



IMRG

INTERNATIONALE MAX REGER GESELLSCHAFT

mitteilungen

20 (2010)

impressum	2
else wormser, max reger im heim	3
albert fischer, erinnerungen an max reger	5
paul smith, ways to reger	11
mitteilungen und anmerkungen	12
stefan könig, präsentation der reger-werkausgabe	16
fritz busch, zum vortrag der mozart-variationen von max reger	18
diskografische anmerkungen zu den mozart-variationen op. 132	22

Liebe Leser,

das zwanzigste Heft der Mitteilungen berührt immer wieder Regers berühmtestes Orchesterwerk, die *Mozart-Variationen*, zu denen ich mir ausführliche vergleichende diskografische Anmerkungen erlaubt habe. Das Werk entstand als eine Art Summe der in Meinungen als Hofkapellmeister gemachten Erfahrungen und aus diesem Grund wurden Erinnerungen aus Meinungen zur Vervollständigung des Bildes gewählt. Die Erinnerungen von Albert Fischer wurden freundlicherweise aus Familienbesitz zur Verfügung gestellt, ich danke Fischers Großneffen Herrn Reinhold Liebich (Düsseldorf) sehr herzlich für die Abdruckerlaubnis. Fritz Buschs Ausführungen zu dem Werk erhellen die frühesten erhaltenen Klangdokumente des Werks, es ist nicht zu vergessen, dass Busch am 4. April 1916 zusammen mit Reger in dessen letztem Konzertauftritt in Aachen das Werk in der Fassung für zwei Klaviere zur Aufführung brachte.

Paul Smiths Text entstand in Folge der Kontakte bezüglich der Veröffentlichung des Fotos seiner Reger-Büste von Joy Bently (vgl. Mitteilungen 18, 2009) und geben einen ganz eigenen Blick auf die britische Reger-Rezeption.

Mit diesem Heft 20 der Mitteilungen verabschiede ich mich von Ihnen als Redakteur der Mitteilungen – ich hoffe Ihnen in zehn Jahren Informatives, Amüsantes und Besinnliches aus dem „Reger-Kosmos“ nahegebracht haben zu können. Leider lässt sich zu den neuen Präsentationsperspektiven der *imrg* im Internet (vgl. Mitteilungen 19, 2009, S. 19) derzeit noch nichts Konkreteres sagen, doch werden Sie sicher bald hierüber informiert werden.

Viel Freude beim Lesen wünscht Ihnen

Ihr Jürgen Schaarwächter

Geschäftsanschrift: internationale max-reger-gesellschaft e.v., alte karlsburg durlach, pfnztalstraße 7, D-76227 karlsruhe, fon: 0721 854501, fax: 0721 854502; elektronische Redaktionsanschrift – email: mri@uni-karlsruhe.de

Bankverbindung: Commerzbank Siegen, BLZ 460 400 33, Konto Nr. 8122343 (für Überweisungen aus dem Ausland: SWIFT-Code COBADEFF 460, IBAN: DE 32460400330812234300)

ISSN 1616-8380

Herausgegeben im Auftrag des Vorstandes der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft von Jürgen Schaarwächter. Abbildungsnachweise: S. 16-17 Uwe Renner/Carus-Verlag Stuttgart, alle übrigen Abbildungen Max-Reger-Institut. Alle Rechte vorbehalten. Umschlagbild: Zeichnung von Willy von Beckerath, 1909 (Ausschnitt). Wir danken für freundliche Abdruckerlaubnis. Nicht in allen Fällen ist es gelungen, die Rechte aller Inhalte einzuholen; im Falle berechtigter Forderungen wenden Sie sich bitte an die *imrg*.

Else Wormsers Erinnerungen wurden unter dem Haupttitel *Max Reger in Meiningen* (zusammen mit einem Bericht über Regers erste Meininger Konzertsaison von „L.“) in der *Neuen Musik-Zeitung*, 33. Jg. (1912), Heft 16, S. 340–341 veröffentlicht. Wormser, eine in Stuttgart tätige Musiklehrerin, war seit 1906 Privatschülerin Regers in München, Leipzig und Meiningen. Ein Scherzo für Klavier von ihr erschien 1913 als Beilage der *Neuen Musik-Zeitung*.

