

„...durch alle Dur- und Molltonarten gehend“ 111 Canons und ihre Spuren im Orgelwerk Max Regers

„Von meinen Sachen, die jetzt von mir erscheinen, kann ich mir bloß erlauben, Ihnen die *Suite für Orgel* op. 16 zu senden, denn die *Canons* (2 Hefte 2 & 3stimmig) kann Sie ja nur schwerlich interessieren, da diese ja für den Klavierunterricht mehr berechnet sind.“¹

Sie führen bis heute ein äußerst bescheidenes Dasein am Rande, Regers *111 Canons durch alle Dur- und Molltonarten* WoO III/4, aufgeteilt in zwei Hefte, von denen Band I 63 zweistimmige, Band II 48 dreistimmige Canons enthält. Den Anstoß zur Komposition gaben die *200 kleinen zweistimmigen Kanons im Umfang einer Quinte* von Konrad Max Kunz², die der Verleger George Augener Reger zusandte: „Ich habe mir die Kanons durchgesehen, muß aber doch gestehen, daß selbe mir etwas allzu sehr nach der ‚Schulstube‘ riechen; ferner warum hat sich Kunz alle möglichen Arten des Kanons in Gegenbewegung u. von anderen Intervallen aus, von rhythmischen Veränderungen Verlängerungen u. Verkürzungen entgehen lassen. Das sind Mängel, die den Wert des Werkes selbst in instruktiver Beziehung ganz bedeutend schmälern.“³ Zu Beginn sei ein Blick auf Regers ‚Stein des Anstoßes‘ geworfen: Kunz’ Kanons sind

Herrn Dr. Hans von Bülow.

Für den allerersten
Anfang auf dem Pianoforte.

200
kleine zweistimmige Kanon's
den Umfang einer Quinte nicht überschreitend.
(Ein Supplement zu jeder Pianoforteschule.)

Verfertigt von
KONRAD MAX KUNZ.

Op. 14.
Mit einem Vorwort
von
Dr. Hans von Bülow.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.
Verf. No. 2028. *Einzigetragener ert. Vortragsrecht.* Preis M. 3 — netto.

MÜNCHEN, JOS. AIBL.
Uebersetzungsrecht vorbehalten.

MADE IN GERMANY.

1 Brief Regers an Richard Strauss vom 10.10.1895. Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Br 5/4/2.

2 Der aus Schwandorf in der Oberpfalz stammende Konrad Max Kunz (1812–1875), bekannt als Komponist der Bayernhymne, war Chordirektor und Leiter der Bühnenmusik am königlichen Hof- und Nationaltheater in München. Seine *Kanons* Op. 14 waren 1875 im Münchner Verlag Jos. Aibl erschienen und erlebten bis in die 1980er-Jahre diverse Auflagen in verschiedenen Verlagen; zur ihm gewidmeten Erstausgabe hatte Hans von Bülow ein Vorwort beigesteuert.

3 Brief Regers an George Augener vom 26.11.1894, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000, S. 218.

nach keinem musiktheoretischen System geordnet, sondern nach steigender Progression der Spielbarkeit. Es sind alle Tonarten vertreten, einschließlich einer Darstellung der Enharmonischen Verwechslung (Nr. 46: Fis-Dur/Ges-Dur/Fis-Dur), Kunz schreibt bis zu sieben Vorzeichen (Ces-Dur, Nr. 134, as-Moll, Nr. 101, und Cis-Dur, Nr. 85). Ebenso sollte Reger vorgehen: „Ich kam nun auf die Idee, Ihnen je ein Heftchen 2 stimmige u. ein Heftchen dreistimmige Kanons u. zwar als direkte Vorschule zu J. S. Bachs Inventionen zu liefern u. durch alle Dur- u. Molltonarten gehend, anschließend an die Kunzschen.“⁴ Alle Kanons von Kunz sind mit Wiederholungszeichen versehen, ihre Länge variiert von vier Takten über acht Takte bis zu 16 Takten. Anscheinend soll der Schüler nebenbei ein Gefühl für ‚Periodik‘ entwickeln (eine Analogie zu Carl Czernys *160 kurzen Übungen* op. 821, die allesamt 8-taktig sind). Also schrieb Reger: „Diese Canons, durch alle Dur- und Molltonarten sich erstreckend, sind als Fortsetzung der K. M. Kunz’schen Op. 14 gedacht und erstreben eine vollständige gleiche Ausbildung der beiden Hände, so dass sie als Vorübungen für das polyphone Spiel wohl benützt werden können.“⁵ Im Gegensatz zu den oben erwähnten Kunz’schen Canons, die mit sehr wenigen Ausnahmen nur Canons in der Oktave sind und ganz und gar auf alle rhythmisch verschiedenen Einsätze und Gegenbewegung verzichten, wird man in vorliegender Sammlung die verschiedensten Arten von Canons vertreten finden. Und so hoffe ich denn, ein nicht nur die technischen Zwecke, sondern auch das musikalische Verständnis förderndes Werkchen für den Schüler der gütigen Beurteilung meiner Fachgenossen übergeben zu haben.“⁶

