreten reduziert und dem Hörer durch übersichtliche Harmonik und Melodik und auch durch eine überschaubare formale Anlage den Zugang erleichtert. Gewidmet sind sie dem in Altona wirkenden Dirigenten Robert Bignell, dessen Engagement für die zeitgenössische Musik Reger schätzen gelernt hat.

Anfang Mai kündigt Reger vor seiner Londonreise dem Geiger und Quartettprimarius Carl Wendling seine »Novitäten für nächstes Jahr« an, neben der *Sonate op. 107* und dem *Streichquartett op. 109* auch die *Sonaten op. 103b. »Soeben habe ich an Schillings* [damals Generalmusikdirektor der Stuttgarter Hofoper] *geschrieben, daß ich nächsten Winter zu gerne in einem Symphoniekonzert der Kgl. Hofkapelle zu Stuttgart mein neuestes Orchesterwerk, den Symphonischen Prolog dirigieren möchte. Wenn dann das Datum dieses Symphoniekonzertes feststeht, so sei doch so gut und lege in unmittelbarste Nähe einen Deiner Kammermusikabende, an welchem ich dann meine Klarinettensonate spiele, Ihr spielt mein neues Streichquartett und Du und ich spielen dann die neuen ›kleinen Sonaten‹ für Violine und Klavier.«* Dieses Kammerkonzert findet am 10. November 1909 in Stuttgart statt, anstelle der neuen Sonaten kommt jedoch das *Klaviertrio op. 102* zur Aufführung.

Der Kopfsatz der **d-moll-Sonate** [CD 3] lebt ganz von dem Wettstreit der beiden gegensätzlichen Themen, dem gesanglichen Hauptthema mit seinem ruhig aufsteigenden Achtelmotiv im Klavierpart und dem rhythmisch prononcierten zweiten Thema, in dem bereits die Schlußfuge des Es-dur-Quartetts anklingt. Nach einem *Vivace* mit seinen dahinhuschenden Triolenketten schließt die Sonate mit einer Variationsfolge über ein liedhaftes Thema, das von Reger meisterhaft und in wohl abgewogener Dosierung rhythmisch, harmonisch und im Stimmungsgehalt abgewandelt wird.

Das *Allegro* der **A-dur-Sonate** [CD 4] lädt sogleich zu einer kurzweiligen Reise zu den verschiedensten Tonarten ein, die in bekannt regerscher Meisterschaft jeweils nur kurz gestreift werden, sowohl im rhythmisch zupackenden ersten Thema als auch im gesanglichen Nebengedanken. Das zwischen F-dur und d-moll schillernde *Vivace* ist ein typisches Reger-Scherzo mit klar gegliederten Vor- und Nachsätzen der Perioden. Eine ruhevolle Gesanglichkeit atmet das *Larghetto*, das (fast) ganz ohne modulatorisches Raffinement dahinströmt und durch seinen friedvollen Grundton unmittelbar einnimmt. Mit einem die zarten Schattierungen bevorzugenden *Poco vivace* im 6/8-Takt, der tänzerischen Idee verpflichtet, schließt die Sonate, wiederum in vollendeter Abstimmung der beiden Instrumente in ihrem *Concertare* und in der Homogenität ihres Zusammenspiels.

***

Während der Sommermonate des Jahres 1902 hatte sich Reger der leichteren Muse zugewandt. Es entstanden kleine Vortragsstücke, meist in Duo-Besetzung für Blas- und Streichinstrumente mit Klavier. Dazu gehören unter anderem ein *Präludium und Fuge* für Violine solo, ein *Allegretto* für Flöte und Klavier sowie eine *Gigue*, eine *Fughette* über das Deutschlandlied und andere Klavierstücke.

Reger erweist sich in diesen vollendeten Miniaturen als ein Meister des leichten Genres. Die Stücke dienen zum häuslichen Musizieren, zur Unterhaltung und zum Genießen, sind also Zeugnisse einer Zeit, in der es in guten Konzert-Cafés noch hörbare (also unverstärkte) Musik gab, Musik, die wirklich unterhielt, die aber auch stets zuließ, daß man sich dabei unterhalten konnte.

Damals dürften auch die in Carl Grüningers »Neue Musikzeitung Nr. 3« (Stuttgart 1902) erschienene **Romanze G-dur für Violine und Klavier** [CD 3] und die im selben Jahr von der »Leipziger Musikwoche« veröffentlichte **Petite Caprice** [CD 3] entstanden sein. Letztere brachte 1902 auch die Sätze **Albumblatt** und **Tarantella für Klarinette und Klavier** [CD 4] heraus, zu denen Reger möglicherweise durch das gemeinsame Musizieren mit dem Münchner Klarinettisten und königlichen Kammermusiker Anton Walch angeregt wurde. (Die im Mai 1900 entstandene *Klarinettensonate fis-moll op. 49 Nr. 2* hatte er diesem Musiker gewidmet und mit ihm in München uraufgeführt.) Klarinette und Violine sind in diesen Stücken nach dem Willen des Komponisten gleichwertig zu verwenden.

***

Im September 1901 war Reger von Weiden nach München umgezogen – in der Hoffnung, hier, wo die Karriere des von ihm hochverehrten Richard Strauss ihren steilen Aufstieg nahm, zunächst Konzertverpflichtungen und später weiterführende berufliche Perspektiven zu finden. Schon in seiner ersten Münchner Saison tritt Reger in zehn Konzerten als Organist, Kammermusik- und Liedpianist auf. In der folgenden Saison sind es bereits siebzehn Konzerte, davon vier außerhalb Münchens. Der ungebrochene kompositorische Schaffensprozeß bringt vor allem Orgelwerke und Lieder hervor, im Mai 1902 dann ein großes Kammermusikwerk, das *Klavierquintett op. 64*.

Je stärker der Bekanntheitsgrad Regers in Deutschland wächst, um so größer wird der Kreis seiner Anhänger und Verehrer. Sie schätzen in ihm nicht nur den in die Zukunft weisenden Komponisten, der sich bevorzugt der Kammermusik und dem Lied zuwendet, sondern auch den hervorragenden und einfühlsamen Pianisten. Dagegen sehen seine Gegner ihn lediglich

als Brahms-Epigonen und amorphen Vielschreiber. Vor allem die Gruppe der sogenannten Münchner Neuromantiker unter Ludwig Thuille, die die Parolen »Symphonische Dichtung« und »Musikdrama« als Banner vor sich hertragen, bekämpfen Reger erbittert. Die Presse-Kritik teilt sich in die bekannten Lager Zustimmung, meinungslos abwartendes Mittelfeld und strikte Ablehnung – durchaus nachvollziehbar, denn leicht zu hören ist diese Musik mit ihrer bis an die Grenzen der Tonalität stoßenden Harmonik keinesfalls. Reger ist sich dessen bewußt*: »Es sind bei meinen Werken weniger die technischen* [Probleme] *als meine harmonische Melodik, die zum ›Kapieren‹ Schwierigkeiten machen. Ich sage: die Tonalität, wie sie Fétis vor 50 Jahren festgestellt hat, ist für 1902 zu eng.«* Die Mehrzahl der Rezensenten verhält sich korrekt, wenn sie zurückhaltend zugibt, das jeweils neue Werk nicht verstanden zu haben und daher nach einmaligem Hören kein abschließendes Urteil geben zu können. Lediglich der gefürchtete Chefkritiker Robert Louis leistet sich einige schlimme Entgleisungen, deren Schmähungen die Münchner Jahre immer wieder überschatten. Reger, der zeitlebens übersensibel auf öffentliche Kritik jeder Art reagiert, fühlt sich davon zutiefst getroffen. Die Anti-Reger-Stimmung kulminiert erstmals im Juni 1903 durch eine besonders bösartige Rezension von Louis. Von *»Afterkunst«* ist da die Rede, und *»bei Reger scheint eine ton- und klangpsychologische Perversität vorzuliegen, infolge derer er in der Kakophonie, im Musikalisch-Häßlichen schwelgt … Daß für Reger jene Häßlichkeit zum Selbstzweck wird, darin sehe ich das Grundgebrechen des Regerschen Schaffens, an dem diese phänomenale Begabung zweifellos zu Grunde gehen muß «.*

Möglicherweise sind diese verletzenden Formulierungen ein Auslöser für Reger, in der **Violinsonate op. 72** eine besondere Revanche vorzusehen. Er greift dazu auf einen musikalischen Ulk zurück, der ihn bereits in seiner Wiesbadener Zeit beschäftigte, die Verwendung von Motiven, die aus Tonbuchstaben gestaltet sind. Auf einem Skizzenblatt vom Dezember 1895 sind die beiden Tonfolgen *a-f-f-e* und *(e)s-c-h-a-f* notiert, die Reger nun als thematische Bestandteile in sein op. 72 integriert. Vollendet wird die Sonate im Sommer 1903. Die geplante Widmung »Den deutschen Kritikern« bzw. »An Viele« zieht Reger später zurück.

Die wohl spärlich besuchte Uraufführung am 5. November 1903 im Bayerischen Hof mit dem Münchner Geiger Richard Rettich geht ohne den erwarteten Affront vorüber; die Kritik kommentiert wohlwollend-distanziert, obwohl Reger zuvor die *»Infamie meines op. 72«* – eben die beiden Schimpf-Motive – in vielen Briefen an ihm bekannte Personen offenlegt.

Erst das Kammerkonzert des Allgemeinen Deutschen Musikvereins am 31. Mai 1904 in Frankfurt gestaltet sich publikumswirksamer, als der offenbar gutgelaunte Komponist während der Aufführung vom Flügel aus beim Erklingen der bewußten Motive auf zwei Münchner Kritiker im Saal deutet. Obwohl Reger selbst sein op. 72 *»als sehr klares Werk«* bezeichnet hat, scheinen Publikum und Fachkollegen beim Anhören teilweise überfordert gewesen zu sein: Der Reger-Biograph Fritz Stein berichtet, der Komponist Gustave Charpentier habe sich »nach den ersten fünfzig Takten an den Kopf gefaßt und gesagt ›Terrible! Ich glaube, Reger spielt den ersten und Marteau den letzten Satz!‹«

Für Reger bringt sein Auftreten in Frankfurt letztlich nur Positives: Mit dem französischen Geiger Henri Marteau tritt ein echter Künstlerfreund in sein Leben, ein unermüdlicher Vorkämpfer für seine Musik; das Frankfurter Konzert – in dem er übrigens mit Marteau auch eine Violinsonate von Ludwig Thuille musiziert – signalisiert den Beginn eines wirklichen Durchbruchs für sein Werk; und

schließlich zeigt Reger, daß er mit zwei rhythmisch und melodisch prägnanten Motiven dichte und tragfähige Musik zu komponieren vermag, gleichgültig, welchen außermusikalischen Assoziationen sie vordergründig verbunden waren, Musik mit all der Tiefe und all dem Stimmungsreichtum, die seine Werke auszeichnen. Dies bestätigen überwiegend auch die Rezensionen: *»Da ist ein Komponist, der den Mut und das Können besitzt, die vernachlässigte Gattung* [Kammermusik] *der musikalischen Feinkunst aufs neue anzubauen … Er will das sein, was man einen ›absoluten Musiker‹ nennt, und er schreibt Sonaten ohne Titel und ohne Programme … Die Bewegung und die Atemzüge des Meeres hat die Musik Regers. Ist das Unruhe? Dann, Herr des Himmels, gib allen Musikern nicht die ewige Ruhe, sondern die ewige Unruhe!«* – Auch der Interpret Reger wird hoch gelobt. »Ich kenne keinen Klavierspieler, dem eine solche Fülle von Poesie, ein so ganz musikgewordener Anschlag, ein solches Singen auf dem Klavier zu Gebote steht. Und neben ihm Marteau, der ideale Geiger unserer Zeit! Man kann sich denken, was es für Klänge waren, die da durch den Saal zogen, in welchen Protuberanzen der Enthusiasmus empor spritzte!«

Ergänzend sei erwähnt, daß Reger den Ungeliebten unter den Kritikern eigentlich eine weitaus drastischere »Erkennungsmelodie« zugedacht hatte. Dies dokumentiert eine zweite Skizze. Das Blatt, das er seiner Frau Elsa zueignete, enthält neben den beiden Tier-Motiven eine weitere Variante. Darin fügt Reger die Note eis ein und bildet damit das Tonbuchstabenmotiv *(e)s-c-h-eis-a-f-f-e*, womit er gleichsam von der zoologischen Abteilung direkt zur klingenden Verbalinjurie vorgestoßen wäre. Beschwichtigend heißt es in einem musikwissenschaftlichen Kommentar dazu, daß »Reger diesen Themeneinfall wegen seiner musikalischen Unergiebigkeit oder etwa doch aus Schamgefühl wieder verwarf.«

Insgesamt sollte dieser Aspekt der »Schimpfsonate« nicht überbewertet werden. Er bleibt ohnehin nur einem deutschsprachigen Publikum verständlich und nachvollziehbar. Reger zitiert in vielen seiner Werke oft und mit großer Lust eigene und fremde Motive. Fast eine Vorrangstellung nimmt dabei die Tonfolge *B-A-C-H* ein, die auch in op. 72 auftaucht, als freistehender Violineinsatz, durch eine modulierende Klaviereinleitung gut vorbereitet, in einer dynamischen und agogischen Steigerung des *Largo* (Takte 33 und 34). Und weiteres gibt die neuere Reger-Forschung zu bedenken: Verfolgt man das Interesse Regers an Experimenten mit Tonbuchstaben, finden sich im zentralen Werk seiner Violinsonaten noch andere Stimmungen, im Finale (Takte 108 und 109) die Tonfolgen *e-f-b* und *b-a-g*, die Reger nachweislich – auch in einem Klavierstück mit handschriftlich hinzugefügten Tonbuchstaben – auf den Namen seiner Ehefrau bezieht: **E**lsa **v**on **B**ercken bzw. **Bag**enski.

Guido Barth-Purrmann

CD 5

Seine achte **Violinsonate e-moll op. 122** erwähnte Reger erstmals Ende Februar 1911 auf einer Liste mit Kompositionsplänen für den kommenden Sommer, auf der sich auch die *Lustspielouvertüre op. 120* und das *Streichquartett Es-dur op. 121* finden. Die Uraufführung der neuen Violinsonate vereinbarte er aber bereits im Mai 1911 mit seinem Freund Fritz Stein, der in Jena die Stelle des Universitätsmusikdirektors innehatte: Im Januar 1912 sollte dort bei einem Kammermusikabend des »Meininger Trios» mit Hans Treichler (Violine), Carl Piening (Violoncello) und dem Komponisten selbst am Klavier nicht nur Johannes Brahms' *Klaviertrio c-moll op. 101* gespielt, sondern auch die *Cellosonate*

a-moll op. 116 aus der Taufe gehoben werden: *»Das ist doch ein feines Programm!«* vermerkte Reger und gab – was bei ihm selten genug ist – zusätzlich einen knappen Kommentar zur Charakteristik der beiden neuen Sonaten ab: *»op. 116 u. op. 122 sind 2 ›pflaumenweiche‹ Dinger!! NB NB!!!«.*

Ungewöhnlich an der mit Stein geschlossenen Vereinbarung ist die Tatsache, daß zu diesem Zeitpunkt noch keine einzige Note der Violinsonate zu Papier gebracht worden war. Diese Praxis, bereits vor der eigentlichen »Niederschrift« eines Werkes einen Termin für dessen Uraufführung festzulegen, war für Reger freilich keineswegs unüblich. Allerdings scheint dieses Verfahren eher Regers präzise Einschätzung der eigenen schöpferischen Fähigkeiten und Arbeitskraft sowie seine akkurate Zeitplanung zu belegen als die häufig kolportierte, jedoch inzwischen dokumentarisch als »Künstlermärchen« entlarvte Anekdote, er habe alle seine Werke im Kopf ausgearbeitet. Vielmehr komponierte Reger oft mit rasender Schnelligkeit.

Die eigentliche Niederschrift der neuen Violinsonate erfolgte schließlich im Juli 1911: Kurz nach Abschluß des *Streichquartetts op. 121* lud Reger am 5. Juli 1911 seinen Freund Karl Straube ein, um ihm *»sehr sehr viel Neues zu zeigen, das seit 2 Tagen entstanden ist«*. Zwei Tage später berichtete er dem befreundeten Pianisten James Kwast: *»Satz 1 von Sonate E-moll op 122 für Violine u. Pianoforte ist fertig.«* Die Arbeit schritt rasch voran, denn bereits fünf Tage später konnte Reger James Kwasts Frau, der von ihm hochgeschätzten Pianistin Frieda Kwast-Hodapp, auf einer Postkarte mitteilen: *»Also: Satz 2 u. 3 der neuen Violin-Klaviersonate op 122 ist auch fertig; ich arbeite soeben am 4. (letzten) Satz.«* Die autographe Stichvorlage, die Reger schließlich am 18. Juli 1911 beim Verlag Bote & Bock einreichte, trägt den Schlußvermerk: *»16. July 1911«*. Das bedeutet, daß die schriftliche Ausarbeitung des hochkomplexen Werkes nicht einmal zwei Wochen gedauert hatte.

Die viersätzige Sonate folgt von der Formanlage her dem klassischen Modell und entspricht damit auch Regers etwa zeitgleich entstandenem Ausspruch, mit dem er sich von den atonalen Werken Arnold Schönbergs distanzierte: *»O, es ist zum Konservativwerden.«* Doch ist Regers Sonate nur hinsichtlich der Form konservativ, ihre Klangsprache ist durchwegs hochexpressiv aufgeladen; die reiche chromatische Färbung und die harmonisch rastlos durch alle Tonarten wandernden Modulationen erwecken den Eindruck vegetativen Wucherns – einer »musikalischen Prosa«, die sich über Konventions- und Taktgrenzen hinwegsetzt. Das wird schon am Anfang des Kopfsatzes deutlich: Obwohl im $^{3}/_{4}$-Takt notiert, bleibt der Beginn rhythmisch merkwürdig ambivalent, ja fast bewußt verschleiert; die einzelnen Phrasen werden durch hemiolische Wendungen gegeneinander verschoben. Auch dynamisch werden Extreme ausgelotet: Ein verhaltener, introvertierter *espressivo*-Mittelteil gelangt kaum einmal über ein *ppp* hinaus, doch kommt es danach innerhalb von kürzester Zeit zu einer der für Reger typischen Steigerungspartien: Nach nur neun Takten ist mit einem *fff* das andere Extrem erreicht. Die Reprise steht in E-dur (!), eine breite Coda mit wuchtigen Schreitrhythmen rundet den Satz ab, der an manchen Stellen die Klangwelt eines Johannes Brahms heraufzubeschwören scheint.

Das folgende Scherzo in d-moll, ein flirrend hingetupfter Satz, ähnelt vom Gestus her den bizarren Scherzi eines Hector Berlioz; allerdings erscheint dessen gespenstischer Feenreigen mit Regers burschikosem Oberpfälzer Humor gepaart. Geige und Klavier alternieren in einem dialogischen Frage- und Antwortspiel, aus dem heraus von Zeit zu Zeit rhythmisch verfremdete Motivfetzen wie vom Tanzboden erklingen. Der Mittelteil

wechselt von d-moll nach F-dur, bevor der Satz in D-dur schließt. Das elegische *Adagio* präsentiert breit ausgesungene Kantilenen der Violine mit ungewöhnlichen, effektvollen harmonischen Farbwechseln: Auf dem Höhepunkt des Satzes blüht plötzlich eine Stelle von inniger, emphatischer Verklärung in D-dur innerhalb des As-dur-Kontexts auf, gleichsam eine Oase von schwelgerischer Terzenseligkeit – aber nur einen einzigen Takt lang, wie das kurze Aufblitzen eines Bildes aus einer anderen, höheren Welt. An der entsprechenden Parallelstelle in der dreiteiligen ABA-Form (der Mittelteil wechselt nach f-moll) wird die sehnsuchtsvolle Hörerwartung freilich enttäuscht; die harmonische Wendung ist in ihrer Originalität unwiederholbar. Von Brahms'schen Klavierfigurationen inspiriert zeigt sich das abschließende Finale, ein Rondo, in dem Motive und Themen zwischen Violine und Klavier gleichsam durch partielle Überlagerung »verzahnt« werden. Etwa zur Entstehungszeit der Sonate hat Reger davon gesprochen, daß viele seiner Werke *»bis ins letzte Zweiglein durchgestaltet«* seien, und diese Formulierung könnte sich direkt auf die ineinander verschachtelten Partien dieses Finales beziehen. Unisono-Abschnitte im Klavier sorgen für die strukturelle Gliederung des Satzes in E-dur / H-dur, dessen Thema in langsamerer, breiterer Führung auch die Coda beherrscht, wie ein Nachklang.