Es ist mir stets eine Festesfreude, wenn meine Studienzeit mit Meister Reger anrückt. Das Finale einer „aufgegebenen“ (honi soit qui mal y pense!!) Sonate nimmt beinahe einen unfreiwilligen Prestocharakter an, die Ungeduld, das Kaumerwarten, an dem Bestimmungsort im Hause Reger wieder zu sein, macht sich auch im Arbeiten fühlbar! Durch diesen edlen Mensch habe ich nun wieder ein Heim, ich fühle mich dort wie ein Kind im Hause. Weihnachten ohne Regers kann ich mir überhaupt nicht mehr vorstellen. Deutlich sehe ich den brennenden Tannenbaum vor mir. Zwei süße Kinderstimmchen singen ein Weihnachtslied, dem Max Reger andächtig zuhört zu Seiten seiner Gattin. Ein einfaches Familienidyll, wie man es sich idealer nicht vorstellen kann. Nun kommt ein feierlicher Moment. Christa und Lotti, die herzigen Kleinen, sollen wie alljährlich ihr für die lieben Eltern bestimmtes, auswendig gelerntes Gedicht aufsagen! Es geht ganz vortrefflich, ein Kuß von Vater und Mutter belohnt sie und auf den Knien des glücklichen Papas dürfen sie nun alle die schönen Weihnachtsüberraschungen entgegennehmen! Unzählige Pakete und Kisten aus Nord und Süd sind aufgespeichert, in jeder Kiste haust ein „Regerianer“, der dem Meister in Dankbarkeit einen Weihnachtsgruß senden möchte. Nach der Feier kommen die Kleinen zur Ruhe. Ohne Gutenachtkuß des Vaters geht es aber nicht, von der größten Arbeit weg eilt er an das Lager der Kinder, um sie noch unmittelbar vor dem Schlafengehen zu sehen. Am ersten Weihnachtsfeiertag läßt Reger es sich nie nehmen, mit seiner Frau den Friedhof aufzusuchen und der verstorbenen Lieben zu gedenken. Eine wirkliche Feiertagsruhe gönnt sich dieser Mann nicht, sofort geht es wieder an die Arbeit! Von dieser Tätigkeit kann man sich kein Bild machen: unermüdlich rastlose Schaffensfreudigkeit. Täglich von früh 9 Uhr bis 1 Uhr Orchesterproben mit den „Meiningern“, von 2 Uhr ab harren meist Schüler, dann tausend und tausend Dinge, auswärtige Künstler usw., die vorgelassen sein wollen. Es ist kein zur Ruhe kommen, und mit einer Gewissenhaftigkeit, einer bewundernswerten Selbstverständlichkeit geht Reger auf jede Sache ein. Er nimmt sich Zeit für jedermann, niemand klopft vergebens bei ihm an, ein „Nein“ aus egoistischen Gründen wäre überhaupt bei ihm undenkbar. Alle freien Augenblicke, besonders die Abende, sind dann aber seiner eigenen Arbeit gewidmet. Er würde die Nacht auch zum Tage machen, wenn seine Gattin ihn nicht daran mahnte, auch an seine Gesundheit zu denken und sich auch die wohlverdiente Ruhe zu gönnen, „das Arbeitswerk“ einzustellen. An extra anstrengenden Tagen ist sie darauf bedacht, daß er sich, und wenn nur für einige Minuten, auf die Chaislongue legt. Waldmann, der originellste Dackel, den ich je gesehen, direkt ein „Witz“, wie Frau Reger sagt, springt sofort zu seinem Herrn hinauf und gebärdet sich wie toll vor Freude, fährt dem Meister ins Gesicht, bis er durch das gewohnte täglich gegebene Konfekt, aus Regers Hand verabreicht, etwas beruhigt wird. Um die Gunst dieses Hundes streiten sich alle Leute, die im Hause ein und aus gehen. Und dies sind nicht wenig Menschen!

Wie versteht es Regers Gattin, Gesellschaft auszuüben! Wer schon den Vorzug hatte, eine Einladung im Hause Reger mitzumachen, der kann erzählen, wie schön und gemütlich es da ist, nichts Steifes, Zeremonielles, man fühlt durch und durch, daß man bei warmherzigen, natürlichen Menschen ist. Ganz extra künstlerische Genüsse bieten die sogen. „Musiktees“ bei Max Reger. Da sticht ein sehr schön gewähltes Programm hervor. Eine auserlesene Gesellschaft von Kunstfreunden lauscht andächtig den von ersten Künstlern ausgeführten Werken. Neulich hatte sich auch die Prinzessin [Marie Elisabeth] von Sachsen-Meiningen dazu angesagt. Auch der



Christa und Lotti Reger mit Dackel Waldi

Herzog [Georg II.] von Meiningen ist Reger ein wahrer Freund. Wöchentlich ist der Komponist Gast des Herzogs, auch seine Frau und sogar die Kinder werden häufig am Hofe beigezogen. Man merkt, wie sehr dem Herzog das Wohlergehen Max Regers am Herze liegt, es ist nicht nur künstlerisches Interesse. Wie bittet er ihn, sich nicht so anzustrengen, im Verbrauch seiner Kräfte Maß zu halten! Wie erkennt er es aber auch an, was Reger leistet! Einen Tag wöchentlich fährt er nach Leipzig, um seiner Tätigkeit an der Meisterklasse für Komposition des dortigen Konservatoriums nachzukommen. Bis abends unterrichtet er da etwa 30 Schüler. Ein gewisses Quantum von Arbeit und großem Fleiß setzt er aber auch bei seinen Schülern fest. Dies ist einfach Grundbedingung. (Hundert Fugen muß man schreiben, dann kann man erst etwas, wie oft hörte ich ihn dies sagen.) Mit welchem Eifer geht man dann auch daran! Wie versteht er es, die schwierigsten Sachen einem kinderleicht zu machen. Harmonielehre und Kontrapunkt, Anfang und höchste Vollendung der Theorie bringt er seinen Schülern spielend bei. Nur darf man die Gedanken nicht abseits