Anders als Bach in seinem *Wohltemperierten Klavier*, wo die Folge der Tonarten chromatisch aufsteigt, hat Reger die Tonarten polar geordnet. Beginnend bei C-Dur, folgt auf der gleichen Tonstufe c-Moll, dann kommt als nächstes das Paar G-Dur/g-Moll, dem entgegengesetzt ist das Paar F-Dur/f-Moll. Es folgen zwei Vorzeichen (ausgehend von den Durtonarten): D-Dur/d-Moll und B-Dur/b-Moll usw.. Bei den zweistimmigen Canons setzt sich diese Regelmäßigkeit fort bis zu vier Vorzeichen (E-Dur/e-Moll und As-Dur/as-Moll). Bis hierhin sind es immer zwei Paare in der jeweiligen Tonart; ab jetzt wird es freier: in H-Dur stehen drei Canons, es folgen aber nicht unmittelbar h-Moll und Des-Dur, sondern die Parallele gis-Moll. Die Erklärung dafür ist plausibel: Der Schüler lernt so, sich mit fünf Vorzeichen anzufreunden. Zudem liegt as-Moll nur einige Seiten davor (S. 31, beide Canons in as-Moll, Nr. 35 + 36, die Gegenstücke in gis-Moll

4 Ebenda.

5 Eine vergleichbare Bearbeitung mit gleicher Zielsetzung stellt die 1903 entstandene Schule des Triospiels Bach-Bearbeitung dar, wieder in Verbindung mit den (zwei-)stimmigen Inventionen. Hier tritt noch – das liegt in der Natur der Sache – das Üben des Orgelpedals hinzu.

6 Max Reger, Vorwort (datiert Juli 1895) zu den *111 Canons durch alle Dur- und Molltonarten*, London: Augener & Co.

auf S. 34 + 35, Nr. 49 + 40). Es geht regelmäßig weiter: Nach dem Einschub von gis-Moll folgen das erwartete h-Moll und Des-Dur (wieder in dreifacher Ausfertigung), auf des-Moll wird verzichtet (das wird unter cis-Moll abgehandelt), dafür kommt Fis-Dur/fis-Moll (in vierfacher Ausarbeitung). Mit Ges-Dur/ges-Moll wird der Quintenzirkel geschlossen. Aber: Reger schreibt auf dem Hintergrund der Kunz'schen Kanons bis zum siebten Vorzeichen, also Cis-Dur (und cis-Moll, s.o.) und Ces-Dur. Von diesen 63 Canons sind 52 zweiteilig. Diese sind im doppelten Kontrapunkt geschrieben, nach dem Doppelstrich erfolgt ein Stimmentausch. Es gibt sowohl symmetrisch angelegte Canons als auch asymmetrische Bildungen (z.B. Nr. 28, „Trauermarsch“ aus der b-Moll-Sonate von Chopin 9 + 10 Takte).⁷ Auf periodische Bildungen scheint Reger keinen besonderen Wert gelegt zu haben (obgleich sie vorkommen in den Nummern 12 und 23, zweimal acht Takte). Das Gesamtbild ist äußerst abwechslungsreich, fern von jedem Schematismus. Unter jedem Canon ist die Faktur beschrieben (so z.B. „Canon in der Oktave im Abstände von 2 Vierteln“ bei Nr. 1).⁸ Gerne schreibt Reger Canons in der Gegenbewegung mit Beibehaltung eines Intervalls (so z.B. „Canon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Quinte im Abstand von 2 Takten“, Nr. 2). Der längste Canon ist Nr. 3 (so man die Wiederholung nach dem 1. Teil spielt: 46 Takte), der kürzeste Nr. 53 (7 Takte).