Bei dem für Jena geplanten Kammermusikkonzert stand das Opus 122 schließlich doch nicht auf dem Programm. Vielmehr war das Werk bereits am 3. Oktober 1911 in Duisburg mit dem Geiger Ernst Schmidt und Max Reger am Klavier erstmals aufs Podium gelangt. Nur wenig später, am 18. Oktober, erklang die Sonate ein weiteres Mal im Leipziger Feurichsaal mit ihren beiden Widmungsträgern, dem russischen Violinvirtuosen Alexander Schmuller (1880–1933) und dem namhaften Pianisten und Dirigenten Leonid Kreutzer (1884–1953). Die Musikkritik schwankte zwischen Beifall und Ablehnung: Nach Ansicht des Rezensenten der Zeitschrift *Die Musik* stellte Regers Violinsonate op. 122 *»wieder zu hohe Ansprüche an die Hörer, als daß sie in weitere Kreise dringen könnte; um als Hausmusik Eingang finden zu können, ist sie übrigens auch viel zu schwer.«* Aber dennoch lohne es sich, *»daß man sich eindringlich mit ihr beschäftigt; freilich ihr geistiger Inhalt will mühsam erworben sein.«* Gerade das sanfte und eingängige *Adagio* verliere sich *»in Tifteleien, die wohl nur für eingefleischte Regerfreunde immer genußreich sind«,* doch werde man hierfür reichlich durch das anmutige Finale entschädigt, *»in dem der Komponist zu seinem ersten großen Vorbild Brahms endlich wieder einmal aufschaut. Dieses Finale ist nicht nur sehr melodisch-reizvoll, sondern auch in seinem Aufbau und seiner Stimmführung überaus klar und leicht faßlich.«*

Karl Thiessen, dem Kritiker der *Signale für die musikalische Welt*, schien an *»der neuen Reger'schen Sonate gerade das Wichtigste zu fehlen […], nämlich greifbare und durch ihre Art den einzelnen Sätzen ein spezifisches Gesicht aufprägende Themen. Bei Reger ist nicht der charakteristische musikalische Einfall das Primäre, sondern er beginnt in der wohlbekannten und schon oft gekennzeichneten Weise zu musizieren oder vielmehr zu modulieren (manche Sätze bei ihm muten einen geradezu wie eine in bunter Reihe aneinander gefügte Kette von Modulationsbeispielen an), setzt dies an der Hand der allgemeinen in der klassischen Sonate geltenden Formenprinzipien nach Willkür und Laune eine Weile fort, bringt am Schluss seine beliebten Orgelpunkte oder sonst irgendeine bei ihm auch schon zur Manier erstarrende meist chromatische Erweiterung der Schlusskadenzformel – und der Satz ist fertig. Wie leicht und bequem, aber wie wenig eigentlichen Kunstwert kann man solchermassen entstandenen Kompositionsarbeiten*

beimessen?« Was Thiessen hier ablehnend-negativ formuliert, könnte – versehen mit positivem Vorzeichen – als durchaus treffende Charakterisierung von Regers Personalstil gelten: Weniger die musikalischen Themen und Einfälle stehen im Vordergrund dieser Musik, eher das stete Fließen, die dauernde Fortentwicklung, doch nicht im Beethoven'schen Sinne der »Themenverarbeitung«, sondern im impressionistischen Sinne der reichen Farb- und Klangwechsel, die sich durch das permanente Kontrastprinzip ergeben, dem Reger folgt. Inzwischen ist klar, daß Regers Werke mit den herkömmlichen, an der Wiener Klassik orientierten Maßstäben und dem emphatischen Werkbegriff nur unzureichend zu messen sind; das eigentlich Neue ist eine subjektive Individualität (die freilich im traditionellen Formengewand daherkommt).

Auf den ersten Blick »traditionell« gebärden sich auch die **Sechs Vortragsstücke** bzw. **Suite in a-moll für Violine und Klavier op. 103a**, welche mit beiden kleinen *Violinsonaten op. 103b* und den *Liedbearbeitungen für Klavier solo op. 103c* unter dem Generaltitel *Hausmusik* zusammengefaßt wurde. Mit diesen Stücken entledigte sich Reger einer mehr oder weniger lästigen Pflicht von Seiten seiner Verleger, wie er seinem Freund Karl Straube in einem Brief berichtete: *»Da ich – leider – ja – wie Du weißt, kontraktlich pro Jahr den Herren Lauterbach & Kuhn 2 ›leichte‹ Sachen liefern muß, so hab' ich den Herren gegeben: a) 2 Sonatinen* [op. 89, Nr. 3 und 4] *und b) eine Suite op 103a für Violine und Klavier.«* Der Hauptgrund für dieses Arrangement mit dem Verlag war die angebliche Unverkäuflichkeit der großen »Herzblutwerke« Regers, die in ihrer monumentalen Gestalt enormen Aufwand sowie beträchtliche Stichkosten mit sich brachten. Als »Kompensation« sollte der Komponist Jahr für Jahr auch einfache und gefällige Stücke liefern, die sich möglichst gut verkaufen sollten.

Dem Verlag übersandte Reger das Manuskript der Suite am 20. August 1908 aus den Sommerferien im Schneewinkl-Lehen bei Berchtesgaden, wo er an seinem groß dimensionierten *Symphonischen Prolog zu einer Tragödie op. 108* arbeitete. Reger fügte der Stichvorlage einen durchaus pragmatischen Kommentar bei: *»Wie Sie nun sogleich sehen werden, ist das neue Werk so eingerichtet, daß jedes der 6 Stücke für sich allein gespielt werden kann, daß aber auch das ganze Werk, d. h. die 6 Stücke hintereinander gespielt werden können u. das ganze Werk dann eine ›regelrecht ausgewachsene‹ Suite ergibt, so daß dies Werk zugleich auch als ›Kammermusikwerk an sich‹ gilt.«* Bei *»aller leichten technischen Ausführbarkeit«* sei diese Suite *»durch ›entsprechenden‹ Vortrag sofort concertfähig«*.

Mit der Wahl des für das frühe 20. Jahrhundert eher ungewöhnlichen Genres der »Suite« bezog sich Reger auf ein barockes Formmodell, dem er auch in den einzelnen Sätzen folgte: Das *Präludium* in a-moll ist in schreitendem, feierlichem Duktus gehalten und aus einfachen, diatonisch aufwärts (1. Thema) bzw. abwärts geführten (2. Thema) Melodielinien gebildet; der Kontrast wird durch die dynamische Anweisung *forte* für das erste und *piano* für das zweite Thema verstärkt. In der folgenden *Gavotte* (F-dur) alternieren Violine und Klavier – der einfache Satz dieser Musik, die auch für Laienmusiker geeignet sein sollte, zeigt sich an der häufigen Parallelführung der Geigenstimme mit der rechten Hand des Klavierparts. Im Mittelteil erhebt sich eine hochchromatisch geführte Violinstimme über einer schauerlich leer anmutenden Bordun-Quint. Die *Aria* (A-dur) wurde zum populärsten Stück der *Suite op. 103a*: Über einem in gebrochenen Oktaven auf- und abwärts schreitenden Baß erhebt sich eine eingängige Melodie der Violine, die häufig von der rechten Hand des Klavierparts in gefälligen Terzen oder Sexten verstärkt wird. Die Burleske

in B-dur ähnelt vom Gestus her Werken wie dem *Fast zu keck!* überschriebenen *Klavierstück op. 17 Nr. 12*. Ein schlichtes, idyllisch-verklärtes Gesangsthema und ein zerklüfteter Mittelteil kennzeichnen das Menuett (F-dur), und im Fugato der *Gigue* in a-moll belegt Reger seine kontrapunktischen Fähigkeiten durch die Umkehrung des Hauptthemas im zweiten Teil. Die *Gigue* ist zugleich das am meisten »barocken« Geist atmende Stück des Zyklus.

Die zahlreichen Bearbeitungen (insbesondere der *Aria* Nr. 3), die Reger zum Teil selbst anfertigte, belegen die große Popularität des Werkes, das trotz seiner äußerlichen Gefälligkeit als ganz individuelles und unverwechselbares Stück Kammermusik aus Regers Feder nicht zu unterschätzen ist.

Widmungsträger der *Suite op. 103a* ist Arthur Nikischs Schwiegersohn Edgar Wollgandt (1881-1949), der Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, mit dem Reger in einem freundschaftlichen Verhältnis stand. Wollgandt war zudem Primarius des Gewandhaus-Quartetts, das sich sehr für Regers Schaffen einsetzte. Doch nicht er spielte am 7. November 1908 die Uraufführung der *Suite* im Prager Rudolphinum, sondern sein berühmter Kollege Henri Marteau.

Stefanie Steiner

CD 6

Über die Entstehung der **zweiten Sonate op. 3** ist nur wenig bekannt – eine nicht vollständig ausgearbeitete erste Niederschrift wurde beiseite gelegt, ehe Reger die teilweise deutlich abweichende endgültige Fassung schuf. Es sind zwar noch geringe Schatten Brahms' wahrzunehmen, doch geht Reger schon weit über jede Brahms-Imitation hinaus. Die eher kleinteilige, asymmetrische Themengestaltung und die differenzierte Dynamisierung zeigen eine ganz eigene Prägung. Der erste Satz, *Allegro non tanto* überschrieben, erhebt asymmetrische Phrasengestaltung geradezu zum Prinzip, wobei sich Violine und Klavier ununterbrochen die Bälle zuwerfen – kaum einmal hat eines der Instrumente eine längere Pause. Dabei ist die Struktur der einzelnen Sätze aber denkbar klar – die Exposition des ersten Satzes wird wiederholt, während die Reprise, zwar wörtlich wiederholt begonnen, sich als stark variiert erweist und mit einer Codetta abgeschlossen wird.

Die **3. Violinsonate op. 41** in A Dur von 1899 widmete Reger seinem aus der Oberpfalz stammenden Duzfreund Josef Hösl, der erster Geiger am Hoftheater und Primarius eines Streichquartetts war. Die erhoffte Uraufführung im selben Jahr verzögerte sich und auch der Erstdruck erschien erst im Mai 1900 bei seinem neuen Münchner Verleger , dem Jos. Aibl Verlag. Reger äußerte sich selber zu seiner Sonate: »Die Violinsonate op. 41 ist ein sehr schwer verständliches Werk! Man muß sie öfters hören! Allein, so sehr mir auch klar ist, daß ich mit solchen Werken wenig Popularität erlange – ich kann mit besten Willen meine Ansprüche an die Ausführenden, meine Schreibweise nicht aufgeben, will ich das erreichen, was mir künstlerisch vorschwebt.« Zusammen mit Hösl hob der Komponist diese Sonate am 11. 12.1900 im Münchner Museumssaal im Palais Portia aus der Taufe. Bei Kritik und Publikum fand die Komposition sofort Anklang.

Unter den mit Opuszahlen bezeichneten Kompositionen Regers gibt es kaum ein zweites Werk, das ähnlich unbekannt geblieben ist wie das schlicht **Zwei Compositionen für Violine mit Begleitung des Pianoforte betitelte Opus 87**. Grund dafür ist vermutlich die geradezu beliebig scheinende Zusammenstellung zweier gänzlich disparater Stücke – eines kurzen zweieinhalbminütigen **Albumblattes** und

einer ausgewachsenen zwölfminütigen **Romanze**. Das Albumblatt B-Dur ist eine Gelegenheitskomposition im allerbesten Sinne – deutlich anspruchsvoller und ambitionierter als manche seiner Zeitschriftenbeilagen und doch den Rahmen der »künstlerischen Hausmusik«, wie es Reger einmal nannte, nicht sprengend. Ganz anders steht steht es um die Romanze in e-moll – sie steht weit ab von jeder »Hausmusik« und ist im Grunde vielmehr eine Fortführung der beiden großen Romanzen op. 50 für Violine und Orchester aus dem Jahre 1900.

Jürgen Schaarwächter

CD 7

Max Regers Musik für Violoncello und Klavier

Ein beziehungsreicher Zufall ließ die Wege Max Regers (1873–1916) und Giorgio de Chiricos (1888–1978) sich im Jahr 1906 in München kreuzen. Während Andrea de Chirico (1891–1952), später bekannt als Alberto Savinio, bei Reger Kompositionsunterricht nahm, diente sein Bruder Giorgio als Dolmetscher bzw. vergnügte sich mit dem Betrachten eines Albums mit Reproduktionen Böcklinscher Gemälde. Die kurze Begegnung im Zeichen Böcklins hinterließ atmosphärische Spuren. Nichts gibt so unverstellt die melancholische, weltentrückte Einsamkeit des Komponisten Reger wieder, der sein von Konzerthetze geprägtes Leben zum großen Teil im europäischen Eisenbahnnetz verbrachte, wie die Bahnhofsbilder Chiricos. Da, wo die Alltagszeit am erbarmungslosesten tickt, Fahrpläne (kannte Reger alle auswendig), Anschlüsse, Abfahrts- und Ankunftszeiten, genau da schlägt sie – dialektisch – um in Stillstand, gerinnt Bewegung zum Bild ewiger, zeitenthobener, im Leeren kreisender Dauer.

Chiricos Bahnhofsbilder, möbliert mit den Versatzstücken einer mythisch verklärten Vergangenheit, zwischen Melancholie und Absurdität angesiedelt, evozieren Stimmungen. *»Neue, ungeahnte seelische Stimmungen«* in seinen Tönen heraufzubeschwören, war auch Regers Credo, dem er in 43 kurzen, doch bis ins Äußerste musikerfüllten Jahren nachjagte. Als echtes Kind der Jahrhundertwende, deren Grundzug im Schürfen noch bislang Verborgenem lag – beispielhaft symbolisiert durch das Erscheinen von Freuds *Traumdeutung* im Jahr 1900 – drückte Reger, der sich mit Worten schwertat, so auf seine Weise das aus, was sein um so viel redegewandterer Zeitgenosse Arnold Schönberg (1874–1951) die »innere Notwendigkeit« des künstlerischen Schaffens nennen sollte.

Die Klischees über den Komponisten Reger sind Legion. Bis heute wirken hier die Folgen der Nazizeit nach, die die »fortschrittlichen« Regerinterpreten, allen voran den Schönbergkreis um den »Verein für musikalische Privataufführungen« und die Brüder Busch in die Emigration und Regerschüler wie etwa Erwin Schulhoff in die Vernichtung trieb. Zurück blieben diejenigen, die den psychisch labilen Alkoholiker Reger zum »gesunden deutschen Mann« und »altmeisterlichen Fugenseppl« umstilisierten, ein Bild, das auch die gesamte Rezeption der Nachkriegszeit bestimmen sollte. Kennzeichen der »deutschtümelnden« Regerinterpretation war – und ist vielfach noch immer – die Reduzierung der in Regers Partituren in früher nie gekonntem Ausmaß notierten Ebene der Vortragsbezeichnung (Tempo, Dynamik, Agogik) auf ein blasses Mittelmaß, das die Werke ihrer expressionistischen Spannung beraubt und in gleichförmiges dynamisch-klangfarbliches Grau in Grau taucht. Abhilfe schaffen hier nur Interpreten, für die eine Wiedergabe komplexer und individuell ausgeprägter Notationsstrukturen, wie sie die Musik des 20. Jahrhunderts

insgesamt kennzeichnen, eine Selbstverständlichkeit darstellt.

Die traditionelle Mißachtung des Regerschen Frühwerks aus den Jahren ab 1890, in denen er in Wiesbaden Schüler Hugo Riemanns (1849–1919) war, geht nicht zuletzt auf Reger selbst zurück, der später seine Opera 1–25 in Bausch und Bogen ablehnte. Über die *Cellosonate op. 5* etwa schrieb er dem Interessenten Georg Stolz am 16. August 1901: *»Mit der ersten Cellosonate op. 5 ist es gar nichts. Das ist ein arg verfehltes Jugendwerk!«* Wer Regers Biographie kennt, weiß, daß die heftige und lebenslange Ablehnung aller Frühwerke nur dadurch zu erklären ist, daß der Komponist um jeden Preis vermeiden wollte, später an die qualvollen Anfänge seiner Karriere erinnert zu werden, die wie ein dunkler, nie wieder abzuschüttelnder Schatten seinen gesamten Lebensweg begleiten sollten. In der Krise der Wiesbadener Jahre bildete sich das Modell aller weiteren Krisen Regers heraus. Während er jedoch in Wiesbaden volle acht Jahre verbrachte, rettete er sich später durch frühzeitige Umzüge davor, noch einmal in derartige Hoffnungslosigkeit zu versinken – an keiner der nachfolgenden Lebensstationen sollte er länger als drei bis vier Jahre verweilen und jedesmal schied er, nachdem sich die Situation dort in seiner Empfindung ins Unerträgliche kompliziert hatte.

Um das Ausmaß der Wiesbadener Krise zu ermessen, die Reger in jungen Jahren in den Alkoholismus führte, muß man vor allem bedenken, daß dem Vater Joseph Reger die Erlaubnis zum Kompositionsstudium nur unter größten Schwierigkeiten abgetrotzt worden war. Der 17jährige, der sich 1890 bei Riemann einfand, stand von Anfang an unter dem Legitimationsdruck, einem äußerst mißtrauischen Vater beweisen zu müssen, daß seine Berufswahl keine Sackgasse sei. Als dann, nach durchaus vielversprechenden Anfängen – der durch Riemann vermittelte Londoner Verleger Augener druckte die ersten Werke mit Opuszahlen, 1893/94 erschienen einige ermutigende Besprechungen in Musikzeitschriften –, weitere Anerkennung ausbleibt, ist Regers Weg in Depression und Alkohol fast nahezu unausweichlich. Der Verleger läßt seine folgenden Kompositionen ungedruckt liegen, da sich die edierten Werke nicht verkaufen, Familie Riemann ist ebensowenig in der Lage, seiner Tonsprache zu folgen, aus dem Weidener Elternhaus erreichen ihn einzig Vorwürfe sowie Klagen über das verlorene Geld, das man in ihn investiere, einen mageren Lebensunterhalt kann er sich einzig durch Bearbeitungen, Kritikenschreiben und Klavierstunden sichern, verhaßte Tätigkeiten, die in eklatantem Widerspruch zu dem stehen, wozu er sich berufen fühlt. Auch die Nötigungen Augeners, doch von komplizierten Großwerken abzusehen und lieber kleine, verkäufliche Klavierstückchen zu schreiben, sollten zum Modell für nahezu alle weiteren Verlegerbeziehungen werden.