gehen lassen, wie es mir mal passierte. Es war bei einer Erklärung des Kanons in der Umkehrung. In meiner Zerstreuung war ich in Gedanken weiß der Kuckuck wo, und der Kanon und Meister Reger warteten vergeblich auf mich. Da wurde Reger etwas heftig, weckte mich mit Hilfe seines Bleistiftes auf. In rührender Weise wurde mir dann von Reger der Bleistift verehrt. Ein anderesmal brachte ich ihm eine Komposition, die sich voll alterierter Akkorde auszeichnete, Dissonanzen nach und in allen Tonarten aufwies. Seine Hauptmahnung an uns Schüler ist stets: einfach und natürlich zu schreiben. Er schaute mich mit dem bekannten Seitwärtsblick fragend an: „Ach, Meister,“ sagte ich, „da war meine Seele ganz zerrissen!“ In echt bayrischem Dialekt kam es zurück in seiner humorvollen, witzigen Art: „No, do woll'n mer se halt wieder flicken!“

Es ist einfach wundervoll, mit welcher Genauigkeit Reger die Arbeiten durchsieht, nichts, gar nichts entgeht seinem Auge. Wenn er es angebracht findet, kargt er aber bei ordentlicher Arbeit auch nicht mit Lob, und wie glücklich macht es einen, wenn von seinem Munde das Wörtchen „gut“ kommt. Eine originelle Spezialität seiner Korrekturart ist auch, wie er es selbst titulierte, das „Quintensignal“ tra, ta, ta, ta! Dies ertönt ebenfalls aus Regers Mund bei jeder vorkommenden Quintenparallele. Ich möchte mal erleben, daß Reger eine Quinten- oder Oktavenparallele über- sieht!

Stundenlang könnte ich noch weiter erzählen, doch meine Beredsamkeit ist auf Zeilenberechnung gesetzt, und ich fühle beinahe, ich habe das Maß schon überschritten.

Wer könnte es mir in diesem Fall verargen?

Die Zusammenarbeit des aus Aue im Erzgebirge stammenden Bassbaritons Albert Fischer (1878–1948) mit Reger konzentrierte sich vor allem auf dessen Meininger Zeit 1912–1915. Fischer, der in Dresden, Görlitz und Berlin studiert hatte, war 1904 als Heldenbariton nach Metz engagiert worden und wurde 1907 Oberregisseur und Lehrer für Gesang in Sondershausen. Bereits 1908 wurde ihm der Titel eines Kammersängers verliehen. Anbei finden Sie das Kapitel aus Fischers Erinnerungen, das er Max Reger widmete.

Zu Hause erwartete mich große Freude. Max Reger hatte mich zur *Schöpfung*, seiner ersten Aufführung eines Oratoriums in Meiningen, gerufen. Endlich erfüllte sich nun mein Wunsch, ihn kennen zu lernen. Am 8. April 1912 startete im Herzoglichen Hoftheater unter seiner meisterlichen Hand das Werk Haydns, zu dem noch die Stuttgarter Sopranistin Lili Rotal und der Berliner Tenor Leo Gollanin engagiert waren.

Mit Freuden sang ich in diesem gediegen ausgestatteten Kunsttempel, der in Thalias Reich einen ausgezeichneten Ruf besaß. Eine traditionsgeweihte Stätte, an deren Ruhm auch Hans von Bülow, dem geistreichen Dirigenten, bedeutender Anteil zufiel. Er war es, der das Orchester zu einem Klangkörper erhoben hatte, dem er in der Welt Geltung verschuf. Richard Strauss, Fritz Steinbach und nun Max Reger, sie waren treue Wahrer des Bülow'schen Erbes.

Zwischen Reger und mir war vom ersten Augenblick an ein prächtiges Einvernehmen. Wir verstanden uns nicht nur künstlerisch, sondern auch menschlich großartig. Es war daher nicht verwunderlich, dass ich von nun an oft in der Meininger Marienstraße Nr. 6 Gast des prachtvollen Ehepaares war. Dieser waschechte Bajuvare mit seiner geradezu verblüffenden Offenherzigkeit wurde mir ein guter Freund. Ihn in seinen vier Pfählen zu erleben, war oft herzerfrischend. Mit unendlicher Liebe hing er an seinen Adoptivtöchtern Christa und Lotti. Frau Elsa und die beiden Kinder, das war seine Welt, für die er lebte und schuf.