Bei einigen Canons kann das Thema identifiziert werden:⁹

Nr. 1: M. Clementi, *Sonatine C-Dur* op. 36/1, I. Satz

Nr. 3: L. van Beethoven, *5. Sinfonie c-Moll* op. 67, I. Satz

⁷ Sophie Maur, eine Schülerin Regers, beschreibt in ihrem Bericht *Aufbau einer Kompositionsstunde bei Reger*, dass für Reger die Durchbrechung der strengen Symmetrie besondere Wichtigkeit hatte. In: *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* 15. Heft (1939), Seite 7–8.

⁸ Aus der Retrospektive kann man ein Gedankenexperiment wagen und z.B. die Fuge der *Mozart-Variationen* op. 132 unterschreiben mit den Worten: „Doppelfuge mit sukzessiver Exposition und Durchführung beider Themen, Kombination derselbigen und finale Hinzufügung des Mozartthemas“. Im Grunde ist Regers Idee der Formbildung und Komposition schon in den *Canons* erkennbar.

⁹ Vergleiche auch: Michael Kube, „Nicht nur die technischen Zwecke“ – *Max Regers 111 Canons durch alle Dur- und Molltonarten und ihre historischen Voraussetzungen*, in *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte*. Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag, Bärenreiter 2001 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XLVI), S. 428. Kubes Ausführungen bezüglich der *111 Canons* sind allerdings fehlerhaft: Nr. 6 der zweistimmigen Canons ist nicht „O, du lieber Augustin“, sondern „Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh“, Nr. 48 ist nicht das Fugenthema fis-Moll sondern Fis-Dur aus dem *Wohltemperierten Klavier* Teil I (und entsprechend die Nr. 49), das Thema der Nr. 56 ist nicht das Fugenthema in dis-Moll, sondern b-Moll (ebenfalls *WTK I*). Der größte Fehler aber ist die falsche Tonartenzuordnung zu Nr. 44. Diese steht de facto in Ges-Dur, Kube aber weist diesen Canon der Tonart b-Moll zu. Das hat zur Folge, dass Kube das durchaus schlüssige System der Tonartenzuordnung nicht durchschaut. Die Ausführungen Kubes über „eine Bewertung dieser inkonsequenten Disposition“ der Tonarten (S. 424) sind damit hinfällig.

- Nr. 6: Kinderlied: *Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh*¹⁰
 Nr. 7: J. S. Bach, *Fuge g-Moll Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 861), nur angedeutet
 Nr. 13: G. F. Händel, *Air* aus der „*Wassermusik*“ (HWV 348), VI. Satz, nur angedeutet
 Nr. 18: *Irische Melodie*, bekannt durch F. von Flotow, „*Letzte Rose*“ aus *Martha*
 Nr. 28: F. Chopin, *Sonate b-Moll* op. 35, III. Satz („Trauermarsch“)
 Nr. 29: Kinderlied: *Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald*
 Nr. 31: J. S. Bach, *Bourrée* aus der *Partita h-Moll* für Violine solo (BWV 1002)
 Nr. 46: Bayrische Königshymne „*Heil unserm König, heil!*“¹¹
 Nr. 48+49: J. S. Bach, *Fuge Fis-Dur Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 858)
 Nr. 56: J. S. Bach, *Fuge b-Moll, Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 867), Änderung von 2/2 auf 4/2
 Nr. 58+59: J. S. Bach, *Fuge Cis-Dur, Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 848)
 Nr. 60: J. S. Bach, *Fuge cis-Moll, Wohltemperiertes Klavier I* (BWV 849)¹²