Als Reger im Sommer 1898 von der Schwester Emma nach Weiden ins Elternhaus zurückgeholt wird, nachdem er von seiner letzten Zimmerwirtin auf die Straße gesetzt wurde und ihm ein Leben als Obdachloser oder Insasse einer Nervenklinik droht, hatte er bereits seit Jahren kaum noch komponiert. Die **Cellosonate f-moll op. 5** entstammt den ersten Wiesbadener Jahren, in denen Reger noch auf Erfolg und Anerkennung hoffte, wenn auch gerade dieses »Herzblutwerk«, das kompromißloseste und avancierteste der gesamten Wiesbadener Zeit, den Umschwung einleitete: Weder Riemann noch der Widmungsträger, der »Kammervirtuose« Oskar Brückner (1857–1930), ein damals geschätzter Cellist und Lehrer am Wiesbadener Konservatorium, mit dem Reger das im Sommer 1892 komponierte Werk am 17. Oktober 1893 im Wiesbadener Tonkünstlerverein uraufführte, waren in der Lage, das

Zukunftsweisende darin zu erkennen; ihnen erschien es lediglich als ein ins Maßlose übersteigerter Brahms. Und in der Tat ist das Vorbild Brahms (bzw. seiner Cellosonaten), das Hugo Riemann Reger als »Gegengift« gegen dessen anfängliche Wagner-Begeisterung verabreicht hatte, in vielen Bereichen unüberhörbar: in der (noch wenig chromatischen) Melodiebildung, dem Klaviersatz mit seinen Sext-und Oktavketten, den Duolen gegen Triolen-Rhythmen, dem durchgängigen Moll-Ton und der variierenden Motiventwicklung. Doch stärker als diese offensichtlichen »Herkunftsbeweise« frappiert in diesem Jugendwerk die wie unabsichtlich sich Bahn brechende Manifestation dessen, was im weiteren Verlauf den Regerstil kennzeichnen wird: die unregelmäßige, prosaartige, »unendliche« Melodik, der dichte, vielstimmige, kompakt wirkende Satz, die Dynamisierung der gesamten Komposition durch weit ausgreifende Steigerungsaufbauten und plötzliche Abstürze in Pianissimo-Passagen, das durch minutiöse Vortragsangaben geregelte kontinuierliche Espressivo, der durch häufiges *rit. - - - - - a tempo* sich stauende und wieder in Bewegung setzende Zeitfluß und, nicht zu vergessen, der äußerste technische Schwierigkeitsgrad, der allein schon ausreicht, um einer Verbreitung dieses Werks bis heute enge Grenzen zu setzen.

Reger beharrte zeitlebens so auffällig hartnäckig darauf, er mache *»nur Musik«*, der *»keinerlei verstecktes oder ›geleugnetes‹ Programm«* zugrundeliege, daß hier durchaus berechtigte Zweifel anzumelden sind. Es ist kaum von der Hand zu weisen, daß zumindest in seinen großen Werken Stimmungen und innere Vorstellungen eine nicht zu unterschätzende Auslöserrolle gespielt haben. So berichtet Adalbert Lindner, Regers erster Weidener Lehrer, daß *»nach des Komponisten eigenem Geständnis ... das ganze Werk* [die Cellosonate op. 5] *die Vision eines Sterbenden* [sei]*, der auf ein verlorenes Leben zurückblickt.«* Unter dem Vorbehalt, daß es sich dabei um Spekulationen handelt, könnte man fast meinen, Reger habe in diesem Werk seine eigene Wiesbadener Entwicklung »vorgeahnt«, so durchgängig ist der »Katastrophen-Ton«, der das Werk durchzieht, das durch kontinuierliche rhythmisch-metrische Verschiebungen und Synkopierungen unablässig nach vorne zu drängen scheint. Der Beginn des ersten Satzes, *Allegro maestoso ma appassionato*, mit dem zeitverschobenen Einsatz von Klavier gegen Cello – jedes Instrument mit seinem eigenen Thema – stellt sofort klar, worum es in dieser Komposition geht: um einen Kampf gegen das Chaos. Ein solches Stück verträgt kein Scherzo. Und die relative Lockerung des Finales, *Allegro (un poco scherzando)*, die nach dem harmonisch bereits komplizierten und chromatisch durchgesetzten *Adagio con gran affetto* einen gewissen Aufschwung aus dem tragischen Ton suggeriert, erweist sich da endgültig als trügerisch, wo das Werk in den Schlußtakten in den Beginn des Klavierthemas des ersten Satzes einmündet. Hier zeigt sich bereits ein weiteres Charakteristikum des Regerstils: die Vorliebe für kreisförmige Abschlüsse, später auch gern in Form von satz-, ja werkübergreifenden Selbstzitaten bzw. -anspielungen, die den für Regers Kompositionstechnik so wesentlichen *Déjà-vu-Effekt* hervorrufen, all dies Momente der sicher aus der anfänglichen Bedrohtheit seiner künstlerischen Existenz herrührenden Sucht nach Musik als Dauerzustand, als bruchloses Kontinuum, in dem die unablässige Veränderung mit dem Immergleichen in eins fällt.

Dem düsteren Frühwerk gegenübergestellt erscheint Regers letzte, die vierte **Cellosonate a-moll op. 116** wie eine Illustration des romantischen Topos »Durch Nacht zum Licht – aus Leiden Überwindung«. Im Sommer 1910 komponiert, dem Freund Julius Klengel, Kollege am Leipziger Konservatorium und

berühmtester Cellist seiner Zeit, gewidmet, am 18. Januar 1911 uraufgeführt und in der Folge zum sicheren Erfolgsstück von Regers Tourneen avanciert, entstammt dieses Werk der Leipziger Lebensphase, in der Reger bereits den Zenit öffentlicher Anerkennung erklommen hatte: er war doppelter Ehrendoktor, überhäuft mit Auszeichnungen aller Art, die Übernahme der altberühmten Meininger Hofkapelle im folgenden Jahr sollte ihn auch noch als Dirigenten zum Erfolg führen. Vorausgegangen waren der a-moll-Sonate zwei Werke, deren komplizierte Faktur konsterniertes Unverständnis bei Publikum und Kritik ausgelöst hatten: das *Klavierquartett d-moll op. 113* und das *Klavierkonzert f-moll op. 114*. Die Ablehnung seiner meist in düsterem Ton gehaltenen Herzblutwerke, seit der Wiesbadener Zeit eine Konstante der zeitgenössischen Reger-Rezeption, traf den anerkennungsbedürftigen Komponisten immer wieder zutiefst.

In der im Anschluß an op. 113 und 114 komponierten *Cellosonate op. 116* zeigt sich nun zum ersten Mal das, was Regers zukünftige Entwicklung, gerade auch nach der Übernahme der Meininger Hofkapelle und der täglichen Auseinandersetzung mit dem Orchester, kennzeichnen sollte: der Versuch, seiner quasi »naturgegebenen« Tendenz zum dicken, polyphon wie ornamental überladenen Satz – in dem jeder sozusagen pausenlos mit 10 Fingern spielt – durch Reduktion auf sparsamere Akkord- und Linienführung entgegenzuwirken. Seine Apotheose im Kammermusikbereich sollte dieser Spätstil in Regers letztem vollendeten Werk, dem *Klarinettenquintett A-dur op. 146*, finden. Die *Cellosonate op. 116* kündigt also Regers Spätwerk an. Spätwerk – von einem 37jährigen komponiert? Wie in der frühen Sonate scheint hier ein Moment des Visionären wirksam zu sein, möglicherweise angeregt durch die Eigenart des Cellos, aufgrund der außerordentlichen Reichweite seiner Ausdrucksmöglichkeiten wie kein anderes Instrument als »Stimme des Komponisten«, als »Lyrisches Ich« sich zu eignen. Eine weitere Bedeutungsebene verschränkt sich mit dieser. An Silvester 1910 schreibt Reger an den Pianisten August Stradal über die im selben Jahr erschienenen *Drei Klavierstücke* op. 11 von Schönberg: *»Die drei Klavierstücke von Arnold Schönberg kenne ich; da kann ich selbst nicht mehr mit. Ob so was noch irgend mit dem Namen ›Musik‹ versehen werden kann, weiß ich nicht; mein Hirn ist dazu wirklich zu veraltet! … O es ist zum Konservativwerden! Ich glaube, behaupten zu dürfen, daß der Weg, den ich in op. 113 (Klavierquartett), 114 (Klavierkonzert) und 116 (Cellosonate) gehe, eher zu einem Ziele führt als all die neuen Wege.«* Das Moment des Resignativen, das Regers Spätwerk angesichts der neuesten Entwicklungen der musikalischen Moderne durchaus auch kennzeichnet, kündigt sich an.

In vieler Hinsicht kontrastiert die späte Cellosonate mit der frühen: statt eines »Initialausbruchs« im *ffz* in beiden Instrumenten beginnt hier das Cello allein mit dem mottoartig exponierten Themenkopf, einer chromatischen Linie, deren Intervallstruktur in exemplarischer Weise die vielfältigen Assoziationen ermöglicht, die ein Kennzeichen des reifen Regerstils sind, in dem sich die gesamte Kompositionsgeschichte der vergangenen Jahrhunderte einschließlich des Rückblicks auf sein eigenes früheres Werk in einer Weise spiegelt, die dem klaren Zitat aus dem Weg geht, umso mehr jedoch evokativ als Erinnerungsschicht zwischen den Regerschen Tönen aufleuchtet. Im Gegensatz zu den auftaktig (Klavier) und synkopiert (Cello) einsetzenden Themen der f-moll-Sonate, die vom ersten Takt an den vorwärtsdrängenden, sich überstürzenden Impetus des Werkes bestimmen, setzt die Cellokantilene der a-moll-Sonate volltaktig und in Halben ein. Das Choralartig-Ruhige, das hier exponiert wird, täuscht nicht: Die ersten vier Töne (e-b-f-dis, T. 1–2)

lassen sich auch als Spreizung von Regers Lieblingsmotiv, des B-A-C-H, interpretieren, das in unterschwelliger – einmal auch in wörtlicher – Einfügung im weiteren Verlauf des Satzes wirksam wird. Zur Illustration der äußerst raffinierten, in jeder Beziehung flexiblen motivischen Variationstechnik, die gerade von dem einsamen Cellobeginn dieses Werkes ihren Ausgang nimmt, seien noch einige weitere Beobachtungen hinzugefügt. Die aufsteigende kleine Sext mit anschließendem zweimal abfallenden Halbton e-c-h-b (T. 3) erinnert an die, allerdings rhythmisch abweichende, Celloeinleitung des Tristanvorspiels (a-f-e-dis; T. 1–2). Nicht von ungefähr ist die »unendliche Melodie« der Cellokantilene geradezu das Generalthema dieser Sonate, die ihr den Charakter eines leicht nostalgisch verklärten Rückblicks verleiht. Hinzu kommen die Anspielungen auf Beethovens *Cellosonate A-dur op. 69*, die ebenfalls mit einem Solo des Streichinstruments beginnt. Im drittletzten Takt des ersten Satzes der *Sonate op. 116* lüftet Reger den Schleier: In der abschließenden Wiederaufnahme des Anfangs verändert er den ursprünglichen Tritonus e-b zur Quinte e-a, der Umkehrung des Beginns von Beethovens op. 69 (a-e), und schließt den Satz in A-dur (die Beethoven-Anspielung setzt sich übrigens in der auf op. 69 verweisenden rhythmischen Struktur des Scherzos fort). Nimmt man hinzu, daß auch die Liebhaber von Zwölftonkomplexen und tonal nicht bestimmbaren Klangfeldern hier reichlich fündig werden, obwohl, wie immer bei Reger, das klassische Sonatenschema (*Allegro moderato-Presto- Largo-Allegretto con grazia*) formal unangetastet bleibt, und berücksichtigt man, daß alle vier Sätze dieses Werks sich aus dem Pianissimo heraus entwickeln, um an ihrem Ende wieder ins Pianissimo zurückzusinken, so eröffnet sich in dieser melancholisch-visionären Sonate ein Blick auf Regers immer vom Absturz bedrohten, auf vielen Seiten von Depressionen umlauerten kompositorischen Balanceakt, in dem er postuliert, was gerade auch durch seine variativ-assoziative, Collage- und Montagetechniken verwendende Schreibweise bereits unwiderruflich von innen heraus zerfallen ist: die romantische Idee der Einheit von Inhalt und Form im organisch gewachsenen Kunstwerk.

Der zwischen der f-moll-Sonate des 19jährigen und der a-moll-Sonate des 37jährigen zurückgelegte Weg scheint lang und kurz zugleich. Wie die frühe Sonate schließt auch die späte den Kreis im Rückgriff auf den Beginn, jetzt allerdings nicht in wörtlicher Wiederaufnahme, sondern variativ sublimiert. Die absteigende Cellokantilene der letzten drei Takte des Finales spiegelt die aufsteigende Linie des dreitaktigen Themenbeginns in veränderter Umkehrung: aus der (Wagnerisch-sehnsüchtigen) kleine Sexte des a-moll ist die große Sexte des abschließenden A-dur geworden.

Susanne Shigihara

CD 8

In einer Zeit, da die Tondichtung für großes Orchester oder die spätromantische Oper zu den erfolgversprechendsten Gattungen des Musiklebens zu gehören schienen, gingen einige Komponisten fast den umgekehrten Weg, vermieden diese Gattungen aus Neigung oder Mangel an Gelegenheit. *»Was sollen wir in der Oper nach Wagner bringen? Sollen wir noch mehr Wagnern? Oder sollen wir auf die Prinzipien Webers etc. zurück? Wann kommt einmal der Alexander, der diesen gordischen Knoten löst, aber kühn löst!«* – so schreibt Reger im Juni 1891 an seinen ehemaligen Lehrer Adalbert Lindner. Die Tondichtungen der Nachfolger Liszts (also auch Richard Strauss') lehnt Reger im selben Brief wegen der *»dem innersten Wesen der Musik*

gerade entgegengesetzten« Idee von »Programm« ab. Statt dessen wandte er sich der Orgel wie auch der Kammermusik zu, in dieser Hinsicht innerlich sicher stärker von Rheinberger und Brahms als von Wagner geprägt. Reger greift viele Brahms'sche Techniken und Konzeptionen auf, erweitert aber sowohl die harmonischen und dynamischen Möglichkeiten als auch das Verständnis von Form, etwa indem er die Expositionen seiner Sonatenhauptsätze durchführungsartig verschränkt und hierdurch bedeutende Schwerpunktverschiebungen vornimmt – mit allem diesen bereitet er den Boden für das 20. Jahrhundert und die Umwälzungen des nur ein Jahr jüngeren Arnold Schönberg.

Nachdem Reger die Wiesbadener Zeit im Juni 1898 als physisches und psychisches Wrack hinter sich gelassen hatte und ins Weidener Elternhaus zurückgekehrt war, erholte er sich dort überraschend schnell. In Anbetracht des Mangels an größeren äußeren Impulsen konzentrierte er sich auf die Komposition neuer Werke, nach der Wiesbadener ersten *Orgelsuite op.16* entstanden nun unter anderem die großen *Choralphantasien op. 27* und *op. 30* (letztere ursprünglich mit der Opuszahl 27b) und die *Phantasie und Fuge c-moll* op. 29 für Orgel. Die am 2. November 1898 vollendete **Sonate g-moll op. 28**, von der *Neuen Musik-Zeitung* als *»eine wahre Bereicherung der an gediegenen Kammerstücken armen Celloliteratur«* begrüßt, ist noch eindeutig durch Brahms inspiriert, etwa in den weit auseinandergezogenen Akkorden und den melodischen Terzen- und Sextengebilden des stürmischen ersten Satzes. Gleichwohl beklagt der Kritiker Rudolf Buck in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* die *»vorzugsweise ausgeklügelte Musik die als höchsten Triumph eine extatische Chromatik auszuspielen hat«*. Das folgende Scherzo von keckem Witz weist gleichzeitig Aggressivität und Überdrehtheit auf – die Kontrapunktik des exaltiert formauflösenden Trios war manchem Kritiker deutlich zu viel. Ergreifende Klagetöne bietet das *Intermezzo* mit seinen breiten Cellokantilenen, dessen Material nach anfänglicher Zielgerichtetheit eine leidenschaftlich-erregte Eigendynamik in der Verarbeitung entwickelt – seinerzeit fraglos verstörend, heute als Kompositionstechnik des 20. Jahrhunderts wohlbekannt. Ähnliche Techniken prägen den Schlußsatz der Sonate – die Stimmung des anfänglichen *Allegretto con grazia* wird bald verlassen und führt zu einer Art »aufgelösten Rondoform« (Matthias Kontarsky).

Dem Widmungsträger Hugo Becker blieb die Sonate zunächst harmonisch unverständlich, vor allem im Verhältnis zwischen Cello und Klavier; ob er sie später je gespielt hat, ist derzeit nicht bekannt. Reger selbst war sich der verstörenden Formgestaltung wohl bewußt und mußte am 28. Oktober 1899 in einem Brief an Georg Göhler eingestehen: *»Sie ist sehr schwer u. wird wohl manchen etwas vor den Kopf stoßen; doch war es mir sehr ernst dabei u. hoffe ich, dass das Werk mit der Zeit doch so aufgefaßt wird, wie ich es gemeint habe.«* Und am 16. August 1901 schrieb er in einem Brief an Georg Stolz, daß es sich um ein Werk handele, *»das langes Studium braucht, ehe es klar wird«*. Später wirkte Becker in seiner Eigenschaft als Mitglied des Frankfurter Museums-Quartetts an der Uraufführung des *Streichquartetts op. 74* und im Mai 1910 am ersten Reger-Fest in Dortmund mit, auf dem er zusammen mit Reger die *dritte Cellosonate op. 78* aufführte; Reger widmete ihm 1915 schließlich die *Suite für Cello solo d-moll op.131c Nr. 2.*

Vom Verlag C. F. Peters 1898 nicht einmal zur Prüfung erbeten, gehört das Opus 28 mit zu den ersten Werken Regers, die Anfang 1899 im Münchner Jos. Aibl Verlag erschienen. Die Uraufführung fand am 29. April 1901 bei einer Konzertveranstaltung in Wesel mit niemand geringerem als Friedrich Grützmacher und Karl Straube statt. Weitere bekannte Aufführungen der

Sonate sind für die Zeit von Regers Sankt Petersburger Aufenthalt im Dezember 1906 nachgewiesen sowie für den 12. Oktober 1909, als Reger sie im Berliner Klindworth-Scharwenka-Saal mit dem Cellisten Heinrich Kruse zu hören gab, der die Sonate bereits Ende Januar desselben Jahres in Altona gespielt hatte.

Nach der Frühpensionierung seines Vaters konnte Reger seine Familie überzeugen, mit ihm zusammen im September 1901 nach München überzusiedeln, wo er auf berufliches Vorankommen und äußeres Stimulans seiner kompositorischen Tätigkeit hoffte. Mittlerweile lagen knapp sechzig Werke gedruckt vor, darunter außer drei späteren alle seine großen Orgelwerke. Die Werke der Münchner »Kampfzeit«, in die auch Regers Heirat 1902, die Publikation seiner *Beiträge zur Modulationslehre* sowie seine – wenn auch kurzlebige – Dozententätigkeit an der Akademie der Tonkunst fällt, stellten einen Wendepunkt für Reger in mehr als einer Hinsicht dar. Nicht nur errang er hohen Ruhm als ausführender Kammermusiker und Liedbegleiter, ebenso gelang ihm nunmehr der Durchbruch als Komponist. Die Orgelwerke waren ein Anfang gewesen, aber die Kritik nahm diese Werke auf Grund des Aufführungsortes selten zur Kenntnis. Kammerkonzerte waren etwas anderes – die *Violinsonate C-dur op. 72* etwa, kurz vor der *Cellosonate op. 78* entstanden, die immer im Schatten der Violinsonate blieb, erfuhr eine zwar gemischte, ja geradezu kontroverse Aufnahme, aber es war die Aufführung dieses Werkes auf dem Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins, die Regers Ruf sicherte.