Mir war es vergönnt, viel mit Reger zu reisen. Diese Kunstfahrten wurden in allererster Linie mit Humor gewürzt, da auch ich nicht gerade ein Kind von Traurigkeit war. Er hatte mir den ehrenvollen Auftrag erteilt, Witze zu sammeln. Für diesen Zweck legte ich mir eigens ein Blatt Papier auf meinen Flügel und quetschte jeden Schüler nach den neusten Witzen aus, die ich für Reger stenografierte. Auf diesen Zettel war er begieriger als auf unsere Konzerte, zu denen wir fuhren. Es passte ihm gar nicht, dass ich alles in Kurzschrift notiert hatte, konnte er doch dadurch mit dem Blatt, das er stets zu erwischen versuchte, nichts anfangen. Allein schon aus diesem Grunde war es gut, dass ich dereinst als „Königlicher Koofmich“ Stenografie gelernt hatte.

In Sondershausen war Regers diesbezüglicher Auftrag bekannt geworden, es war also nicht verwunderlich, dass mein ganzer Freundeskreis Schnurren mitsammelte. Fuhr ich mit Reger, hatte ich als Wichtigstes den bewussten Zettel, während ich noch ein zweites Blatt mitnahm, um seine „Kalauer“ festzuhalten, auf die die Sondershäuser begierig warteten. Waren wir beide auf Reisen, so erwies es sich als notwendig, dass wir ein Abteil für uns alleine hatten; meistens glückte es uns auch, nur einmal wollte es partout nicht klappen: der Zug schien von vorn bis hinten besetzt. Da rief Reger, – sollte er doch noch ein Abteil ausfindig gemacht haben? Gemütlich schaute er schon zum Fenster heraus und erwartete mich. Als ich das Coupé betrat, war ich nicht wenig erstaunt, zwei Damen sitzen zu sehen, die wie fromme Helenen von Wilhelm Busch entnommen, mit ihren Handarbeitstäschchen sich brav gegenüber saßen und stichelten. In der Meinung, die beiden hätten sich gerade erst hingesetzt, machte ich Reger darauf aufmerksam; er aber erwiderte: „Ja, die lass nur, woäßt, die beiden ham ma gleich draußen!“ Kaum hatten wir beiden uns häuslich niedergelassen, als Reger seine Brieftasche hervorholte. Nun wusste ich, was passieren sollte, jetzt war auch ich davon überzeugt, dass wir bald allein sein würden. „Dicker,“ begann er, „ich werde dir mal Witze erzählen!“ Seinen Bogen liebevoll ausbreitend, schaute er belustigt über seine Brillengläser zu den Damen, die sich, bis jetzt noch nichts ahnend von dem,

was da kommen sollte, ihrer Handarbeit widmeten. Reger aber ließ einen Witz vom Stapel, dessen Pointe noch weit entfernt war, als die Ältere der beiden Tanten empört aufstand, ihr Täschchen und den Koffer nahm und mit den Worten „Das ist ja unerhört! Komm, hier können wir nicht bleiben!“ das Abteil verließ. Die Jüngere, ihr Lachen in der Handarbeit verbergend, zottelte schweren Herzens nach, obwohl sie sicher gern geblieben wäre. Nun waren wir allein. „Siehste,“ meinte Reger, „die san ma los, die kommen nicht mehr wieder, dös ham ma gschafft!“ Jetzt holte ich meinen Zettel hervor.

Am liebsten hörte er Witze von und über kleine Kinder, da konnte er herzlich lachen, die beglückten ihn direkt. Er jedoch besaß sieben Witzkisten, die dem Kräftegrad nach sortiert waren. Kiste eins enthielt Kleinst- und Kleinkinderwitze, Kiste zwei solche für Jungen und Mädels, Kiste drei für junge Damen, Kiste vier für junge Männer vor der Ehe, Kiste fünf für Verheiratete, Kiste sechs für Ärzte und Künstler und Kiste sieben für Max Reger. Lüftete er also mal die letzte, so sträubten sich einem die Haare zu Berge. Jedenfalls waren unsere Fahrten stets äußerst unterhaltsam, das Gelächter hörte nicht auf, Langeweile war uns fremd.