Die dreistimmigen Canons weisen eine ähnliche Anordnung wie die zweistimmigen auf. Allerdings schreibt Reger gleich zu Beginn drei Canons in c-Moll (im Gegensatz zur am häufigsten vorkommenden Form von zwei Canons pro Tonart), Nr. 14 hat er noch eine vierstimmige Nr. 14a über das gleiche Thema (*Irische Melodie*, analog zur Nr. 18 aus Heft 1) zur Seite gestellt. Das überrascht, weil im Titel keine Rede von vierstimmigen Kanons war, entspricht aber durchaus Regers Eifer einerseits, andererseits seiner Auffassung, dass Kunst „frei zu sein“ habe,¹³ gleiches gilt für die Nummern 32 und 32a. Im Unterschied zu den zweistimmigen Exemplaren (die ein- bis zweiteilig sind) sind die dreistimmigen Kanons ein- bis vierteilig (Nr. 22, gleichzeitig der längste Canon mit 64 Takten). Oft kommt aber die Dreiteiligkeit vor (häufig dreimal 16 Takte). Scurril ist die Nr. 32a: Auch dieser Canon ist 4-stimmig, er ist mit sechs Takten der kürzeste von allen, und Reger setzt hier eine Handspannung bis zur Duodezime voraus

10 Das Schreiben von Kanons über bekannte Melodien und Volksliedmelodien lässt sich im Leben Regers weiterverfolgen, z.B. in den zeitnah entstandenen *Sieben Kanons* WoO VII/2 (über „Im Grunewald ist Holzauktion“, „Auf der grünen Wiese“ und „Maus, Maus, zuckersüße Maus“), 1903 „Vierstimmiger Canon B-dur“ über ‚Letzte Rose‘: Diese Melodie hat Reger bis 1913 immer wieder „canonisch“ bearbeitet. Dass Reger über „Suse, liebe Suse“ einen Canon schreibt, könnte im Zusammenhang stehen mit der 1893 durch Richard Strauss uraufgeführten Märchenoper „Hänsel und Gretel“ von Humperdinck.

11 Über das gleiche Thema schreibt Reger 1901 seine „Variationen und Fuge über ‚Heil, unserm König Heil!‘“ für Orgel WoO IV/7.

12 Das Thema wird von Reger wieder eingesetzt im Mittelteil seines dreiteiligen Fugenthemas Opus 73.

13 Brief Regers an Adalbert Lindner vom 21.4.1891, zitiert nach *Der junge Reger*, S. 98.

(r. H.: T. 3, l. H.: T. 5).¹⁴ Seinem Anspruch, „Kanons verschiedener Weise [zu] schreiben“,¹⁵ wird der Autor durchaus gerecht, ob aber selbige „denkbar leichtest“ (s.o.) zu spielen sind, darf bezweifelt werden. Im Vergleich zu den 2- und 3-stimmigen *Inventionen* Bachs, von denen keine kürzer ist als zwanzig Takte (2-stimmige *Invention* Nr. 20), gibt es bei Reger in der Tat erheblich kürzere Kanons. Im Unterschied zu Kunz ist Reger auch in seinen Kanons Komponist und Musiker, weniger Pädagoge. Seine Kanons tragen nicht nur Überschriften wie „Allegro con fuoco“ (Nr. 8), „Scherzando“ (Nr. 29) oder „Andante con grazia“ (Nr. 58), sondern setzen die Titel auch in Musik um. Reger schreibt durchaus Charakterstücke in Form eines Kanons und erfüllt damit seinen Anspruch, „das musikalische Verständnis“ seiner Schüler zu fördern.

Wollte man die beiden Hefte im Unterricht einsetzen, so müsste der Lehrer oder die Lehrerin erst einmal eine Progression innerhalb der Kanons erstellen und diese dann mit Bachs Kompositionen geschickt in Verbindung bringen. So könnte man z.B. das Fugenthema cis-Moll BWV 849 erst 2-stimmig, dann 3-stimmig, nach Reger, und dann original Bach spielen lassen. Wie bei den 2-stimmigen Canons lassen sich einige thematische Zuweisungen machen:¹⁶

Nr. 14: *Irische Melodie* (analog zu Heft I Nr. 18)

Nr. 15: Beethoven, 5. *Sinfonie c-Moll* op. 67, 1. Satz (analog zu Heft I Nr. 3)