Die **Sonate F-dur op. 78** hatte Reger offenbar im Januar 1904 begonnen, am 6. Mai wurde sie zum Druck eingereicht. An Karl Straube schreibt Reger schon am 21. Februar 1904: *»das Werk ist bis jetzt das Beste was ich überhaupt auf dem Gebiete der Kammermusik geschrieben habe«*. Solche Äußerungen während der Komposition eines Werkes finden sich gleichwohl bei Reger häufig, das jeweils aktuelle Projekt gestaltete sich offenkundig zu dem, was zu exakt jenem Zeitpunkt in der Tat das Bestvorstellbare war.

Über den ersten Satz der Sonate schrieb Reger am 29. Januar 1905 an Karl Straube, daß die Metronomangaben nur approximativ zu verstehen seien – »alles im 1. Satz: *›quasi Fantasia‹*.« Der kurze zweite Satz in c-moll greift mit seinem düster gehaltenen Hintergrund nach Meinung mehrerer zeitgenössischer Kommentatoren Brahms auf. Hugo Leichtentritt in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vermeint *»nächtlichen Spuk, huschende Schotten, flackernd grelle Lichter hier und da in der Finsternis plötzlich aufleuchtend«* zu sehen – treffender lassen sich Regers grotesker Humor, die originelle Verwendung tiefer pizzicato-Töne, die scharfen dynamischen Kontraste, die das Bild bestimmen, kaum beschreiben. Auch in materialtechnischer Hinsicht ist der Kontrast ausgesprochen scharf, wenn etwa ein äußerst sehnsüchtiges, klagendes Trio die koboldhaft-nächtliche Stimmung durchbricht. Typisch für die Zeit seiner Entstehung ist der folgende Variationensatz, in dem sechs Variationen das thematische Material erkunden. (Reger schuf in den Jahren 1903–1905 nicht weniger als fünf Variationensätze, dazu die *Orgelvariationen fis-moll op. 73* sowie die Bach- und die Beethoven-Variationen opp. 81 und 86.) Als selbst für Regers Verhältnisse ungewöhnlich kompliziert bezeichnet der Reger stets wohlgesonnene Kritiker Eugen Segnitz 1905 im *Musikalischen Wochenblatt* das Finale, »auch in der thematischen Entwickelung und Fortspinnung der Gedanken weit weniger übersichtlich als andere Sätze ähnlicher Tendenz.«

Die Uraufführung der bereits im Oktober 1904 im Verlag Lauterbach & Kuhn erschienenen Sonate fand am 14. Dezember 1904 nach einigen Verzögerungen und

»kräftiglichem Gewüte« gegen den Komponisten (Reger an Straube) mit dem Cellisten Karl Ebner und Reger am Klavier im Münchner Museumssaal statt; die Aufführung ging »famos«, die Aufnahme von op. 78 *»sehr, sehr warm«* – so berichtet Reger an seine Verleger am nächsten Tag. Die Nähe der Sonate zu den Bach-Variationen betonte Reger mehrfach durch seine Konzertprogrammgestaltung, in der die Sonate und die Bach-Variationen als hintereinander zu spielen vorgesehen wurden. Am 30. Dezember desselben Jahres wiederholte Reger die Sonate im Saalbau Frankfurt, nun mit Hugo Becker als Partner, der von der Sonate »begeistert war« und sie seinem regelmäßigen Repertoire einverleibte; kurz vor dem Konzert schreibt Reger an Karl Straube: *»op. 78 geht pompös mit Hugo Becker; … alle sind mit wahrer Begeisterung dabei!«* 1905 dankte Reger Becker in einem Brief für die *»vollendete Wiedergabe«* der Opera 78 und 74. Julius Klengel, Widmungsträger der *Sonate op.116* und der *Cellofassung der Aria op. 103a Nr. 3* mit Klavier resp. Orgel (1908,) brachte die Sonate zusammen mit Reger am 28. März 1906 in Leipzig zur Aufführung.

Gleichzeitig als eine Art »Erholung« von großen Kompositionen und zur Promotion des eigenen Namens im Bereich der Hausmusik zieht sich eine große Menge von kleinen Kompositionen Regers für Zeitschriften oder Sammelbände verschiedenster Art. Die **Caprice a-moll** o. op. von 1901 erschien erstmals 1902 als Beilage zum 2. Jahrgang der Zeitschrift *Musik-Woche*; eine eigenständige Einzelausgabe erschien erst 1905, ein Jahr, nachdem der Verlag Beyer & Söhne bereits die **Caprice** und **Kleine Romanze op. 79e** in seiner Reihe »Für's Haus« publiziert hatte; die kleine Romanze erschien nochmals 1906/07 als Musikbeilage der ebenfalls im Verlag Beyer & Söhne veröffentlichten *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*. Die drei Stücke, zusammen mit der bereits erwähnten *Aria* aus der 1908 ursprünglich für Violine und Klavier verfaßten Suite a-moll, zeigen einen anderen Reger – einen einfacheren, leichter zugänglichen, wie er sich etwa auch in den *Serenaden* und *Streichtrios op. 77* präsentiert.

Jürgen Schaarwächter

Ulf Wallin

Der schwedische Geiger Ulf Wallin studierte an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm und später an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Seit 1996 ist er Professor für Violine an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler" in Berlin.

Ulf Wallin widmet sich der Solo- wie der Kammermusikliteratur mit der gleichen Hingabe. Konzertreisen haben ihn durch ganz Asien, Europa und die USA geführt, wobei er unter Dirigenten wie Jesús López Cobos, Paavo Järvi, Andrew Manze, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller und Franz Welser-Möst gespielt hat.

Ulf Wallin ist regelmäßig bei international renommierten Festivals zu Gast, wie den Berliner Festwochen, den Musiktagen Mondsee, der Schubertiade Feldkirch, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Marlboro Music Festival. Er ist auf bedeutenden Konzertpodien aufgetreten wie Berliner Philharmonie, La Scala di Milano, Théatre des Champs-Elysées Paris, Wigmore Hall, Wiener Musikverein.

Sein reges Interesse an zeitgenössischer Musik hat zu einer engen Zusammenarbeit mit bedeutenden Komponisten wie Anders Eliasson, Alfred Schnittke und Rodion Schtschedrin geführt.

Er hat zahlreiche Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen gemacht. Seine Produktionen mit über 40 CD-Aufnahmen (BIS, ***cpo***, EMI und BMG) haben große Anerkennung und Aufmerksamkeit in den internationalen Medien gefunden.

Ulf Wallin wurde 2013 mit dem Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau ausgezeichnet. 2014 wurde er zum Mitglied der Königlichen Schwedischen Musikakademie ernannt.

Roland Pöntinen

Der schwedische Pianist Roland Pöntinen debütierte 1981 bei den Königlichen Philharmonikern Stockholm und hat seither mit vielen großen Orchestern in Europa, den USA, Korea, Südamerika, Australien und Neuseeland konzertiert. Dabei kam es zur Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme und Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam, Jewgenij Swetlanow, Franz Welser-Möst und David Zinman.

Zu den Höhepunkten seiner bisherigen Karriere gehören Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic in der Hollywood Bowl, mit dem Scottish Chamber Orchestra in Glasgow und Edinburgh sowie Auftritte bei den Londoner Proms, wo er die Klavierkonzerte von Edvard Grieg und György Ligeti spielte.

Mit einem unstillbaren musikalischen Appetit und verblüffenden technischen Fähigkeiten hat sich Pöntinen ein immenses Repertoire von Bach bis Ligeti erarbeitet. Dabei liegt der Schwerpunkt auf dem »goldenen Zeitalter« der Klavierliteratur, mithin auf der Epoche vom frühen 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in der uns Namen wie Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy, Busoni, Szymanowski und Rachmaninoff begegnen.

Pöntinen ist ein leidenschaftlicher Kammermusiker und hat in unzähligen Konstellationen mitgewirkt. Regelmäßig arbeitet er allerdings nur mit einigen wenigen Kollegen wie der Sopranistin Barbara Hendricks, seinem Klavierduo-Partner Love Derwinger und dem Geiger Ulf Wallin zusammen.

Roland Pöntinen hat an vielen Festivals teilgenommen, von denen an dieser Stelle unter anderem die Berliner Festwochen, das Schleswig-Holstein Musik Festival, der Maggio Musicale Fiorentino, das Kammermusikfestival von Kuhmo, das Klavierfestival von La Roque d'Anthéron und das Edinburgh Festival zu nennen sind.

Seine Diskographie umfaßt inzwischen mehr als siebzig Aufnahmen, die auf den Labels BIS, Philips, ***cpo***, Arte Nova und EMI veröffentlicht wurden. Pöntinen ist auch als Komponist aktiv. 1998 wurde sein *Blue Winter* in Philadelphia und in der New Yorker Carnegie Hall vom Philadelphia Orchestra unter Wolfgang Sawallisch uraufgeführt.

Pöntinen ist Mitglied der Königlichen Schwedischen Musikakademie und wurde 2001 in Anerkennung seiner eminenten Tätigkeit auf dem Gebiet der Kunst mit der königlichen Medaille Litteris et Artibus ausgezeichnet.

Reimund Korupp

Reimund Korupp (1954–2013) stand als letzter Student von Rudolf Metzmacher in direkter musikalischer Linie zu Hugo Becker und Julius Klengel, den großen deutschen Cellisten des angehenden 20. Jahrhunderts. Ein Stipendium der »Royal Academy of Music« gab ihm die Möglichkeit, seine Ausbildung in London, der »Musikhauptstadt Europas«, zu vervollkommnen. Darauf folgten Auftritte u.a. bei dem Edinburgh Festival, Harrogate Festival, den Luzerner Festwochen, Zürcher Junifestwochen, Festival »Grec« Barcelona, Festival »Pablo Casals« San Salvador, sowie Konzerte in Hauptstädten Europas und der USA.

Mit seinem Namen verbinden sich bis heute Ur- und Erstaufführungen zahlreicher zeitgenössischer Werke

unter anderem von Sofia Gubaidulina und Tan Dun. Radioproduktionen für zahlreiche Sender Europas und Einspielungen klassischer und zeitgenössischer Werke auf CD erhielten international hervorragende Kritiken.

2001 wurde ihm die Einspielung eines einstündigen Konzertes für Solocello und Percussion des chinesischen Komponisten Qu Xiasong übertragen. Das »Cloudgate Dance Theater« aus Taiwan zeigte eine Choreographie zu dieser Musik auf seinen weltweiten Reisen.

Reimund Korupp unterrichtete an der Musikhochschule Mannheim, am »Real Conservatorio Superior de Musica, Madrid«, er war Jurymitglied Internationaler Wettbewerbe und gab Kurse und Meisterklassen in Deutschland, Spanien, England, Frankreich und Italien.

Seine künstlerischen Partner waren u.a. Michael Dussek, Jose Feghali, Clarence Myerscough, Christoph Poppen, Tatjana Sergejewa, Philippe Racine, Carina Rascher, Magdalena Rezler, Wanda Wilkomirska sowie die Dirigenten Marc Andreae, Bernhard Conz, Woiciech Rajski, Giampiero Taverna, Räto Tschupp und Mario Venzago. Reimund Korupp war »Associate of the Royal Academy of Music, London«.

In den vorliegenden Aufnahmen spielte er ein Violoncello, das Antonio Casini 1680 in Modena gebaut hat.

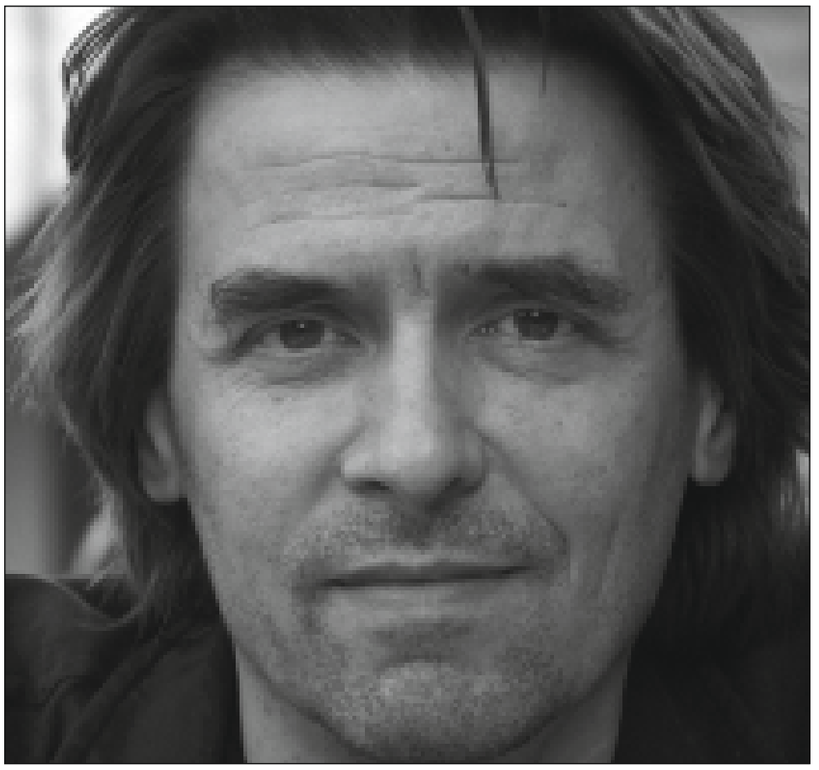
Rudolf Meister

Rudolf Meister wurde 1963 in Heidelberg geboren und schloß bereits als 20jähriger sein Studium an der Musikhochschule Hannover (bei seinem Vater Konrad Meister) mit der Reifeprüfung ab. Ausgezeichnet durch mehrere Stipendien des österreichischen Bundesministers für Wissenschaft und Forschung setzte Rudolf Meister sein Studium an der Wiener Musikhochschule bei Prof. Paul Badura-Skoda fort, der ihn seinerzeit als einen »der führenden Pianisten seiner Generation« bezeichnete. Einer breiteren Öffentlichkeit wurde er schon damals durch den Gewinn internationaler Wettbewerbe bekannt. An der New Yorker Juilliard School studierte Rudolf Meister als Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes bei Prof. Jacob Lateiner. Weitere Förderung erhielt er durch die Aufnahme in die Künstlerliste des Deutschen Musikrats.

Rudolf Meister war weltweit als Solist mit mehr als 30 Orchestern sowie als Kammermusiker mit berühmten Partnern wie Ulf Hölscher, Ulrike-Anima Mathé und Wanda Wilkormirska zu hören. Dabei führten ihn seine Tourneen unter anderem ins Lincoln Center (New York), Tokyo Metropolitan Theatre, Seoul Arts Center, ABC-Hall (Sydney), Musikverein, Konzerthaus (Wien) sowie die Berliner Philharmonie und das Festspielhaus Baden-Baden.

Mit 26 Jahren wurde Rudolf Meister auf eine Professur an die Musikhochschule Mannheim berufen, nachdem er bereits als Badura-Skodas Assistent an der Wiener Musikhochschule gelehrt hatte. Seit 1997 führt er die Mannheimer Hochschule, deren Leitung er als jüngster Rektor Deutschlands übernahm.

Er gab Meisterkurse und Meisterklassen in Deutschland, Österreich, Polen, Spanien, Japan, Korea und an der Juilliard School in New York.



Reimund Korupp

Rudolf Meister

»Until my things become popular – that I myself won't live to see«

Max Reger's Music for Violin and Piano

»Ripe for the nut house … thick tone porridge, wild noise … chaotic baroque … new miscarriage of Reger's in-inbreeding-degenerated Muse… music-making-away embarrassed in a highly pathetic pose … decadent, unhealthy, sick in a pathological way … mountains of refuse, derailed Germanity.«

This sample list of »objective reviews« of Max Reger's works could be continued of length and expanded out in all sorts of different directions. Reger met with such criticism throughout his career. Such judgments were in abundant supply, and examples even harsher in their drastic expression were not lacking. Verbal attacks on this level may have lost some of their original sting today, but the fact remains that Reger's critics, whether they were music experts or hack journalists, formed their judgments in keeping with the taste of their times. At the turn of the century this taste paid tribute to the intoxicating orchestral sound of symphonic poems, in which composers such as Max von Schillings and Ludwig Thuille set the pace. These composers and those around them thought nothing of sacrificing the laws of musical form and melody for the sake of light, perfume-drenched, often affectedly exotic harmonization even of the smallest passing chord.

Reger was aware of this situation and his position in Germany. In other European countries, however, in England, Belgium, Holland, Switzerland, and Russia, he long since had numbered among the most-performed contemporary composers of those times. In May 1905 Reger wrote to the Leipzig Thomaskantor Karl Straube, a convinced admirer of his, *»Schillings and Thuille do not embitter me; I do not take them seriously enough for them to do so … It is beyond doubt that the orchestral color-music of our day (decorative tendency) has removed itself quite a considerable distance from that which music is and intends to be! But at the moment nothing can be done to offset this, as long as the ›Progress Philistines‹ are at the rudder!«*

How could these composers of the hour, intent as they were on gaining instant ephemeral success (as Reger so rightly recognized), be expected to approach his music with understanding when he displayed another, genuine sort of genius to them with downright provocation? How could they be expected to do so when he felt obliged to absolute music and viewed the composition of demanding chamber compositions as his task? Undisturbed, like an erratic block, Reger was on the one hand a passionate defender of »old-fashioned« ideas such as the classical sonata form but on the other hand a composer who in the harmonic structure and spacious melodic design of his works not only unveiled a visionary future where even the educated listener might momentarily lose her or his sense of orientation but also adapted these elements to his personal musical idiom in masterful fashion, pouring old tradition into a new mold.

Even Hugo Riemann, the king of music theory, could not follow his former pupil's grand leap forward. He increasingly distanced himself from his once highly praised and promoted assistant after 1905 and defined his music in part as the *»product of a conservatory pupil's brain inflamed by Wagner's Tristan*« in his *Große Komponistenlehre* of 1913. He formulated this defamation in the knowledge that Reger himself felt that he was a *»glowing admirer of Bach, Beethoven, and Brahms.*« In contrast, Rudolf Louis, a critic who bitterly and insultingly fought against Reger over many years, later was ready to revise some of his judgments in the public forum.

Statements from those times by composers who have long since occupied their deified place on the Mount Olympus of classical modernism also show just how much Reger found himself caught between the opposing fronts of the music-historical upheaval that got underway after the turn of the century. A judgment by Igor Stravinsky that has come down to us is just as brief as it is devastating: *»I also remember having met Max Reger during these years* [1906], *I believe, at a rehearsal. I found him just as repulsive as his music.«* The fifteen-year-old Sergei Prokofiev had a different opinion during this same period: *»Reger's guest appearance made a strong impression on me. My friend Miaskovsky took an arrangement of the Serenade* [op. 95] *for four hands from his briefcase, and we played it together.«* Ten years later, on May 19, 1916, only five days after Reger's death and while Germany and Russia were at war, a memorial concert was held for Reger in St. Petersburg.

Reger's music was also highly regarded among musicians associated with the Second Viennese School. When Anton Webern was the master of ceremonies in the *Verein für musikalische Privataufführungen* (»Society for Private Musical Performances«) founded by Schoenberg in Mödling outside Vienna, he insisted in no uncertain terms that the music to be studied should include *»as per agreement«* not only string quartets by Ravel, Berg, Stravinsky, Bartók, Schoenberg, and Webern but also works by Reger. And Paul Hindemith was brief and to the point in his assessment that *»Max Reger was the last giant in music. I would not be possible at all without him.«*

While the public and press long remained divided about their acceptance of Reger, he received important endorsements from interpreters. The conductor Arthur Nikisch described himself as an *»enthusiastic Regerian«.* Karl Straube did his part to promote Reger's organ music, and the violinists Carl Flesch, Gustav Havemann, Carl Wendling, Adolf Busch, and Henri Marteau took up the cause of his chamber music. Carl Wendling, the concertmaster at the Stuttgart court theater and the first violinist of one of the leading quartets, and Henri Marteau (1874–1934), Joachim's successor at the Berlin Academy and a virtuoso who traveled throughout the world, were tireless advocates of Reger's violin music. Marteau was about the same age as Reger, and the two began a genuine musical friendship in 1903. Only a year later he stated, *»Reger is a genius and seems to me … to be the strongest personality in German music. The productivity of his Muse, the strength of his will, the strictness and purity of his style, and his contempt for everything that might mean flirting with the public recall J. S. Bach.«* Reger dedicated his Violin Concerto op. 101 and Sonata op. 84 to Marteau and premiered these two works together with him.