Waren wir am Reiseziel angelangt, gedachten wir auch mal unseres Reisezweckes. Sogenannte Generalproben erledigten wir, indem wir uns im Hotel an einen Tisch setzten, jeder hatte seinen Stapel Noten vor sich, dann ging es los: „Albert, was hast du für eine Reihenfolge?“ Lied eins wurde aufgeschlagen, er sah sich die ersten drei Takte an, schlug mit den Fingern das Zeitmaß, fragte: „Wollen wir so das Tempo nehmen?“ Ich nickte zustimmend, dann ging es weiter ans nächste Lied. Auf diese Weise arbeiteten wir sämtliche Programme durch. Innerhalb von zwanzig Minuten war unsere Arbeit getan. Zur einer Verständigungsprobe, so, wie sie sonst üblich zu sein pflegt, indem man alles einmal durchprobiert, ist es bei uns beiden nie gekommen. Trotz dieser flüchtigen Proben wurde es aber abends doch ein hundertprozentiger Erfolg. Unsere Lorbeeren erdeten wir wohlverdienterweise. Es war eben immer eine Freude, mit Reger zu musizieren. Diese Form der künstlerischen Verständigung vor einem Konzert möchte ich jedoch nicht zur Nachahmung empfehlen, da es dazu beiderseits durch und durch routinierter Vollblutmusiker bedarf.

Nicht selten passierte es, wenn wir in fremden Städten konzertierten, dass man uns wie Figuren aus dem Panoptikum anstaunte. So manches Mal wurde das Hotel, in dem wir wohnten, förmlich belagert. Speziell mein Format lockte die Neugierigen, sich ganz besonders für unsere Mahlzeiten zu interessieren. Es geschah einmal im Bayernlande, als wir in einem Hotel zu Abend aßen, dass zwei Damen sich gegenseitig aufmerksam machten: „Du, das sind Reger und Fischer, pass bloß mal auf, was die beiden verdrücken!“ Ich hatte wohl bemerkt, dass wir das Gesprächsthema waren, hatte aber nicht weiter Obacht gegeben, während Reger die Unterhaltung mitbekommen hatte. Laut und vernehmlich bestellte er beim Ober zwei Eisbeine, da er ja wusste, dass auch ich gleich ihm für diese Beinchen besondere Vorliebe hegte. Jedem von uns wurde eine „Schwergewichtshaxe“ serviert, die überhaupt kein Ende zu nehmen schien, die dazu noch gar nicht mal schmeckte, da sie viel zu „schwabbelig“ war. Froh war ich, als ich endlich meine Portion geschafft hatte, als Reger abermals den Kellner rief: „Ober, zwei weitere Eisbeine!“ Mich rührte



Albert Fischer (links) und Max Reger mit Carl Corbach (rechts) und Herrn Ludwig in Sondershausen

fast der Schlag, als ich die nochmalige Bestellung hörte. Ich protestierte sofort, er aber fiel mir ins Wort und rief dem Kellner nach: „Bringen Sie uns nur die beiden Portionen, wir essen ja immer drei solche Haxen!“ Dann flüsterte er mir zu: „Du musst das Ding noch runterwürgen und wenn du platzst. Mir ist's auch schon nicht mehr ganz gut, aber den beiden Weibsleuten sollen doch die Augen noch aus dem Gesicht fallen, die passen nur auf, was wir futtern. Also Dicker, mach mit!“ Ich machte leider mit! Es war das erste und einzige Mal in meinem ganzen Leben, dass ich zwei Eisbeine gegessen habe; noch lange danach konnte ich allein schon das Wort nicht mehr hören. Erst sehr viel später gab sich diese Aversion wieder, Gott sei Dank! – Die beiden Frauen aber konnten sich über unseren Appetit nicht wieder beruhigen, sie warfen leise die Frage auf, ob wir wohl auch noch das dritte bestellen würden, das jedoch warteten sie zu unserem Glück nicht ab.

In Meinigen hatte Reger seine Sorgen. Von den alten Damen seines Bekanntenkreises wurde er laufend aufgefordert, in seinen Konzerten doch deren Töchter solistisch mitwirken zu lassen. „Oh,“ erklärte er mir, „der liebe Gott muss die Weiber im Zorn erschaffen haben! Wenn man mich doch mit den angeblich so begabten Töchtern aus gutem Hause in Ruhe ließe!“

Eines Tages brachte er wieder die *Schöpfung* heraus.¹ Als Sopranistin hatte er eine junge Anfängerin von auswärts verpflichtet, die stimmlich nicht nur ausgezeichnet, sondern auch urmusikalisch war. Diese Solistin trat das allererste Mal in ihrem Leben vor die Öffentlichkeit, kein Wunder, dass sie entsetzliche Angst hatte; zudem waren ihr Regers bayrische Grobheiten zu Ohren gekommen, die natürlich auch nicht dazu beitrugen, sie wie einen alten Podiumshasen auftreten zu lassen. Zitternd stand das arme Ding neben mir. Zu mir schien sie einzig und allein Vertrauen gefasst zu haben, denn sie begab sich vom ersten Augenblick an schutzsuchend schnurstracks unter meine Fittiche.