Nr. 18: Lied: *Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald* (analog zu Heft I Nr. 29)

Nr. 29: Bach, *Wohltemperiertes Klavier II, Fuge E-Dur* (BWV 878)

Nr. 46: Bach, *Wohltemperiertes Klavier I, Fuge cis-Moll* (BWV 849, analog zu Heft I Nr. 60)

Nr. 48: Volkslied „O du lieber Augustin“

Typisch für Reger ist die unorthodoxe Handhabung sowohl der Tonartenanordnung als auch das Einschleichen der Mollparallele bei fünf Vorzeichen (Nr. 40/41 bei den 2-stimmigen Kanons, Nr. 39 bei den 3-stimmigen). Eine Ordnung ist vorhanden und erkennbar, wird aber – wohl aus pädagogischen Erwägungen – durchbrochen. Pädagogisch motiviert erscheint auch das Schreiben der Kanons über bekannte Themen.

14 Dass Reger selbst eine große Spannweite der Hand hatte, berichtet seine Schülerin Hedwig Oswald: „[...] er spielte mir, mit seinem wunderbaren weichen Anschlag, öfters besonders seine eigenen Kompositionen vor, die weiten Spannungen konnte ich mit meiner viel kleineren Hand nicht greifen, u. da musste ich mir mit Sprüngen helfen. Er zeigte mir dann lächelnd seine Spannweite der Hand, die sich auf 12 Töne erstreckte, während ich selber nur eine Oktave greifen konnte.“ In: *Mitteilungen der IMRG*, Heft 13 (2006), S. 3.

15 Brief Regers an George Augener vom 26.11.1894.

16 Kube, *Max Regers 111 Kanons* (vgl. Anm. 10), S. 428.

Regers Beschäftigung mit Kanons hat deutliche Spuren in seinem gesamten Schaffen hinterlassen: So findet sich ein Kanon „Andante semplice“ in der *Sonate für Violine solo* op. 42/3 im II. Satz, die *Drei Duos im alten Stil* op. 131b enthalten einen Kanon in g-Moll für zwei Violinen, und das *Klaviertrio e-Moll* op. 102 enthält einen Kanon zwischen Violine und Cello (II. Satz, Trio „Andante con moto“). Im Folgenden sei auf die Kanon-Spuren im Orgelschaffen Regers eingegangen.

Parallel zur Arbeit an den *111 Canons* entstand als „Hauptwerk“ die *Suite* op. 16. Ursprünglich als 3-sätziges „Sonate“ geplant,¹⁷ schob Reger zwischen das „Adagio assai“ (2. Satz) und die finale Passacaglia ein Intermezzo, das wiederum 3-teilig ist: „Un poco Allegro (ma non troppo)“, „Trio“, und „Da Capo il Intermezzo al Fine (senza repetizione)“. Das eigentliche „Intermezzo“, der A-Teil des Intermezzos, ist ein Kanon, und es liegt nahe, dass Regers verstärkte Gedanken an Kanons hier eingeflossen sind. Bemerkenswert ist die Analogie der Urform der *1. Orgelsuite* op. 16 zur *2. Orgelsonate* op. 60: Letztere beginnt mit „Introduzione & Fuga“, jene endet mit diesem Paar; in der Mitte steht jeweils eine „Choralbearbeitung“, im Falle von Opus 16 „Es ist das Heil uns kommen her“ und „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“; nach einer Steigerung ins „Volle Werk“ leitet ein „Adagio (Recitativo)“ über den Choral „Wenn ich einmal soll scheiden“ wieder zum Anfang. Im Falle von Opus 60 erfolgt die Steigerung ohne einen *cantus firmus*, abschließend erscheint der Choral „Vom Himmel hoch“. Das Konzept, eine Orgelsonate mit einer Passacaglia zu beenden, greift Reger in seiner *Sonate in fis-Moll* op. 33 dann wieder auf.