The tonal and formal combination of violin and piano fascinated Reger for twenty-five years. The seventeen-year-old Reger composed his first work for this instrumentation, his Sonata in D minor op. 1, in 1890 while studying under Hugo Riemann in Wiesbaden, and it was also the first work that seemed to the self-critical young composer to merit an opus number. In 1915 he concluded this work group in Jena with the great Sonata in C minor op. 139. During the quarter of a century between these two works he wrote seven sonatas, two suites (including one *»in the old style«*), and sonatinas for violin and piano as well as recital pieces, shorter works, and arrangements of his own music and works by other composers in this instrumentation. These works represent the largest complex within Reger's chamber music, and in his instrumental music only his organ works, piano music, and works for solo violin (eleven sonatas as well as fifteen preludes and fugues) are larger in size.

For his part, Reger regarded himself as the most important advocate in the introducing of his music to the world at large. He was proud to be always able to assume an interpretive function in this respect in his roles as an esteemed pianist, song accompanist, and chamber musician. Fritz Stein, Reger's friend and biographer, himself witnessed Reger's *»incomparable«* piano playing: *»An inimitable magic emanated from this playing, from the expressive energy of his truly demonic presentation, which soon cast its spell even an the doubter … Unforgettable, how the keyboard instrument began to sing under his hands, which, in contrast to his gigantic overall build, were small, soft, and sinewy – from the extremely delicate and yet always audible pianissimo to a fortissimo which, without ever suggesting roughness, resounded with the elemental power of bursting thunderclaps … Reger's feathery staccato and legato playing was downright incomparable – and above all the art with which he elucidated the diverse polyphonic texture … according to primary and secondary lines right into the remotest interweavings. He sat at the piano, a picture of energetic composure, free of any virtuoso pose … And when he played his own music, then all the mysteries of its ›unintelligible‹ harmony, those apparently incoherent chord chains with which much fault has been found, immediately became clear.«*

***

CD 1

Reger composed the **Sonata for Violin and Piano op. 84**, his fifth work of this genre, in Munich at the beginning of 1905. February 28 of that year is indicated as the date its completion in the manuscript. Its composition thus came during the phase of Reger's Munich years in which he gained European-wide recognition as a composer and interpreter outside the city of his residence but precisely because of these successes became the target of increasingly extravagant degradations and defamations from the Munich clique, which branded him as a »Brahman« and »scribbler«. Yet Reger, who had moved to Munich in 1901 and had had to stand up against a veritable phalanx of ill feeling, was now confident about his own creative work and talent. He summed up his opinion about his opponents with a personal and verbally very gripping immediacy, *»one cannot expect more from an ox than a piece of beef.«*

The Sonata op. 84 is an »opus-number neighbor« of the piano pieces *Aus meinem Tagebuch* op. 82, Ten Songs for Male Choir op. 83, Four Organ Preludes and Fugues op. 85, and magnificent Beethoven Variations for two pianos op. 86. Reger began the former two works in August 1904 but did not finish them until the summer of 1912 and composed the latter two in August 1904. He dedicated the sonata to *»my dear friend Henri Marteau«* and premiered it together with him at the Bechstein Hall in Berlin on March 7, 1905 *(»Marteau again played just magnificently!«*). Reger also presented the sonata to the public in further concerts, with one such performance taking place in December 1906 in St. Petersburg during an extremely successful concert tour together with the Belgian violin virtuoso Eugene Ysaÿe. While Munich star critics had urgently recommended psychiatric help for Reger only a little while before, St. Petersburg musicians honored the acclaimed composer with the bestowal of a silver laurel wreath! Reger's contemporaries regarded the Sonata in F sharp minor as positive work full of hope. Fritz Stern spoke of *»joy in life happily streaming along,«* and Guido Bagier, also a Reger biographer, wrote in 1923, *»The attractive thing about that piece is its inimitable thematic unity. The ideas*

themselves … have the genuine chamber measure and contain in themselves the seeds of burgeoning intensification and transformation.« The $^{6}/_{4}$ first movement captivates us right from the very beginning with the compelling flow of its melodic design and clearly audible structure. The structure is formed by the head theme and the second subject developing from it. Over the course of this structure, the main motif, each time occurring after a dynamic and agogic point of rest, takes on the role of a formal determinant.

The playful lightness and grandeur of the scherzo second movement in D minor and $^{2}/_{4}$ time (the only duple meter in this sonata, apart from that in the third variation of the finale) recalls a many a serenade by Reger, among them the Flute Trios opp. 77a and 141a. Both the theme in *con sordino* and the rhythmically gripping second subject stand out in this regard.

The concluding movement is an outstanding example of the masterful command that Reger had of the compositional means, of the almost effortless ease with which he blended form and content. First, he lends unity to the work by linking the slow movement of the sonata form to the finale. Second, he designs the first part of the concluding movement as a variation series (theme with seven variations) and rounds off the sonata with a fugue. Third, in the fugue he returns to a version already tested by him: the variation fugue, and combines its subject with the theme of the preceding variations. The iridescent piano chromaticism of the sixth variation recalls Debussy's sound world. (Later, when he was the director of the Meiningen Court Orchestra, Reger included this French composer's *L'après-midi d'un faune* in his concert programs.) Reger first employed the principle of the variation fugue in his Chorale Fantasies for Organ and then later in his Bach Variations for Piano op. 81. The Sonata in F sharp minor is the first chamber work by him to conclude with such an *»intensification fugue«* amid the constant interpenetration of the two subjects and in a magnificently multilayered concluding effect of the texture as well as of the composition as a whole.

At the beginning of 1891 Reger wrote of his **Violin Sonata op. 1** to his fatherly friend and teacher Adalbert Lindner in Weiden. *»My professor* [Riemann] *and his wife said that I myself actually had no idea of what I indeed had accomplished in the way of feeling and expression in the first movement. To them I still seemed to be too young for this; I had done it more instinctively, in ten years' time I would perhaps understand it … Two professors at the conservatory in Frankfurt expressed their wholehearted appreciation to me; there were things in it that were entirely my property alone! … The sonata is my professor's pride.«* Riemann regarded Reger's Opus 1 as a stroke of genius, but the young composer himself was not convinced of this evaluation: *»I beg you to stop using the expression ›genius‹. I do not believe in any genius but in good hard work.«*

Reger committed the Sonata in D minor to paper during the winter of 1890, during the first months of his studies in Wiesbaden, and dedicated it to his esteemed teacher and patron Hugo Riemann, who at the time was lending every sort of support and encouragement to his master pupil. It was also Riemann whose wide-ranging connections enabled Reger to make contact with the Augener music publishing house in London, which began publishing Reger's first compositions in 1893. Reger performed the sonata's premiere together with Gustav Cords, his violinist friend, at the conservatory examination concert on November 21, 1891, and a further performance took place in Danzig in October 1893. On this occasion Reger's partner was Waldemar Meyer, a Joachim pupil who also presented the Sonata in D minor at Reger's Berlin debut, a *»mixed«* chamber recital, at

the Singakademie in February 1894. The reactions of the critics and audience were themselves not *»unmixed«. (»Doesn't matter … They just have to do a little getting used to it, the good folks !«*)

As might be expected, the seventeen-year-old composer's Opus 1 is founded on the imitation of the great models. (An experiment in string-quartet composition preceding this work did not meet Reger's self-critical criteria.) *»The Adagio is maintained in Beethovenian style,«* and the rich chordal texture of the piano part as well as some metrical peculiarities were inspired by Brahms. If the dynamic markings are taken at their face value, the violin part, which does not exactly do a great service to this instrument, is hardly able to counteract the piano part. Reger was aware of this fact, as we gather from his written explanation: *»One has to have, first, Cords along with this, and, second, a Guarneri with a really big tone.«* Another factor was the double pride that Reger took as a composer and an interpreter: *»If the piano part in my violin sonata is somewhat difficult and the violin does not continue on in eighths, then you have to bear in mind that I… write for the music world that thinks somewhat differently and that I can play my piano part very well without having practiced at it.«*

Apart from its affinity to compositions of the past, there is much in his sonata that is typical of Reger's own musical language and at the same time works against its acceptance: in its expressive content, the uncompromising, reserved seriousness and, in formal matters, the work with and on musical themes that are not so much linked together as developed *»in themselves«*. What we should remember, however, is that Reger's œuvre began with a chamber composition in sonata form, with a genre and a compositional content at which most of his contemporaries would have smiled, regarding them as they did as antiquated, but which he opened up to new dimensions through difficult wresting with himself and the musical material. And it was precisely this sort of persistence that made him a genuine exception in the epoch in which he lived.

CD 2

Within Reger's œuvre, the **Sonata in C minor op. 139** formed the culmination, in time and content, of his compositions for violin and piano, the chamber music variant with which he had occupied himself intensively over a quarter of a century (and thus during his entire career as a composer). He was full of joy when he announced in letters not only his composition of the sonata but also its *»completely new Jena style.«* The Reger family moved to Jena in March 1915. Reger breathed a sigh of relief and at the same time hoped that this change of place and field of activity would enable him to put behind him the trauma of his Meiningen years. Reger had suffered a physical and psychic collapse in February 1914 and got back on the road to recovery only during a long sanatorium stay in Merano. A number of factors had contributed to this collapse. First, during two seasons, which had been just as exhausting for him as successful for his orchestra, he had enlisted all his energies and occasioned great detriment to his health in order to lead the Meiningen Orchestra from success to triumph. Second, there were his continual quarrels with the mindless and arrogant bureaucratic board of directors and, third, not least the boundless arrogance of Meiningen court society and the narrow-mindedness of its members (with the former quality existing in reciprocal relation to the latter). After his collapse even the workaholic Reger realized that he had had enough and submitted his resignation from the post of general music director. The later course of action taken by the new duke, who

was influenced by his inartistic wife, strengthened Reger in his resolve. After the death of the old duke in August 1914, his successor disbanded the court orchestra and put those musicians who did not have permanent contracts out on the streets at short notice. In April 1915 Reger assured a Jena friend, »such little cities – with ›court‹ on top of it all and such a preponderance of the military in social relations – are the ruin of the artist!«

In September 1914 Reger finished composing the two works coming just before and after the violin sonata in his opus catalogue, namely the Eight Sacred Songs op. 138 and the Patriotic Overture op. 140, which he dedicated to *»the German army.«* During the Christmas holidays he mentioned in a letter, *»I am working on a sonata in C minor for violin and piano.«* But he did not make any headway, and it was only after three grueling months of touring that he was able to report to his friends Fritz Stein and Karl Straube on April 4 and 7, 1915: *»I have begun a new sonata in C minor and with it a completely new style … The first movement was finished today (the other, for which three movements were finished, I have rejected) … You will be astonished how entirely different the new sonata is in its whole technique.«* Reger, who was burning to present what was in two senses a »new« work, also wrote three days later to Straube: *»Mrs. Mendelssohn Bartholdy is expecting you and me with absolute certainty on Thursday, April 15 … I am bringing the completed sonata in C minor along with me, which I have just finished.«* (This meeting between the two friends was their last *»civilian encounter«* for quite some time. Straube was called up for military service in the field artillery, which occasioned the following words from the incorrigible punsmith Reger: *»Formerly he showed off [protzte] on the organ [Orgel] – now he fires away [orgelt] on the limber [Protze]!«*

Reger chose a special occasion for the first performance of the sonata *»from the manuscript«*, namely the housewarming party for the Jena villa or the *»inauguration of the house«* (thus Elsa Reger in her memoirs), and made very careful preparations for the evening. *»Would you please be so very kind to perform with me … in a home concert at my house on Thursday, July 29? We can consider this home concert as a sort of general rehearsal for public concerts; would it be possible that we ›baptize‹ my newest sonata of all?«* He wrote these lines to the violinist Gustav Havemann, a Reger interpreter who had been performing the sonatas and suites of op. 84 and op. 93 since 1906.

Even after his successful home concert, Reger was interested in personally introducing the sonata to the public; he wanted *»to introduce it myself; I have available sonata evenings with Adolf Busch.«* He planned concerts running parallel to the first public performance and featuring four different violinists who were supposed to play the work. These violinists included Adolf Busch, Walther Davisson, and Edgar Wollgandt, a tried-and-true Reger man, the Gewandhaus concertmaster, and the first violinist of the Gewandhaus Quartet.

The first presentation of the sonata in Dortmund on October 6, 1915, met with a mixed reaction. The critics of the two Dortmund newspapers found Reger to be *»a great talent, a gifted composer, without delighting us completely. To start off, the new violin sonata showed in its passionate first movement and the largo following it a good deal of unproductive brooding … The instances of modulatory arbitrariness no doubt made it impossible for some listeners to follow along.«* The public did not always seem to be of this opinion, given that at the end of December Reger could sum up his month of traveling as follows: *»I have been on the road very, very much since October, have had the greatest successes everywhere*

with my new sonata.«

Contemporaries who were familiar with Reger's music recognized the importance of the C minor sonata. His biographer Guido Bagier referred to its *»harmony in itself delightful and of perfectly designed content.«* Fritz Stein wrote that *»Reger's tonal idiom was perfected in complete thematic and formal concision, the ›completely new, the free Jena style‹ was obtained shortly before his farewell to life.«* The rigor and unity of content takes an another dimension owing to the balanced tonal relation between the instruments: owing to his rich experience as an interpreter, Reger was in the position to ease up on the accumulated energy of the piano part, which had often taken on monumental dimensions in his earlier works, to lend it a transparency in keeping with the tonal resources of the string instrument, without limiting the harmonic richness of musical-popular pulsation. He finally achieved this goal in his Opus 139. He took over parts of the scherzo and the slow movement from the unfinished first version of the sonata and changed the order of the middle movements in the second version.

A deep religiosity, a clarified »faithfulness,« emanates from the first movement, *»con passione,«* even in its moments of passionate upswing. The largo *»seems to exist in complete defiance of gravity.«* (This movement was performed by the brothers Adolf and Fritz Busch at the memorial service for Reger on May 14, 1916.) In the finale the great and inimitable variation artist Reger bids farewell to the chamber option of violin/piano with a series of eight variations on a theme once again revealing the whole profound depth of his invention in its manifoldness and variety.

The **Suite in the Old Style op. 93** takes us back to the last two years of Reger's Munich period (1901–06) and to a time when he was gaining increasing esteem as an interpreter and composer outside this city. (After a concert in Berlin in January 1905, Busoni termed him *»the greatest living composer«* and a *»very German composer.«*) Reger also gained an increasing following in Munich. Felix Mottl, who had been the opera director and director of the music academy there since 1903, appointed him to an instructorship in organ and composition. Nevertheless, Reger remained mistrustful and reacted hypersensitively to statements by Munich critics, who in part continued to reject his work. This became particularly apparent after the first performance of the Sinfonietta op. 90 in February 1906 and the scandal surrounding it. Reger entertained especially high hopes about this new attempt of his along the way to the great symphony. The conductors Nikisch, Mottl, and Steinbach as well as Reger himself gave their all to the cause of successful performances, but the critics took objection to the unfavorable *»not skillful«* instrumentation and to the »overladen« compositional design. This deeply hurt and depressed Reger, who turned to the composition of catchier, easier-to-understand works, to the Serenade op. 95 and Suite in the Old Style op. 93.

Reger committed the suite to paper between February and March 6, 1906. His correspondence gives us some idea of the hectic pace of those months and of the self-imposed packed schedule of the traveling pianist and *»railway composer«* Reger. On January 6 he wrote to the Russian violinist Ossip Schnirlin, with whom he had kept in contact since his Violin Sonata op. 72, *»it will be absolutely impossible for me to complete the suite this winter, since I am so very overburdened with concerts … Do not be angry, it is just that I am always on travels – and I do not in any case want to deliver up bad music to you!«* On March 1, only a few weeks after the sinfonietta éclat, Reger was already of a different mind: *»Enclosed you will find the violin part, movements one and two of the suite … You will have the last movement*

by March 19, I assure you!« But the fast-working composer was already able to enclose this last movement in his next letter of March 6. Here Reger, who had a good deal of experience as the premiere pianist of his own works, made a request of his string instrumentalist partner: *»Please play the violin part into your system very well so that the matter of the premiere goes quite famously. Program for April 7: 1. Mozart, Sonata in B flat major, 2. Reger, Suite op. 93, 3. Brahms, G major sonata. Please write me whether you are in agreement with the program as it stands!«*

The premiere at Bechstein Hall in Berlin on April 7, 1906, was overshadowed by the serious health crisis that the composer had brought upon himself. The exertions of the past winter's extremely taxing concert season, the psychic effects of depression, and the not very healthful lifestyle resulting from these factors left their traces even on the powerhouse Reger. The concert had to be discontinued after the second program offering, the premiere of the suite. The official reason was paralysis in Reger's right hand, but some of the reviewers who were present attributed this incident to *»alcoholic excesses.«*

The suite did not remain without its impact on the public. During Reger's lifetime this composition became one of his most frequently performed works, and he himself performed it repeatedly inside and outside Germany with the violinists Ysaÿe (St. Petersburg, December 1906), Marteau, and Wendling. The expert scheduler Reger liked to include it as the last number of his concerts to take advantage of the finale effect of the concluding fugue: *»Four days ago* [March 1910] *I was in Holland and papered and plastered the walls there … with assorted musical philistines with op. 93.«*

Reger selected the Rumanian-Austrian violinist Arnold Rosé (1863–1946) as the suite's dedicatee. Rosé had been the concertmaster at the Vienna Court Opera for many years, and his quartet, founded in 1882, was one of the best of those times and introduced works by Pfitzner, Reger, and Schoenberg to the public in its advocacy of contemporary music. Rosé himself played the suite at its Vienna first performance on November 19, 1907. Two years later Reger and Rosé met in Prague and played the suite as the crowning culmination of a chamber concert by the Rosé Quartet. In the first and last movement of the suite, Reger borrows from baroque elements to form a transparent, almost elegant structure which nonetheless is not without its Regerian harmonic enrichment. The theme of the prelude, recalling in its rhythmic form the model represented by the Brandenburg Concertos, is elaborated amid contrapuntal leading in which three voices are maintained almost throughout. Reger created something uniquely and unmistakably his own in connection with the cantabile largo. He was not at all satisfied merely with taking over baroque models and »modernizing« them. In his correspondence with Ossip Schnirlin, Reger referred to playability and indicated how he thought the suite should be presented. An example is found in his letter of March 1, 1906: *»As you see, the matter is not difficult; please take the first movement quite slowly, it is to be played quite delicately and gracefully! The largo, very broadly, with the most very precise observance of all the prescriptions! With a lot of song-rich tone!«* On March 6 he wrote of the last movement, a dazzling double fugue, it *»too is not difficult; only I ask you to take the same as gracefully as possible; only the conclusion then with all your energy!«*

The largo was published separately as a Largo for Violin and Organ in 1906. Apart from this, Reger concluded an orchestral score of the suite on April 15, 1916, only a few weeks before his death. The whole material, solo part and piano accompaniment, was

integrated into the symphonic apparatus. Reger, who during the past ten years had developed into a mature conductor with an expert's knowledge of orchestral tone colors, wanted to open up the doors to the great concert halls for one of his most popular works in this version. Unfortunately, he did not live to prepare the score with an orchestra.