Für alle meine jungen Kollegen hatte ich stets ein sehr mitfühlendes Herz und so munterte ich auch sie nach Kräften auf, trieb mit ihr meinen Scherz, bloß um sie über die Angst hinweg zu bringen. Reger jedoch nahm von ihr überhaupt keine Notiz, was sie derartig beeindruckte, dass sie nicht mal wagte, den großen Herrn Hofrat anzuschauen. Schüchtern schielte sie ihn immer von der Seite an, so, als führe ihr der gutmütige Reger sonst noch wütend über den Mund.

Am Vormittag des Aufführungstages hatte ich mich mit meiner kleinen Kollegin noch einmal zusammen gesetzt und war mit ihr die ganze Sopranpartie durchgegangen, nach menschlichem Ermessen musste in jeder Beziehung alles klappen. Und so war es auch; das Konzert ging seinem Ende entgegen, als beim allerletzten Takt, beim „Amen“, das stets vom Chor und den Solisten gemeinsam gesungen wird, doch noch ein Malheur passierte. Manche Dirigenten pflegen die zweite Hälfte des „Amen“ sehr viel länger als angegeben auszuhalten; Reger jedoch richtete sich genau nach der Haydn'schen Vorschrift, er gab der ersten Silbe des „Amen“ die vorgeschriebene halbe Note und der zweiten nur die kurze vierte Note, damit sollte das Werk aus sein. Wir alle, Chor, Orchester und Solisten, kannten die beiden Schlussmöglichkeiten, wussten ebenfalls auch, dass Reger die partiturgetreue Fassung wünschte, nur mein Schützling schien das nicht zu ahnen. Orchester, Chor uns Solisten brachen kurz das „Amen“ ab, als in die Totenstille des Theaters die glockenklare Stimme meiner so tapferen Nachbarin mütterseelenallein mit der letzten Silbe hineintönte. Wie von der Tarantel gestochen fuhr Reger mit seinem Taktstöckchen herum; ein bitterböser Blick durchbohrte die arme Sünderin. Sie warf mir darob vor lauter Aufregung ihre *Schöpfung* vor die Füße und rannte, ehe ich überhaupt recht zu Verstand kam, davon, packte im Hotel alles zusammen und fuhr in der nächsten Stunde mit dem Zuge fort. Bloß weg von Meinigen, raus aus der Gefahrenzone, den doch so prachtvollen, gutmütigen Reger nicht mehr sehen müssen, das war in ihrer grenzenlosen, jedoch völlig unbegründeten Angst ihr einzi-

¹ Dieses Konzert konnte bislang nicht nachgewiesen werden.

ger Wunsch. Reger aber stand wütend auf seinem Dirigentenpult. „Wo ist das verfluchte Luder, dieses Viech, das bring' ich um!“, so tobte er halb ernst, halb scherzhaft und wollte dem armen, verängstigten Hascherl hinterdrein. Ich hielt ihn jedoch fest und erklärte: „Max, du bist selbst an dem Fehler schuld, hättest ihr das mit dem Schluss doch vorher sagen müssen, die Kleine hat doch sonst ihre Sache großartig gemacht!“ „Hast Recht, dös hat se, die dumme Gans!“ erwiderte er. Damit war der Fall für ihn erledigt.

Einige Tage später erreichte mich in Sondershausen ein reumütiger Brief dieser jungen Sängerin. Sie entschuldigte sich ob ihrer fluchtartigen Abreise, sie habe vor dem Meister eine so grenzenlose Angst gehabt; ob er noch sehr böse gewesen sei und ob sie es wohl wagen dürfe, wieder an ihn zu schreiben, ferner, wo sie ihre *Schöpfung* nur wiederfände, die habe sie doch in der Aufregung verloren. Ich teilte ihr mit, dass sie mir ihre Noten freundlichst zu Füßen gelegt habe, die ich Reger zur Verwahrung gegeben hätte. Getrost möge sie ihm schreiben und unter den Brief setzen: Ihre „dumme Gans“ ...! Sie tat, wie ihr geraten. Reger schickte ihr daraufhin die Noten und engagierte sie weiter. Noch oft sangen wir gemeinsam unter seiner Leitung, jedoch fernherin ohne ihre Angst.

Konzertreisen mit und ohne Orchester haben den Meister und mich nach verschiedenen Großstädten Deutschlands gebracht. Kunstgenüsse ungeahnter Art habe ich unter ihm erleben dürfen. Unvergessen sei unsere Reise im Januar 1914 mit dem Meininger Orchester nach Nürnberg, wo wir die „Neunte“ aufführten, die als Konzert des Nürnberger Lehrgesangvereins herauskam.²