Eine Fortsetzung der *Canons* findet sich im Opus 47 Nr. 1: *Canon* (Kanon in der Oberquarte), deutlich wahrzunehmen ist die Anknüpfung an das Trio der *Suite* op. 16 (Spielfigur im Bass). Ohne entsprechende Bezeichnung, dafür aber sehr effektiv beendet ein 3-fach-Kanon die *Choralphantasie über „Freud dich sehr, o meine Seele“* op. 30, die Finalfuge der *Choralphantasie über „Halleluja, Gott zu loben“* op. 52 Nr. 3 endet in einem Kanon zwischen Sopran und Bass. In op. 59 folgt ein Canon (Nr. 4, wieder in E-Dur in der Obersexta), die *Monologe* genannten Kompositionen (op. 63) beinhalten unter der Nr. 11 einen „Canon in der Unterseptime“. Auch in den Choralvorspiel-Sammlungen finden sich kanonisch geführte *cantus firmi*: „Jesus ist kommen“ op. 67 Nr. 51, „Warum sollt ich mich denn grämen“, op. 79b Nr. 13, „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ op. 135a Nr. 15. Im dritten der *Neun Stücke* op. 129 findet sich ein Kanon in der Oktave; die „Siegesfeier“ op. 145 Nr. 7 wird beschlossen mit einem Kanon über das „Deutschlandlied“.

¹⁷ Brief Regers an Arthur Smolian vom 16.11.1894, zitiert nach *Der junge Reger*, S. 215.

Bereits zum Zeitpunkt der *111 Canons* (Reger ist 22 Jahre alt) lassen sich typische Charakteristika für Regers Denk- und Arbeitsweise festmachen. Im Falle der *111 Canons* ging es darum, ein aus Regers Sicht mit Mängeln behaftetes „Vorbild“ (Kunz) zu verbessern; ein ähnlicher Vorgang ist im Falle Heinrich Reimanns mit seiner *Phantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“* op. 40 Nr. 1 zu beobachten: „Auch wenn Reger Reimanns Choralphantasie gegenüber ihrem Schöpfer ‚als ein Wunder- und Meisterwerk dieser Art‘ pries, mag sie ihm weniger Vor- als Gegenbild gewesen sein, in dem er die Möglichkeiten der Gattung noch nicht voll ausgekostet sah.“¹⁸ Und noch einmal gesteigert wird dieser Vorgang im Zusammenhang mit Franz Liszt und seinem *Präludium und Fuge über B-A-C-H* op. 46: „Denn hier galt es, Liszts berühmtes Exempel mit größter Avanciertheit zu überbieten“.¹⁹ „Verbessern“, „besser-machen“, „überbieten“, das sind Maximen, die Reger sein Leben lang verfolgen wird. (Wenn man so will, dann sind auch die „*Telemann-Variationen*“ op. 134 ein Übersteigern des Vorbilds „*Händel-Variationen*“ op. 24 von Brahms.) Dann lässt sich an dieser Stelle einmal verdeutlichen, was Reger meint mit: „... ich glaube an keinen Genius, sondern an feste, stramme Arbeit“.²⁰ Parallel zu den Arbeiten an den *Canons* entstanden nicht nur die *1. Orgelsuite*, sondern auch Klavierbearbeitungen „sowohl Bach’scher Orgelwerke für zwei Hände ‚zum Konzertvortrag‘ und für vier Hände für die Hausmusik als auch Orgeltranskriptionen einiger Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier*, in eigenwilliger, nicht immer paarweiser Auswahl von fünf Präludien und sieben Fugen aus beiden Teilen, die ein Fragment mit 48 Seiten Notentext blieb“.²¹ Die *111 Canons* sind schon eine bewundernswerte Leistung, die nochmals beachtlich gesteigert wird durch die Arbeit an den Transkriptionen und an der *Orgelsuite*.

Es bleibt zu wünschen, dass Regers *Canons* aus ihrem bescheidenen Dasein am Rande zum Leben erweckt werden; bei einer Einspielung bräuchte man sich keineswegs auf das Klavier zu beschränken, sondern es wäre denkbar, Orgel und Harmonium hinzuzuziehen. Darüber hinaus wären auch Ausführungen mit Streichern und/oder Bläsern sicherlich reizvoll.

Christoph Niggemeier

18 Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 123.

19 Ebenda, S. 143.

20 Brief Regers an Adalbert Lindner vom 15.2.1893, zitiert nach *Der junge Reger*, S. 135.

21 Popp, *Werk statt Leben*, S. 91.