The **Compositions for Violin with Pianoforte Accompaniment op. 79d** offer another perspective on Reger's compositional spectrum. They were first published in 1904 as a music supplement in the *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* (»Pages for Home and Church Music«) of the Beyer & Sons publishing company in Langensalza. Pieces for piano, organ, and strings as well as songs and choral works by Reger appeared in the *Blätter* from 1901 to 1904. They are always easy to perform, a fact reflecting the attainments of the circle to which they were addressed. Reger composed these three miniatures for violin and piano in Munich between 1902 and 1904, demonstrating, on the side, that he was also a master of the small form. It is with a sovereign hand that he wrote *»genuine Reger«* and at the same time home music, entertaining music, and salon music of the finest kind, no matter which of the three terms – and here no condescending or disdainful associations should be made – one prefers.

CDs 3 and 4

Reger scholarship divides Max Reger's compositional œuvre into three periods. The first period extends from 1890 to 1900. The second period, beginning with op. 55 and continuing until 1911, is important for his chamber music; it was during these years that he made his major contributions to this genre with works forming an impressive series. During the third period he turned in greater measure to symphonic scores; his conducting, increasingly a foreground interest and occupation, and the experience gathered by him with the Meiningen Orchestra gave him firm footing in this field. The two sonatas heard on CD 3 belong to the second period and to the years 1908 and 1909. The two works also exhibit a common source of influence in Debussy's music. Reger occupied himself intensively with this composer's music during this period and was extraordinarily fascinated by it.

In March 1907 Reger moved to Leipzig to assume the posts of university music director and the director of a master class for composition. He was only too glad to turn his back on Munich, the City in which he not only experienced a lot of enmity but also ended up earning recognition and achieving his breakthrough. His friends had done their part to pave the way for him in his new position in Leipzig: Privy Councilor Adolf Wach, an art-loving jurist at the university and Felix Mendelssohn Bartholdy's son-in-law; Reinhold Anschütz, the president of the Bach Society led by Karl Straube; and not least Karl Straube himself, the organist at St. Thomas and an outstanding virtuoso who always and unconditionally enlisted himself in the cause of Reger's music. It was also in Leipzig that Reger again crossed paths with the Gewandhaus conductor Arthur Nikisch. Soon the »Hell of a Counterpoint Hotel,« as Reger jokingly referred to

his residence in the Felixstraße, became a gathering place for figures including the painter Max Klinger, the Gewandhaus principal cellist Julius Klengel, and the composer Christian Sinding.

Reger's new circumstances encouraged and inspired his compositional work. Between the summer months of 1907 and 1909 he produced some of his most successful works with his opp. 100 to 109 in what was not unlike a concentrated military offensive. He finally achieved his orchestral breakthrough with his Variations on a Theme by J. A. Hiller op. 100. The violinists Henri Marteau and Adolf Busch in particular enlisted themselves in the cause of the Violin Concerto op. 101. This work was followed by the Piano Trio op. 102 (Reger's only such work), compositions for violin and piano, Psalm 100 op. 106, the Clarinet Sonata op. 107, another great orchestral score in the form of the Symphonic Prologue to a Tragedy, and the String Quartet in E flat major op. 109, which immediately went on to be performed with success by the Bohemian Quartet, Wendling Quartet, and Marteau-Becker Quartet. *»They will immediately take it on the roll,«* Reger stated in a letter.

The compositional history of the **Sonata op. 107** can be traced on the basis of Reger's correspondence. On Christmas Day 1908 he informed his true friend Karl Straube that the *»Symphonic Prologue is all finished. Next I am going on to a sonata for clarinet and piano.«* His op. 107 was his third work for this duo instrumentation, after the two Sonatas op. 49 composed in May 1900. He himself was aware of the progressive development, a positive development for him, taking place in his compositional work during his Leipzig period. This awareness is reflected in his letter of December 28, 1908, to the publisher Hinrichsen of Edition Peters: *»I have succeeded in ridding myself of all residues and influence factors … I feel it myself only too well that I really only for two years now have been composing, composing in the manner that I have always have imagined! The new sonata for clarinet and pianoforte … will be a very light, friendly work, not at all so long, so that the sound character of the wind instrument does not get tired out!«* Two days later he told Adolf Wach, a university professor in Leipzig and Mendelssohn Bartholdy's son-in-law, *»My new sonata…is quickly growing; it will be an uncommonly clean work; one cannot, of course, demand all too much technically from a wind instrumentalist because then the danger is too great that the chamber-music style will go afluting and a concertino will result; the latter would be too fatal. Brahms set forth model examples of how the style has to be.«* Reger completed the score an February 20, 1909, after having taken some trouble with the formulation of the dedication, as is to be gathered from his cry for help to Reinhold Anschütz, the president of the Bach Society: *»A huge request: it has been suggested to me that I dedicate my new sonata to the Grand Duke of Hesse! Now I am supposed to inquire there officially whether he will accept the dedication! I do not at all know how that is to be done! Please do not be angry if I pester you so much; I will gladly help you if you have to compose sometime! Your very humble chromatic Jack.«*

Reger and the clarinetist Julius Winkler premiered the sonata during the Second Darmstadt Chamber Music Festival on June 9, 1909. They played from *»copy proofs«* which Reger had requested urgently from the Bote & Bock publishing company before his London trip in May. (Since he initially wanted to introduce his new composition exclusively to the live concert public, the publisher postponed the official date of publication.) The Darmstadt press reported of the premiere: *»The last day of the Festival, as during the previous year, was set aside for first performances and premieres. As a consequence,*

it was the most interesting evening of all, if also the most strenuous one … Max Reger, who has a large following of enthusiastic admirers here, formed the conclusion of the evening and of the festival as a whole. With him the Festival again rose to a higher level; he produced the effect of the ›main attraction.‹ The court musician Julius Winkler from here played the clarinet part with a tonal beauty and purity and a talent for dynamic nuancing, so that, together with Reger's masterful playing, being able to hear them was a pleasure, a rarely more beautiful and unclouded one.«

Reger produced two other versions of op. 107 for strings and piano, one for viola and the other for violin. The performance dates of the sonata attest to the fact the he himself was behind these versions in his role as composer and was not simply responding to the publisher's request to boost the sales figures of the printed music. Reger scholarship has documented all the concerts that the composer gave during his lifetime, and the sonata appeared a total of nineteen times on such programs between 1909 and 1913. More than a fourth of these performances were interpretations of the string versions. Already in the first concert after the premiere, a performance in Dresden on October 28, 1909, Reger presented the version for violin and piano.

The string versions are not at all to be regarded as arrangements. Rather, they are translations of the text in keeping with the original, and the tonal modifications result from the specific expressive scale of the particular stringed instrument. It is only in phrasing that Reger adapts the endless »breath bowing« of which the wind instrumentalist is capable to the length of the violin or viola bow.

Reger's new work met with positive resonance not only among his friends (for Fritz Stein it meant *»a peaceful deep breath, a relishing of the beauty of sound«*). Even today the review of the Darmstadt premiere still tells it all: *»The listening public follows a new work by Reger with respect and a certain reverence. In this sonata Reger does entirely without the refinements of technique; one might see in this more of a return to classical simplicity both as far as form and content are concerned. The dreamy-melancholy basic tone to which the entire work is attuned provides the principal motif for the first movement but recurs in the following three movements amid intensified affects and hastened rhythms. The basic character of this sonata – one would almost like to say, of this pastoral sonata – is a dreamy mood, removed from the world, turned inward, a musical idyll of deep emotion and tonal beauty.«*

The atmosphere in Leipzig had such a positive effect on Reger that he announced to his friends that he wanted to write from then on *»only major works.«* As already mentioned, he succeeded in doing so in outstanding fashion with his opp. 100 to 109. In the several parts of his op. 103, however, he also composed pieces with something of a private character: the Six Pieces op. 103a in August 1908 and the two **Sonatas for Violin and Piano op. 103b** during the early summer of 1909. (In March 1916 he arranged twelve songs from op. 76, added them to op. 103 as op. 103c, and brought together all the parts to form op. 103, under the title of *Hausmusik for Violin and Piano*.)

Reger himself termed the compositions forming op. 103b *»Little Sonatas.«* This title most likely is meant to convey that in these sonatas, in contrast to his chamber style of the previous years, he reduced the extremely high technical demands for the interpreters and made accessibility easier for the listener with a clearly structured harmony, melody, and formal design. He dedicated the sonatas to Robert Bignell, who was a conductor in Altona and whose support of contemporary music he

had learned to value.

At the beginning of May, before his London trip, Reger announced his *»new works for next year«* to the violinist and quartet principal Carl Wendling. Together with the Sonata op. 107 and the String Quartet op. 109, they included the Sonatas op. 103b: *»I have just written to Schillings* [then general music director at the Stuttgart Court Opera] *that next winter I would like to conduct my newest orchestral work, the Symphonic Prologue, in a symphony concert of the Royal Court Orchestra in Stuttgart. When the date of this symphony concert has been set, then do be so good to schedule very close to it one of your chamber music evenings. On this evening I then will play my clarinet sonata, you will play my new string quartet, and you and I will play the new ›little sonatas‹ for violin and piano.«* This chamber concert took place in Stuttgart on November 10, 1909. Instead of the new sonatas, however, the Piano Trio op. 102 was performed.

The first movement of the **D minor sonata** (on CD 3) is fueled entirely by the competition between the two contrasting themes, the cantabile first theme with its quietly descending eighth motif in the piano part and the rhythmically emphatic second theme, in which the concluding fugue of the E flat major quartet already can be heard. After a vivace with scurrying triplet chains, the sonata concludes with a variation series on a cantabile theme. Reger varied the theme masterfully and with well-balanced dosages of rhythm, harmony, and atmospheric content.

The introductory Allegro of the **Sonata in A major** (on CD 4) even invites us to do some entertaining traveling to all sorts of different keys. Operating with his trademark mastery, Reger touches on each of these keys only for a short time, both in the rhythmically gripping first subject and in the cantabile second subject. The Vivace oscillating between F major and D minor is a typical Regerian scherzo with clear antecedent and consequent phrases in its periods. A peaceful cantability radiates from the Larghetto, which flows along (almost) completely without modulatory refinement and immediately captivates us with its quiet and restful basic tone. The Poco vivace in $^{6}/_{8}$ time concluding the sonata prefers finely nuanced shadings and is obliged to the idea of the dance. Here too the two instruments are perfectly coordinated in their *concertare* and in the homogeneity of their team effort.

***

During the summer of 1902 Reger had turned to the lighter muse. He composed little recital pieces, mostly in duo form for wind and stringed instruments with piano. They included a Prelude and Fugue for violin solo and an Allegretto for flute and piano as well as a Gigue, a Fughetta on the *Deutschlandlied*, and other piano pieces.

In these consummate miniatures Reger proves to be a master of the light genre. The pieces served the purposes of home performance, entertainment, and enjoyment – which means that they are testimonies to a time when audible music (i.e., unamplified music) was performed in good concert cafés, music that genuinely entertained but also always offered people the opportunity to engage in conversation while listening to it.

The **Romanze in G major for Violin and Piano** (CD 3) printed in Carl Grüninger's *Neue Musikzeitung No. 3* (Stuttgart, 1902) and the **Petite Caprice** (CD 3) published in the *Leipziger Musikwoche* (1902) also must have been composed at this time. The latter journal published the **Albumblatt** and **Tarantella for Clarinet and Piano** pieces [CD 4] in 1902.

Reger may have been inspired to compose them by his joint performances with the Munich clarinetist and royal chamber musician Anton Walch. (He had dedicated the Clarinet Sonata in F sharp minor op. 49 No. 2 composed in May 1900 to this musician and premiered it with him in Munich.) It was the composer's will that the clarinet and violin be employed as equals in these pieces.

***

Reger had moved from Weiden to Munich in September 1901 in the hope that he would obtain concert offers and later further career opportunities in the city in which Richard Strauss, whom he admired highly, had begun his rapid rise to fame. During his first Munich season Reger appeared in ten concerts as an organist, chamber pianist, and accompanist. During his second season he performed in seventeen concerts, including four outside Munich. He continued to compose without interruption, producing mainly organ works and songs and then in May 1902 a major chamber work, namely the Piano Quintet op. 64. The more renown Reger gained in Germany, the larger his circle of adherents and admirers became. They valued him not only as a composer who pointed ahead to the future, who primarily occupied himself with chamber music and song, but also as an outstanding pianist with a fine and sensitive interpretive touch. In contrast, his opponents regarded him merely as a Brahms epigone and an amorphous scribbler. The group of the so-called Munich neoromanticists led by Ludwig Thuille, who marched to the banners of the »symphonic poem« and the »music drama,« in particular engaged in a bitter campaign against Reger. The press reviews took one of three classical positions: approval, the middle ground of »no opinion« and »let's-wait-and-see,« and severe dismissal. One can see why this might be so, since Reger's music proceeding to the very limits of tonality does not at all make for easy listening. Reger was aware of this fact: *»In my works it is not so much the technical [problems] as my harmonic melodies that make for difficulties in ›getting it.‹ I say: tonality, such as Fétis defined it fifty years ago, is too narrow for 1902.«* Most reviewers observed the proper decorum while admitting reservedly that they had not understood this or that particular new work and thus after only one hearing could not pronounce a final judgment on it.

Only the feared head critic Robert Louis hit Reger hard on a number of occasions, and these verbal attacks repeatedly cast their ugly shadow over the composer's Munich years. Reger, who reacted hypersensitively to public criticism of any kind throughout the whole of his career, was most deeply offended by the unkind reviews. Anti-Reger sentiment came to its first culmination in June 1903 following a particularly caustic review by Louis. He employed the term »Afterkunst« (»pseudoart«) and stated that *»in Reger we seem to have a case of tone-and-sound psychological perversity, as a consequence of which he indulges in cacophony, in the musically ugly … That for Reger that ugliness becomes an end in itself is wherein I see the main defect of Reger's composing, because of which this phenomenal talent doubtless is doomed to ruin.«*

These hurtful formulations perhaps led Reger to plan a special form of revenge in the **Violin Sonata op. 72** (on CD 4). He returned to a musical prank with which he had occupied himself already during his Wiesbaden years, namely to the employment of motifs formed from note letters. The tones series a-f-f-e (ape) and es-c-h-a-f (Schaf = sheep, es = e flat, h = b), which Reger went on to include among the thematic components in his

op. 72, are noted on a sketch page of December 1895. He completed the sonata during the summer of 1903 but later withdrew the planned dedication *»To the German Critics«* or *»To Many.«* Only a small audience must have been on hand for its premiere at the Bavarian court with the Munich violinist Richard Rettich on November 5, 1903. The expected affront did not materialize, and the critics assumed position of well-intentioned distance in their comments, even though prior to the premiere Reger had revealed the *»infamy of my op. 72,«* by which he meant the two insult motifs, in many letters to his acquaintances. It was not until the chamber concert of the *Allgemeiner Deutscher Musikverein* in Frankfurt on May 31, 1904, that the sonata made a bigger splash with the public. On this occasion the composer, evidently in high spirits, indicated two Munich critics in the hall at the passages with the deliberate motifs while performing at the piano. Although Reger himself described his op. 72 *»as a very clear work,«* his public and fellow musicians seem in part to have found the listening experience to be too much of a challenge, inasmuch as the Reger biographer Fritz Stein reports that the composer Gustave Charpentier *»put his head in his hands after the first fifty measures and said: ›Terrible! I do believe Reger is playing the first movement and Marteau the last movement!‹«*

Reger's appearance in Frankfurt ended up bringing him nothing but positive results. With the French violinist Henri Marteau a true artistic friend and a tireless advocate of his music entered his life. The Frankfurt concert, during which Reger also performed a violin sonata by Ludwig Thuille, signaled the beginning of a true breakthrough for his music. After all, he had shown that he was capable of composing carefully elaborated and viable music on the basis of two rhythmically and melodically concise motifs, no matter what associations from outside the musical realm may have formed part of their foreground interests. This was music with all the depth and with all the atmospheric richness distinguishing his works. For the most part, the reviews also confirm this impression: *»Here is a composer who has the mettle and talent to make fresh additions to the neglected genre* [chamber music] *of precision musical artistry … He wants to be what one calls an ›absolute musician,‹ and he writes sonatas without titles and without programs … Reger's music has the surging and swelling of the sea to it. Is that restlessness? Then, Lord God in heaven, grant all musicians not eternal rest but eternal restlessness!«* Reger the interpreter also earned high praise: *»I know of no pianist who has at his command such a wealth of poetry, a touch so completely the incarnation of music, such a singing on the piano. And at his side Marteau, the ideal violinist of our time! One can imagine what sounds those were that filled the hall, in what solar prominences the enthusiasm erupted forth!«*

It should also be mentioned that Reger had devised a far more drastic identificatory melody for his enemies from the critical corps. A second sketch documents this fact. The page that he presented to his wife Elsa contains not only the two animal motifs but also a third variant. Here Reger added the note eis (e sharp) to form the note-letter motif es-c-h-eis-a-f-f-e (shit ape), with which he would have left the confines of the zoological department and ventured directly into the realm of musical verbal injury. On an appeasing note, a musicological commentary on this point states that *»Reger ended up rejecting this thematic idea because of its musical unproductivity or perhaps out of a sense of shame.«*

On the whole, this aspect of the »insult sonata« should not be overvalued. After all, it could be deciphered and understood only by a German-speaking audience. In many of his works Reger often and with great pleasure cited motifs of his own or by other composers.

The tone series B-A-C-H, which may be said to be the virtual »number one« in this category, also appears in op. 72. It stands alone as a violin entry in a dynamic and agogic intensification of the Largo (measures 33 and 34), with a modulating piano introduction preparing very well for it. And more recent Reger scholarship offers further food for thought. Investigation of his interest in experiments with note letters reveals still other moods in the central work of his violin sonatas. The finale (measures 108 and 109) contains the tone series b-a-g b and e-f-d, which Reger is known to have employed to refer to his wife's name (also in a piano piece with the note letters added in writing, with *f* representing *v*), **E**lsa **v**on **B**ercken or **Bag**enski.

Guido Barth-Purrmann

CD 5

Reger first mentioned his eighth **Violin Sonata in E minor op. 122** at the end of February 1911 on a list containing his compositional plans for the coming summer, with the Comic Overture op. 120 and the String Quartet in E flat major op. 121 being named in conjunction with it. Already in May 1911, however, he arranged for the premiere of his new violin sonata with his friend Fritz Stein, who held the post of university music director in Jena; in January 1912 the sonata was scheduled to be premiered during a chamber recital presented by the Meiningen Trio with Hans Treichler (violin), Carl Piening (violoncello), and the composer himself at the piano. The other works on the program were to be Johannes Brahms's Piano Trio in C minor op. 101 and Reger's Cello Sonata in A minor op. 116, which was also to be premiered. *»Now that is a fine program!«* Reger remarked and in addition (what otherwise in his case is rare enough) offered a short commentary on the characteristics of the two new sonatas: *»Op. 116 and op. 122 are two ›plum-soft‹ things!! NB. NB!!!!«* What was unusual about the agreement Reger made with Stein is the fact that at the time not a single note of the violin sonata had been committed to paper. The practice of setting a date for the premiere of a work before its actual writing down was of course in no way out of the ordinary for Reger. Nevertheless, this method seems to attest to Reger's precise estimation of his own creative capabilities and productive energies and to his accurate scheduling of his time rather than to corroborate the anecdote frequently repeated and spread abroad but now known on the basis of documentary evidence to be an »artist's fiction,« namely, the notion that he composed all his works in his head. Rather, Reger often composed with lightning speed. He finally got around to writing down his new violin sonata in July 1911. On 5 July 1911, shortly after he had completed the String Quartet op. 121, Reger invited his friend Karl Straube in order to show to him *»very, very much new music that has been composed in the last two days.«* Two days later Reger reported to his pianist friend James Kwast, *»Movement 1 of the Sonata in E minor op. 122 for Violin and Pianoforte is finished.«* Reger continued to make quick progress, for already five days later he was able to communicate by postcard to Kwast's wife, Frieda Kwast-Hodapp, also a pianist and one highly esteemed by him, *»So then: Movements 2 and 3 of the new Violin-Piano Sonata op. 122 are finished: I am now working on the fourth (last) movement.«* The autographic copy submitted by Reger to the Bote & Bock Company on 18 July 1911 bears the concluding date »16 July 1911.« This means that his written elaboration of this highly complex work had lasted not even two weeks.