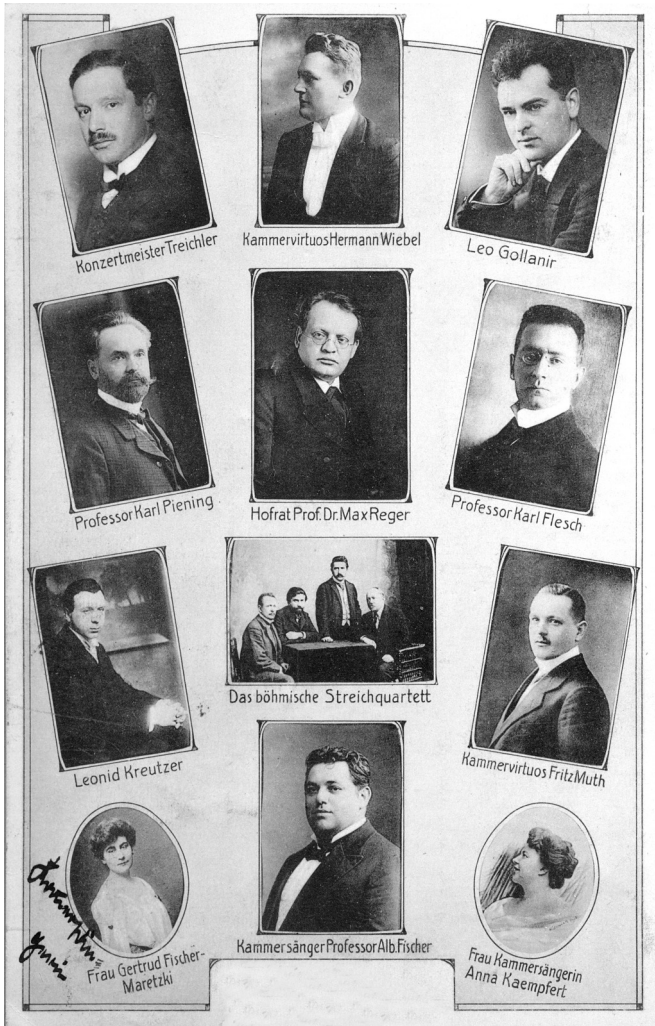
Als schönste Erinnerung an unsere gemeinsame Konzerttätigkeit blieb mir jedoch das Meininger Musikfest im April 1913. Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, der zur Kur in Cap Martin weilte, ernannte Reger zum Generalmusikdirektor und würdigte somit seine hervorragenden Verdienste um die deutsche Musik. Ein Abend des Festes war der Solistenmusik vorbehalten. Unter anderem wurde der „Liebesliederwalzer“ von Brahms gebracht, unter Mitwirkung von Anna Kaempfert, Sopran, Gertrud Fischer-Maretzki, Alt, Leo Gollanin, Tenor und mir als Bassisten.³ Die Begleitung an zwei Flügeln hatten Max Reger und Leonid Kreutzer übernommen. Höhepunkt dieser Tage war abermals die „Neunte“.⁴ Reger verstand es, seine Hörer einen Blick in Beethovens Seele werfen zu lassen, in der eine Welt aus Tönen, gleich der Unendlichkeit, lebte. Unter des Dirigenten Hand brachen urgewaltige Akkorde wild-stürmend hervor, sich überstürzend zerschellten die Dissonanzen und rissen ab; ein reiner Quintenhall: „Oh Freunde! Nicht diese Töne!“ – Jubelnd erklang diese meine Freudenbotschaft. War es verwunderlich, dass wir Musizierenden in dem Werke lebten? Reger hatte den Großmeister „Beethoven“ in seinem Schaffen zutiefst erfasst. So war es zu einer Interpretation dieser Lebensinfonie gekommen, die leuchtend am Firmament des Kunsthimmels stand.

Reger besuchte mich in Sondershausen. Ich wusste, dass er in seiner Lebensweise auf Grund seines Gesundheitszustandes eine gewisse Vorsicht wahren musste, deshalb setzte ich ihm, immerhin mit einiger Skepsis, eine Flasche verdünnten Rotwein vor. Schon beim ersten Schluck fragte er mich: „Dicker, wer soll denn das Gesöff trinken?“ Mir blieb also nichts weiter übrig, als ihm eine Flasche guten alten Rotspon zu kredenzen. An diesem Abend erzählte er mir, dass er die Absicht habe, Meiningen zu verlassen. Die Meininger neideten ihm offenbar seine guten Beziehungen zum greisen Herzog Georg und dessen Gattin. Das Leben wurde ihm in dieser schönen Stadt durch die Missgunst also zur Qual. Im Frühjahr 1914 verwirklichte Reger seine Absicht

² Auch dieses Konzert war bislang nicht nachweisbar.

³ Das Konzert am 1. April 1913 eröffnete das Dritte Landesmusikfest der Meininger Hofkapelle; außerdem enthielt es Schuberts Klaviertrio B-dur op. 99 (mit dem Meininger Klaviertrio Hans Treichler, Karl Piening und Max Reger), Regers Klarinettensonate B-dur op. 107 (mit Hermann Wiebel) und zum Abschluss den Beethoven-Variationen op. 86

⁴ Das Konzert am 2. April bot außerdem Brahms' Alt-Rhapsodie op. 53 und Regers *Die Nonnen* op. 112.