The four-movement sonata follows the classical model in its overall formal design and thus also corresponds to a statement formulated by Reger at about the same time in which he distances himself from Arnold Schoenberg's atonal works: »*Oh, it makes one want to become a conservative!*« But Reger's sonata is conservative only with respect to its form; its musical language is in every way highly expressively charged: the rich chromatic coloration and the modulations meandering with harmonic restlessness through all the keys create the impression of luxuriant vegetation, of a »musical prose« transcending the customary limits not only of convention but also of musical time. This becomes apparent already at the beginning of the first movement. Although it is notated in $^3/_4$ time, the beginning remains rhythmically strangely ambivalent and even almost deliberately veiled, with instances of hemiola shifting the component phrases against each other. Extremes are also plumbed in the dynamic dimension. The reserved, introverted *espressivo* middle section hardly ever moves beyond *ppp*, but then within the shortest time things come to one of the intensifications typical of Reger: after a mere nine measures the other extreme is reached with *fff*. The recapitulation is in E major (!), and a broad coda with violent striding rhythms rounds off the movement, which in many a passage seems to conjure up the sound world of a Johannes Brahms.

In its overall character, the ensuing scherzo in D minor, a shimmeringly colored movement, is similar to Hector Berlioz's bizarre scherzos; at any rate, his fairy round straight out of the spirit world seems to have been coupled with Reger's roguish Oberpfalz humor. The violin and piano alternate in dialogic question-and-answer play, and from time to time rhythmically distanced motivic fragments emerge, as if from the dance floor. The middle part shifts from D minor to F major before the movement goes on to conclude in D major. The elegiac adagio presents broadly sung-out cantilenas of the violin with unusual, highly effective harmonic changes of color. At the high point of the movement a passage of deeply felt, emphatic radiance in D major suddenly shines forth within the A flat major context, like an oasis of voluptuous third bliss, but only for a single measure, like the short flashing of a picture from another, higher world. Then, however, in the corresponding parallel passage in the three-port A-B-A form (with the middle section shifting to F minor) the yearning expectations of the listener are not fulfilled; the harmonic modulation is in its originality unrepeatable. The finale, a rondo, reveals the inspiration of Brahmsian piano figurations; in it motifs and themes are »interlocked« between the violin and piano as if by means of partial overlaying. Around the time that Reger composed the sonata, he stated that many of his works were *»formed through down to the last little twig«*, and this formulation might refer directly to the interlocking parts of this finale. Unison sections in the piano provide for the structural division of the movement into E major/B major, and the theme dominates even in the coda with its slower, broader leading, like a reminiscence.

As things turned out, op. 122 did not appear on the program of the chamber music concert planned for Jena. Instead, it was first performed on the concert stage in Duisburg an 3 October 1911 with the violinist Ernst Schmidt and Reger at the piano. Only a little later, on 18 October, the sonata was presented a second time in Leipzig's Feurich Hall with its two dedicatees, the Russian violin virtuoso Alexander Schmuller (1880–1933) and the renowned pianist and conductor Leonid Kreutzer (1884–1953) doing the performance honors. The reviews ranged from approval to rejection. According to the reviewer in the *Die Musik* journal, Reger's

Violin Sonata op. 122 again placed *»demands that are too high on the listener for it to be admitted to further circles; in order to find acceptance as Hausmusik, by the way, it is much too difficult.«* It was nevertheless rewarding *»for one to occupy oneself closely and intensely with it; admittedly, much effort is required to grasp its ideational content.«* Precisely the gentle and appealing adagio lost itself *»in intricacies that certainly always are pleasurable only for dyed-in-the-wool Reger friends,«* but here one is richly compensated for this by the charming finale, *»in which the composer finally once again looks up to his first great model, Brahms. This finale is not only very melodically fascinating but also extremely clear and easy to grasp in its structure and voice leading.«*

To Karl Thiessen, the critic of *Signale für die musikalische Welt*, it seemed that *»precisely that which is most important is missing in Reger's new sonata […], namely, tangible themes by their nature lending a distinct physiognomy to the various movements. In Reger the characteristic musical idea is not the primary element; instead, he begins to play the music in his well-known manner, one that has been characterized often enough, or to modulate (some movements in his music seem to one to amount to a chain of modulatory examples linked together in a varied series), continues the same for a while as his will and mood dictate by drawing on the general formal principles prevailing in the classical sonata, has at the end his beloved pedal points or else some sort of extension, usually a chromatic one involving the concluding cadential formula, with this tactic too almost having rigidified to a mannerism in him – and the movement is finished. How easy and comfortable, but how little artistic value one can assign to compositional works created in such a way.«* What Thiessen formulated here in the negative tone of rejection, might hold true, if modulated to a positive key, as an extremely perceptive characterization of Reger's personal style. It is not so much the musical themes and ideas that stand in the foreground in his music but constant flowing, permanent development, not in the Beethovenian sense of »thematic elaboration« but in the impressionistic sense of the rich alternation of color and sound resulting from the principle of permanent contrast adhered to by him. It has since become apparent that Reger's works cannot be adequately grasped when measured by the time-honored standards set by Viennese classicism and the emphatic understanding of the creative product. What is actually new is a subjective individuality (admittedly, conveying itself in what is a traditional formal guise).

At first glance the **Six Recital Pieces** or **Suite in A minor for Violin and Piano op. 103a** joined together with the two little Violin Sonatas op. 103b and the Song Arrangements for Piano solo op. 103c under the general heading of *Hausmusik* also seem to behave »traditionally.« With these pieces Reger fulfilled a more or less annoying obligation to which his publishers had bound him. As he reported in a letter to his friend Karl Straube: *»Since I unfortunately, yes, as you know,* must *by contract deliver two ›easy‹ pieces per year to Messieurs Lauterbach & Kuhn, I've given the gentlemen a) two Sonatinas (op. 89, nos. 3 and 4) and b) a Suite op. 103a for Violin and Piano.«* The main reason for this arrangement with his publishing company was the alleged unsaleability of Reger's great »heart's blood works.« Their monumental dimensions entailed an enormous expenditure of production energy as well as considerable priming costs. As »compensation« the composer was supposed on a yearly basis to deliver simple and pleasant pieces that were to register optional sales figures. Reger sent the manuscript of the Suite to the publishing company on 20 August 1908 from Schneewinkel-Lehen near Berchtesgaden, where he was

spending his summer vacation and working on his large-scale *Symphonic Prologue to a Tragedy op. 108*. Reger added a very pragmatic commentary to the copy for the printer: *»As you will immediately see, the new work is so organized that each of the six pieces can be played by itself but that also the whole work, i.e., the six pieces, one after the other, can be played, and the whole work then produces a ›genuine full-sized‹ suite, so that this work at the same time also qualifies as ›chamber music in and of itself«.* For *»all its easy technical execution«* this Suite could be rendered »immediately capable of concert performance with the ›corresponding‹ recital.«

With his choice of the suite, a genre rather unusual for the early twentieth century, Reger took as his point of reference a baroque formal model, and it was also this model that he followed in the individual movements. The *Prelude* in A minor is maintained at a measured pace and in a solemn manner and is formed on the basis of simple melody lines ascending (first theme) or descending (second theme) diatonically; the contrast is reinforced by the dynamic assignments of *forte* to the first theme and *piano* to the second theme. In the ensuing *Gavotte* in F major the violin and piano alternate. The simple compositional texture of this music that was also supposed to be suitable for amateur musicians is shown in the frequent parallel leading of the violin part and the right hand of the piano part. In the middle section a violin part of high chromaticism rises over a bourdon fifth suggesting horrifying emptiness. The *Aria* in A major became the most popular piece from the *Suite* op. 103a; a catchy melody of the violin occurs over a bass ascending and descending in broken octaves, with the right hand of the piano part frequently lending the violin reinforcement in the form of pleasant thirds and sixths. The *Burlesque* in B flat major is similar in character to pieces such as the piano piece superscribed »Almost too bold!« (*Piano Piece op. 17 no. 12*). The *Minuet* in F major is distinguished by a simple song theme of idyllic radiance and a rugged middle section, and in the fugato of the *Gigue* in A minor Reger demonstrates his contrapuntal skills with the inversion of the main theme in the second part. Of all the pieces in this cycle, it is also the gigue that is most greatly pervaded by the *»baroque spirit.«*

The numerous arrangements (especially of the *Aria* No. 3), some of them made by Reger himself, attest the great popularity of this work. Despite its seeming pleasantness, it is not to be underestimated as a very individual and unmistakable piece of chamber music penned by Reger.

Reger dedicated his *Suite op. 103a* to Edgar Wollgandt (1881–1949), the concertmaster of the Leipzig Gewandhaus Orchestra and the son-in-law of Arthur Nikisch (1855–1922), with whom Reger was on friendly terms. Wollgandt was also the first violinist of the Gewandhaus Quartet, an ensemble that promoted Reger's music. It was the famous violinist Henri Marteau (1874–1934), however, not Wollgandt, who presented the premiere of the *Suite* at the Rudolphinum in Prague on 7 November 1908.

Stefanie Steiner

CD 6

Not much is known about the compositional process of the sonata **No. 2 in D major op. 3** – a first draft, incompletely elaborated and becoming increasingly sketchy toward the end, was laid aside before Reger produced the final version, which in part learly departs from the first version.

Slight shade of Brahms can be detected, indeed, but Reger already far transcends a Brahms imitation. The rather asymmetrical design of the theme in small parts

and the nuanced dynamization display a very individual stamp. The first movement, with the heading *Allegro non tanto*, virtually elevates asymmetrical phrasing to a principle, while the violin and piano uninterruptedly toss each other musical balls – hardly ever does one of the instruments have a longer rest. However, the structure of the individual movements is very clear – the exposition of the first movement is repeated, while the recapitulation, though it begins with an exact repetition, proves to be greatly varied and concludes with a codetta.

Reger dedicated his **3rd Violin Sonata op. 41 in A major** (1899) to his close friend Josef Hösl. Hösl was a native of the Upper Palatinate and is concertmaster at the court theater and first violinist of a string quartet. The hoped-for premiere in 1899 was nevertheless delayed, and even the first edition was not printed until May 1900 at his new Munich publisher, Jos. Aibl. Reger stated: »The Violin Sonata op. 41 is a work very difficult to understand! One has to listen to it more often! But just as very clear as it also is to me that I gain little popularity with such works æ I with my best will cannot surrender my demands, my writing style, to the performers, if I want to achieve what I have in mind artistically.«

Reger premiered the sonata in Munich's Museum Hall in the Palais Portia on 11 December 1900 together with Hösl. The composition immediately met with resonance among the critics and the public.

Among Reger's compositions marked with opus numbers, hardly any other work has remained as similarly unknown as his **op. 87** simply entitled Two Compositions for Violin with the Accompaniment of a Pianoforte. The reason for this is presumably the almost arbitrary collocation of two entrely disparate pieces – a short **Albumblatt** of two and a half minutes and a full-sized twelve-minute **Romanze**.The Alblumblatt in B flat major is an occasional work in the best sense of the word – clearly more demanding and more ambitious than some of his other magazine supplements and yet without exceeding the limits of »artistic music for home performance«, as Reger once formulated it. Things are very different in the Romanze in A minor; it towers high above any and all »Hausmusik« and is basically instead a continuation of the two great Romanzen op. 50 for violin and orchestra from 1900.

Jürgen Schaarwächter

CD 7

Max Reger's Music for Violoncello and Piano

As chance and fate would have it, Max Reger (1873–1916) and Giorgio de Chirico (1888–1978) crossed paths in Munich in 1906. While Andrea de Chirico (1891–1952, later known as Alberto Savinio) received instruction in composition from Reger, his brother Giorgio served as an interpreter or occupied himself with an album of reproductions of paintings by Böcklin. His brief encounter with Böcklin left its atmospheric traces. Nothing conveys a better picture of the melancholy, otherworldly loneliness of the composer Max Reger, a man who spent a great deal of his life traveling by train to meet his concert engagements, than do Giorgio de Chirico's railway station paintings. The everyday hurries on at its most merciless pace in the world of time tables (Reger knew them all), connections, and departure and arrival times, but in Chiricos paintings all of this is converted, dialectically so, into standstill. Movement coagulates, as it were, into a picture of atemporal, empty, eternal duration.

Chirico's railway station paintings are fitted out with pieces of scenery from the mythically transfigured past; they are somewhere between melancholy and absurdity

and evoke various moods. Reger's personal creed also involved the conjuring up of *»new, undreamed-of emotional moods«* in music, and he zealously pursued this goal in his short but musically full life of forty-three years. The turn of the century was a time for the exploration of new artistic and scientific territory, with the publication of Freud's *Traumdeutung* in 1900 standing as a symbol for the uncovering of the hidden or the forbidden. Reger, a true child of his times and a man who found it difficult to express himself in words, stated in his own way what Arnold Schoenberg (1874–1951), his much more eloquent contemporary, would describe as the *»inner necessity«* of artistic creation.

The clichés about Reger the composer are legion. The effects of the Nazi era continue to make themselves felt here. Progressive Reger interpreters, above all those belonging to Schoenberg's circle and his Society for Private Musical Performances as well as the Busch brothers, were forced to emigrate, and Reger pupils such as Erwin Schulhoff were destroyed. Those who stayed behind or survived remodeled the psychically labile alcoholic Reger into the picture of German male health and into a composer of fugues in the style of the old masters. This idea had a shaping influence on the interpretation of Reger's œuvre during the post-war years. The hallmark of German nationalistic interpretation of Reger was and often continues to be the reduction of the unprecedented number of markings (tempo, dynamics, and agogics) in his scores to a mediocrity depriving the works concerned of their expressionistic tension and shrouding them in a uniform gray fog of dynamics and tone colors. Only those interpreters who are committed to the precision reproduction of the complex and individual notation structures characteristic as a whole of twentieth-century music help matters here.

The traditional disregard and neglect of Reger's early œuvre from the years beginning in 1890, during his course of studies with Hugo Riemann (1849–1919), go back not least of all to the composer himself. He later rejected his opp. 1–25 wholesale. As he wrote to an interested party about his **Violoncello Sonata op. 5**: »My first cello sonata op. 5 is nothing at all. It is a terribly flawed work of my youth!« (letter of August 16, 1901, to Georg Stolz). Readers who are familiar with Reger's career also know that his vehement lifelong rejection of all his early works had to do with his experiences of those years. He wanted at all costs to avoid having to remember the struggles he went through at the beginning of his career, struggles that would continue to bang over him like a dark cloud or shadow throughout the rest of his life. It was the crisis of his Wiesbaden years that generated the model for all his further crises. While he spent a total of eight years in Wiesbaden, he later saved himself by premature moves in order to avoid sinking into another hopeless situation. He never spent more than three or four years in one place during all the later phases of his career, and he moved on every time that the situation had become complicated to a degree that he regarded as unbearable.

The Wiesbaden crisis is what drove Reger to alcoholism during his early years. In order to grasp the full magnitude of this crisis, we have to remember that Joseph Reger had been very reluctant to grant his son permission to study composition. The seventeen-year-old composer, who began his studies with Riemann in 1890, was under constant pressure to justify himself, to prove to his extremely mistrustful father that his career choice would not lead him into a dead end. Reger got off to a promising start. Riemann arranged to have his first works with opus numbers published by the Augener Company in London, and some encouraging reviews

appeared in music journals in 1893–94. But further recognition was not forthcoming, and depression and drinking were the virtually inevitable outcome. Augener did not publish Reger's new compositions because the ones that had been published had not sold well. The Riemann family could not follow Reger's musical idiom, and all that he heard from his parents' home in Weiden were accusations and complaints about the money they had wasted on his education. He was able to make ends meet with arrangements, reviews, and piano lessons – activities that he loathed because they stood in blatant contradiction to what he felt was his calling. Augener's request that he forget about complicated works on the grand scale and compose short, easy-to-sell piano pieces would set a precedent for almost all his future dealings with publishers.

Reger's sister Emma brought him back home to Weiden in the summer of 1898. His last landlady had thrown him out on the street, and he was on the verge of homelessness or a stay in a psychiatric hospital. He had hardly composed anything at all for a number of years. He had composed his **Violoncello Sonata in F minor op. 5** during his initial Wiesbaden years, in the summer of 1892 to be exact, when he still hoped for success and recognition. Nonetheless this sonata of his heart and soul, the most uncompromising and advanced composition of his whole Wiesbaden period, marked the beginning of a complete turnabout. Neither Riemann nor the dedicatee, the chamber virtuoso Oskar Brückner (1857–1930) was in the position to recognize the trailblazing content of the work. Brückner was an esteemed cellist and instructor at the Wiesbaden Conservatory. He premiered the sonata together with its composer at the Wiesbaden Tonkünstlerverein on October 17, 1893. For Brückner and Reger the sonata seemed to be nothing more than Brahms exaggerated to the extreme. And, in fact, Brahms or his cello sonatas were the model that Riemann had given Reger as an antidote to cure his initial enthusiasm for Wagner. Brahmsian elements are in clear evidence in various quarters: melodic design (as yet not all that chromatic), piano part with sixth/octave chains, duplets against triplet rhythms, continuous minor tone, and varying motivic development. But this work of Reger's youth stands out not for these obvious pointers to the tradition but for what seems to be an almost unintentional manifestation of the features that would form his later style: irregular, narrative, endless melodies, a thick, multipart, compact texture, dynamization of the whole composition with grand-scale intensification structures and sudden crashes into pianissimo passages, continuous espressivo guided by meticulous playing instructions, temporal flow of stops and starts brought about by the frequent marking *»rit.- - - - - a tempo«,* and, lest we forget, the greatest degree of technical difficulty – something alone sufficient to have limited the dissemination of this work right up until the present day.

Throughout his life Reger strongly insisted that he composed pure music and not anything based on a hidden or unacknowledged program. His insistence was so strong that we are entitled to entertain our doubts about it. It can hardly be denied that feelings and thoughts were an important source of inspiration for him, at least in his major works. Adalbert Lindner, his first Weiden teacher, stated that *»by the composer's own admission, … the whole work* [op. 5] *is the vision of a dying man who looks back on lost life.«* Although it is speculation to suggest so, it almost seems as if Reger had anticipated his own Wiesbaden development in this work. A catastrophic tone so completely pervades the work and seems to press forward so incessantly amid all the constant rhythmic-metrical delays and syncopations. The beginning of the *Allegro maestoso ma appassionato*

first movement and the delayed entry of the piano over against the cello (each instrument with its own theme) immediately points to the major concern in this work: the struggle against chaos. Such a piece could not have tolerated a scherzo. The *Adagio con gran affetto* second movement already contains a high degree of harmonic complication and chromaticism. The relative loosening up in the *Allegro (un poco scherzando)* finale suggests some measure of upswing out of the tragic tone, but this turns out to be misleading. In the final measures the work returns to the beginning of the piano theme from the first movement. Here a further feature of Reger's style is already in evidence: his predilection for circular conclusions. Later this would also take the form of allusions and citations from his own works beyond the level of the movement or the work. These references to his own œuvre are what lent his compositional technique its *déjà-vu* effect. All of this no doubt had to do with the initial threats to his artistic existence during his early years. He had a need for music as a permanent condition, as an uninterrupted continuum in which incessant change is united with the unchanging.

In contrast to the gloomy early sonata, Reger's **Violoncello Sonata in A minor op. 116**, his fourth and last such work, might well serve as an example of the romantic idea of emergence from night to light and from suffering to triumph. Reger composed the sonata during the summer of 1910 and dedicated it to Julius Klengel, his friend and colleague at the Leipzig Conservatory and the most famous cellist of the time. The work was premiered on January 18, 1911, and went on to become a guarantee of success on Reger's concert tours. It dates to his Leipzig period, to years when he was at height of his public prominence. He had received two honorary doctoral degrees and had been showered with distinctions of all kinds. His acceptance of a conducting post with the time-honored Meiningen Court Orchestra during the following year would also bring him success in that field. The sonata followed on two works of a complicated structure that had caused consternation and misunderstanding among the public and the critics: the *Piano Quartet in D minor op. 113* and the *Piano Concerto in F minor op. 114.* The rejection of these works of Reger's heart and soul and of a mostly gloomy tone, a constant of Reger reception ever since his Wiesbaden period, deeply hurt our composer, who longed for recognition.

The **Violoncello Sonata op. 116** is the first demonstration of something that would characterize Reger's future development after his assumption of the Meiningen post and new daily orchestral duties, namely the attempt to offset his almost natural tendency toward dense, polyphonically and ornamentally overloaded texture (giving all ten fingers a full workout) with a reduction to a more economical treatment of harmony and the musical line. The apotheosis of this late style in chamber music would later come in his last complete work, the *Clarinet Quintet in A major op. 146.* The *Violoncello Sonata op. 116* may be said to point ahead to the works of his late period. Late period? Of a thirty-seven-year-old composer? As in his early sonata, a visionary element seems to be operative here, perhaps inspired by the unique quality of the cello, an instrument with an extraordinary range of expressive resources at its disposal and with virtually no competitors when it comes to representing the composer's voice or a lyrical first person. Another level of meaning is involved here. On New Year's Eve 1910 Reger wrote to the pianist August Stradal of Schoenberg's Three Piano Pieces op. 11, works that had appeared during that same year: *»I know the three piano pieces by Arnold Schoenberg; for my part, I cannot follow him there. Whether one can*

still label such things ›music‹ I do not know; my brain is really too old for this! … Oh, it makes one want to become a conservative! I believe that I may claim that the path I have set out on in Opp. 113 [Piano Quartet], *114* [Piano Concerto], *and 116* [Violoncello Sonata] *will lead to a goal more so than all the new ways.«* The element of resignation very much characteristic of Reger's late work, this in the face of the newest developments of musical modernism, is heralded in these words.

Reger's last cello sonata contrasts with his first such work in many respects. Instead of an initial outburst in *ffz* in both instruments, the cello begins alone with the motto-like theme head, a chromatic line with an interval structure offering model example for the forming of the manifold associations that are a hallmark of Reger's mature style. This style not only mirrors the whole course of compositional history from past centuries but also reflects back on Reger's own early œuvre. In doing so, it avoids obvious citation and thus shines all the more evocatively through his tones as a memory stratum. The first sonata begins with upbeat (piano) and syncopated (cello) themes. These themes determine the forward drive and breakneck impetus of the work right from its very first measure. In contrast, the cello cantilena in the last sonata begins on the downbeat and in half notes. The choral-like peace expounded here is not a false lead: the first four tones (e-b flat-f-d sharp, mm. 1–2) may be understood as a spreading out of Reger's favorite motif (b-a-c-h; English: b flat-a-c-b). In the further course of the movement this motif makes itself felt in subliminal insertion and once in literal form. The motivic variation technique here is extremely refined and flexible in every respect. It takes its point of departure from this »lonesome« cello beginning, and the following observations serve to illustrate it. The ascending minor sixth followed by two descending half tones (e-c-b-b flat, m. 3) recalls the cello introduction in the *Tristan Prelude* (a-f-e-d sharp, mm. 1–2) – the different rhythms notwithstanding. It is not a mere coincidence that the endless melody of the cello cantilena forms the general theme of the sonata; it lends it the character of a somewhat nostalgic retrospective. There are allusions to Beethoven's *Violoncello Sonata in A major* op. 69, a work also assigning an initial solo to the stringed instrument. Reger removes the veil in the antepenultimate measures of the first movement of the sonata. In the concluding resumption of the beginning Reger modifies the original e-b flat tritone to an e-a fifth, the inversion of the beginning of Beethoven's sonata (a-e). The movement ends in A major, the key of Beethoven's sonata. The allusion to Beethoven's op. 69 continues in the rhythmical structure of the scherzo. As always, Reger adheres to the classical sonata scheme (*Allegro moderato-Presto-Largo-Allegretto con grazia*), but the fan of twelve-tone complexes and sound planes of indeterminate tonality will find much to her or his liking here. All four movements of the sonata develop from pianissimo and end up sinking back down into pianissimo. Bearing these things in mind, we may catch a glimpse of Reger's compositional balancing act in this melancholy-visionary sonata, a balancing act always entailing the risk of falling and exposing him to depressions on many sides. This balancing act postulates that which had already undergone permanent disintegration from within as a result of his writing style and its variative-associative collage and montage techniques: the romantic idea of the unity of content and form in the *»organically grown«* work of art.

The journey between the F minor sonata of the nineteen-year-old and the A minor sonata of the thirty-seven-year-old seems to have been both long and short. The last sonata, like the first, concludes by returning to the beginning, not in the form of a literal resumption but with what might be termed a variative sublimation. The

descending cello cantilena in the last three measures of the finale mirrors, in modified inversion, the ascending line in the three measures introducing the theme: the minor sixth of the A minor (with its Wagnerian yearning) has become the major sixth of the concluding A major.

Susanne Shigihara

CD 8

At a time when the tone poem for full orchestra and the late-romantic opera seemed to belong to the musical genres holding forth the greatest promise of success, only a few composers took almost the opposite path, avoiding these genres either by inclination or for lack of opportunity. *»What are we supposed to offer in the opera after Wagner? Are we supposed to out-Wagner Wagner? Or are we supposed to return to the principles of Weber, etc.? When the Alexander comes who unties this Gordian knot, then he had better do a bold job of it!«* It was thus that Max Reger wrote in June 1891 to his former teacher Adalbert Lindner. In the same letter Reger dismissed the tone poems of Liszt's successors (including Richard Strauss) on account of the idea of a »program«, which he regarded as something *»diametrically opposed to the innermost nature of music.«* Instead, he turned to the organ and to chamber music and in this respect was certainly more strongly stamped inwardly by Rheinberger and Brahms than by Wagner. Reger drew on many Brahmsian techniques and conceptions, while also expanding their harmonic and dynamic possibilities and the understanding of form. One example here is formed by the developmental overlapping of the expositions in his sonata-form movements and the significant focal shifts undertaken as part of this process – with which he prepared the ground for the twentieth century and the radical changes introduced by Arnold Schoenberg, who was only one year his junior.

After Reger, by then a physical and psychic wreck, had his Wiesbaden years behind him in June 1898 and had returned to his parents' home in Weiden, he was able to make a surprisingly quick recovery. Since he did not really find himself faced with any other major challenges, he concentrated on the composition of new works. After the Organ Suite op. 16, his first such composition and a Wiesbaden work, he now composed works such as the great Chorale Fantasies opp. 27 and 30 (with the latter's original opus number being 27b) and the Fantasy and Fugue in C minor for Organ op. 29. The **Sonata in G minor op. 28** completed on November 2, 1898, was welcomed by the *Neue Musik-Zeitung* as *»a genuine enrichment of the cello literature, which is poor in solid chamber pieces.«* The sonata was still clearly inspired by Brahms in elements such as the wide spread of the chords and the melodic third and sixth formations in the stormy first movement. Nevertheless, the critic Rudolf Buck, writing in the *Allgemeine Musik-Zeitung*, found fault with the *»chiefly well-contrived music […], which scores its highest triumph with an ecstatic chromaticism.«* The following scherzo of bold wit simultaneously exhibits aggressivity and excitement, and the contrapuntal art of the trio, frenetic in its form-breaking, was clearly too much for some critics. Gripping tones of lament are offered by the »Intermezzo« with its broad cello cantilenas. After an initial purposefulness, its material develops a passionately excited dynamic of its own during its elaboration – without a doubt disturbing in its time but today familiar as twentieth-century compositional technique. Similar techniques stamp the concluding movement of the sonata. The mood of the initial »Allegretto con grazia,« soon left behind, leads to a sort of »broken-up rondo form« (Matthias Kontarsky).

Hugo Becker, the sonata's dedicatee, initially could make no harmonic sense of it, in particular with respect to the relation between the cello and piano. Whether he later ever played it is not known at present. Reger himself was certainly aware of the sonata's unsettling formal design and had to admit in a letter to Georg Göhler on October 28, 1899: *»It is very difficult and will no doubt seem a bit offensive to some, but I was very serious in it, and I hope that the work with time will end up being understood the way I intended it.«* And on August 16, 1901, he wrote in a letter to Georg Stolz that it was a work *»that requires long study before it becomes clear.«* Later, however, as a member of the Frankfurt Museum Quartet, Becker participated at the premiere of the String Quartet op. 74 and at the first Reger Festival in Dortmund, where he performed Reger's Cello Sonata No. 3 op. 78. Reger then went on to dedicate the Suite for Cello Solo in D minor op. 131c No. 2 to Becker.

Opus 28, which the C. F. Peters publishing company did not even ask to see for review, became one of Reger's first works to be printed by the Jos. Aibl publishing company in Munich at the beginning of 1899. It was premiered at a concert in Wesel on April 29, 1901, with a distinguished twosome formed by Friedrich Grützmacher and Karl Straube. Other known performances of the sonata are attested for Reger's St. Petersburg stay in December 1906 and for October 12, 1909, when he presented it at the Klindworth-Scharwenka Hall in Berlin together with the cellist Heinrich Kruse, who had already presented the sonata in Altona at the end of January of the same year.

After his father's early retirement Reger was able to persuade his family to move with him to Munich in 1901. Here he hoped to advance his career and to receive external stimuli for his compositional work. By then he had almost sixty printed works to his credit, including, apart from three later works, all of his great organ compositions. The works of his Munich »battle period,« which also witnessed his marriage in 1902, the publication of his *Beiträge zur Modulationslehre*, and work as an instructor – even if only for a short time – at the Academy of Music, represented a turning point for Reger in more than one respect. He not only gained high renown as a performing chamber musician and song accompanist but also succeeded in making his breakthrough as a composer. The organ works had been a beginning, but critics rarely took notice of these works because of their place of performance. Chamber concerts were something else. The Violin Sonata in C major op. 72, for example, was composed just prior to the Cello Sonata op. 78, which always remained in its shadow. Although the Violin Sonata met with a mixed response and even was a source of controversy, it was the performance of this work at the Frankfurt Music Festival of the *Allgemeiner Deutscher Musikverein* that brought Reger a solid reputation.

Reger had evidently begun the **Sonata in F major op. 78** in January 1904. On May he submitted it for publication. Already on February 21, 1904, he wrote to Karl Straube: *»The work is until now the best of all that I have written in the field of chamber music.«* Although such statements are frequently found in Reger's correspondence during the composition of a work, whatever he happened to be writing at the moment evidently took the shape of what in fact was the best imaginable at precisely that point in time.

On January 29, 1905, Reger wrote to Straube of the first movement of the sonata that the metronome markings could be understood only approximately: *»Everything in the first movement: ›quasi Fantasia‹.«* According to a number of commentators of those times, the short C minor second movement with its gloomily

maintained background draws on Brahms. In the *Neue Zeitschrift für Musik* Hugo Leichentritt thought he could detect *»nocturnal haunting, scurrying shadows, flickeringly glaring lights suddenly shining here and there in the darkness.«* Reger's grotesque humor, the original employment of low pizzicato tones, and the sharp dynamic contrasts determining the overall picture could hardly be described more accurately. Even in material-technical respects, the contrast is very sharp, such as when an extremely yearning, mournful trio breaks through the spooky, nocturnal mood. The following variation movement with six variations exploring the thematic material is typical of the period of its composition. (In the short period during 1903–05 Reger composed no fewer than five variation movements as well as the Organ Variations in F sharp minor op. 73, Bach Variations op. 81, and Beethoven Variations op. 86). The always well-intentioned critic Eugen Segnitz described the finale as unusually complicated even for Reger in the *Musikalisches Wochenblatt* in 1905: *»Even in the thematic development and continuations of the ideas, much less graspable than other movements of similar tendency.«*

The sonata was published by the Lauterbach & Kuhn publishing company in October 1904. After some delays and »mighty raging« against the composer (thus Reger to Straube), its premiere was held at the Museum Hall in Munich on December 14, 1904, with the cellist Karl Ebner and Reger at the piano. The performance went »famously,« and op. 78 was received »very, very warmly,« as Reger reported to his publisher on the next day. Reger emphasized the proximity of the sonata to the Bach Variations on various occasions in his design of his concert programs calling for the performance of the sonata and Bach Variations in sequence. On December 30 of the same year Reger repeated the sonata in the Saalbau in Frankfurt together with Hugo Becker, who »was enthused« by the sonata and incorporated it into his regular repertoire. Shortly before the concert Reger wrote to Straube: *»Op. 78 goes splendidly with Hugo Becker* [...] *Everybody is involved with genuine enthusiasm!«* In a letter from 1905 Reger thanked Becker for his *»perfect rendering«* of opp. 78 and 74. Julius Klengel, the dedicatee of the Sonata op. 116 and the cello version of the Aria op.103a No. 3 with piano or organ (1908), premiered the sonata together with Reger in Leipzig on March 28, 1906.

At the same time, Reger's œuvre is pervaded by a great many short compositions intended as a form of »rest and recreation« from major compositions and for the promotion of his own name in the field of *Hausmusik* and submitted to magazines and anthologies of the most different sort. The **Caprice in A minor** without opus number from 1901 was first printed as a supplement to the second volume of the journal *Musik-Woche*. An independent separate edition did not come out until 1905, after the **Caprice and Little Romance op. 79e** had already appeared in 1904 in the *Für's Haus* series published by Beyer & Söhne. The *Little Romance* was issued again in 1906/07 as a music supplement of the *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* also published by Beyer & Söhne. These three pieces, together with the already mentioned *Aria* from the *Suite in A minor* originally set for violin and piano in 1908 show us another Reger, a simpler, more easily accessible composer, such as he also presents himself, for example, in his Serenades and String Trios op. 77.

Jürgen Schaarwächter

Ulf Wallin

The Swedish violinist Ulf Wallin studied at the Royal University of Music in Stockholm and at the University of Music and Performing Art in Vienna. Since 1996 he has been a professor of violin at the Hochschule für Musik "Hanns Eisler" in Berlin.

Ulf Wallin devotes himself to solo and chamber music with the same intensity. Concert tours have taken him to Asia, Europe and the United States. Among the conductors with whom Wallin has worked with are Jesús Lopéz Cobos, Paavo Järvi, Andrew Manze, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller and Franz Welser-Möst.

Wallin has appeared at major festivals including the Internationale Festwochen in Lucerne, Berliner Festwochen, Schleswig-Holstein Musik Festival, Schubertiade in Schwarzenberg, Musiktage in Mondsee and Marlboro Music Festival. He has performed in the world's major halls, including the Berlin Philharmonie, La Scala di Milano, Théatre des Champs-Elysées Paris, the Wigmore Hall and the Wiener Musikverein.

Ulf Wallin's dedication to contemporary music is highlighted through close contacts with several eminent composers, such as Anders Eliasson, Alfred Schnittke and Rodion Shchedrin. He has made a number of radio, and television appearances and over 40 CD recordings on the labels BIS, ***cpo***, EMI and BMG.

Ulf Wallin was awarded the Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau in 2013. In 2014 he was elected into the Royal Swedish Academy of Music.

Roland Pöntinen

The Swedish pianist Roland Pöntinen made his debut in 1981 with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and has since then performed with major orchestras in Europe, the United States, Korea, South-America, Australia, and New Zealand. He has worked together with Myung-Whun Chung, Rafael Frühbeck de Burgos, Neeme Järvi, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam, Evgeny Svetlanov, Franz Welser-Möst, and David Zinman, to name but a few.

Highlights of such artistic partnerships include performances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, Los Angeles Philharmonic in the Hollywood Bowl, Scottish Chamber Orchestra in Glasgow and Edinburgh as well as appearances at the London Proms where he has played both the Grieg and the Ligeti Piano Concerto. Thanks to his insatiable musical appetite and his stupendous technique he has acquired a vast repertoire ranging from Bach to Ligeti.

Roland Pöntinen is an avid chamber musician who has participated in countless ensembles but performs regularly with only a few musicians, such as the violinist Ulf Wallin, with whom he is currently recording all the Reger violin sonatas, the soprano Barbara Hendricks, and his piano duo colleague Love Derwinger.

Roland Pöntinen has made more than seventy recordings. Pöntinen is a member of the Royal Swedish Academy of Music.

Reimund Korupp

As Rudolf Metzmacher's last student, Reimund Korupp (1954–2013) stood in a direct musical line leading back to Hugo Becker and Julius Klengel, the great German cellists of the beginning of the twentieth century. A scholarship from the Royal Academy of Music offered Korupp the opportunity to complete his education in London, »the capital of European music.« He soon went on to perform at venues including the Edinburgh Festival, Harrogate Festival, Lucerne Festival Weeks, Zurich June Festival Weeks, Grec Festival in Barcelona, and Pablo Casals Festival in San Salvador as well as at concerts in major cities in Europe and the United States.

Korupp was known for his premieres and first Performances of numerous contemporary compositions, including works by Sofia Gubaidulina and Tan Dun. His radio productions for European networks and recordings of classical and contemporary works on CD received outstanding international reviews.

Korupp taught at the Mannheim Academy of Music and at the Real Conservatorio Superior de Música in Madrid, served as a Juror at international competitions, and presented courses and master classes in Germany, Spain, England, France, and Italy. Reimund Korupp was an Associate of the Royal Academy of London.

On these recordings he performed on a violoncello from 1680 built by Antonio Casini of Modena.

Rudolf Meister

Rudolf Meister was born in Heidelberg in 1963 and passed the artist's qualifying examination under Prof. Konrad Meister at the Hanover Academy of Music at the young age of twenty. He received several scholarship awards from the Austrian Ministry of Science and Research and continued his education at the Vienna Academy of Music under Prof. Paul Badura-Skoda, who termed him »one of the leading pianists of his generation«. Already at the time he became known to a larger public by winning international competitions. Meister has performed as a soloist throughout the world with more than thirty orchestras as well as a chamber musician with famous partners such as Ulf Hölscher, Ulrike-Anima Mathé, and Wanda Wilkomirska. His tours have taken him to halls such as Lincoln Center in New York, Tokyo Metropolitan Theater, Seoul Arts Center, ABC Hall in Sydney, Musikverein and Konzerthaus in Vienna, Berlin Philharmonic Hall, and Festspielhaus in Baden-Baden.

At the age of twenty-six Rudolf Meister was appointed to a professorship at the Mannheim Academy of Music, after having already taught as Badura-Skoda's assistant at the Vienna Academy of Music. Since 1997 he has directed the academy as Germany's youngest president of an institution of higher learning.

Meister has presented master classes in Germany, Austria, Poland, Spain, Japan, and Korea as well as at the Juilliard School in New York.

All translations by Susan M. Praeder

Ulf Wallin (© Annett Melzer)

Roland Pöntinen (© Mats Bäcker)