Werbe-postkarte des
Meining-er Musikfestes 1913

und erbat vom Herzog seine Entlassung. Nur sehr schweren Herzens wurde ihm diese bewilligt, trotz allem blieb er aber zunächst noch in Meiningen. So erlebte er es, dass nach dem Tode seines hohen Gönners und Freundes das so ruhmreiche Meining-er Orchester aufgelöst wurde.

Die Sorge, die nun an die Orchestermusiker herantrat, ließ er zu der seinen werden. Reger setzte alles daran, diese Not zu lindern. Er veranstaltete Konzerte, deren Einnahmen voll und ganz den Orchestermitgliedern zur Verfügung standen. An seine Freunde, so auch an mich, trat

er mit der Bitte heran, bei diesen Veranstaltungen unentgeltlich solistisch mitzuwirken. Meine Zusage war selbstverständlich. Ich fuhr also nach Meiningen, um auch meinen bescheidenen Teil dazu beizutragen. Für diese Tage wohnte ich bei Regers, mein Weg führte mich daher von der Bahn gleich zu ihnen. Gemütlich setzten wir uns in seinem Arbeitszimmer zusammen. Plötzlich ging er an seinen Schreibtisch und zog dessen Lade auf. Da standen etwa zehn Schachteln geordnet nebeneinander. „Dicker,“ begann er, „nun wollen wir erst mal das Geschäftliche erledigen!“ Verwundert fragte ich, was es denn da zu regeln gäbe, glaubte ich doch: wir bekämen nichts! „Nee!“ erwiderte er, „Ihr bekommt auch nichts, bloß die Auslagen vergüten wir! Also, was hat die Fahrt gekostet?“ „3,60 Mark habe ich bezahlt!“ Aus Schachtel eins nahm er 7,20 Mark heraus. „So, hier hast du das Fahrgeld für hin und zurück!“ Weiter fragte er: „Hast du unterwegs Würschtel gegessen?“ Ich bestätigte es. „Wieviel hast du gefuttert?“ „Zwei Paar,“ erwiderte ich. „Nun,“ meinte er, „ein Paar wäre genug gewesen!“ Aus der Schachtel acht nahm er 60 Pfennige heraus, die er mir mit dem Hinweis gab: „Hier hast du 40 Pfennige für die verzehrten Würschtel; die anderen 20 Pfennige sind für ein Paar auf der Rückreise, mehr brauchst du nicht, hörst du!“ Ich wollte gern die gehabten Unkosten dem Orchester schenken, doch litt er das nicht, Ordnung musste halt sein. So bekam ich tatsächlich auch noch den Groschen aus Schachtel vier, den ich für eine Zeitung ausgegeben hatte. „Bei meinen Solistinnen habe ich noch mehr Ausgaben,“ erklärte er, „die brauchen unterwegs noch so manchen Groschen extra aus Kasse neun.“ Ich sah auf diese Schachtel, auf der „Toilette“ stand! Reger dachte eben an alles, er war darin peinlichst genau.

Mit gleicher Sorgfalt erledigte er auch noch seine recht erhebliche Post. Als ich 1915 während des Weltkrieges ihn in Jena mal aufsuchte, wohin er inzwischen verzogen war, kam gerade aus Schlesien ein Brief, in dem ein Dirigent sich die Partitur der *Vaterländischen Ouvertüre* zur Einsicht erbat. Alles blieb im Haushalt stehen und liegen, der eine musste ihm Packpapier, der andere Schnur bringen. Eigenhändig verpackte er die Noten und brachte sie dann selbst zur Post. Sofort mußte von ihm alles erledigt werden, erst dann hatte er Ruhe. Regers Sarkasmus war allen bekannt. Vier Wochen später, nachdem die Ouvertüre von dem Musiker angefordert worden war, wollte es der Zufall, dass ich wieder in Jena weilte. Reger zeigte mir das am Tage zuvor gekommene Antwortschreiben des schlesischen Dirigenten. Er schrieb, dass ihm die Vaterländische Ouvertüre wohl ganz ausgezeichnet gefallen habe, nur der Schluss, bei dem Reger im Gottvertrauen auf den deutschen Sieg die Ouvertüre mit dem Choral „Nun danket alle Gott!“ enden ließe, gefiele ihm nicht. Die Klangwirkung sei ja ganz wundervoll, jedoch hielte er diesen Dank für viel zu verfrüht, aus diesem Grunde sähe er von einer Aufführung ab. Reger war gerade dabei, diesen Brief zu beantworten; er erwiderte folgendes:

„Sehr geehrter Herr! Ihre Einstellung zu meiner Vaterländischen Ouvertüre interessierte mich sehr, vielleicht haben Sie recht. Wissen lassen möchte ich Sie jedenfalls, dass ich zur Zeit an Variationen arbeite über den Choral: Ermuntere dich, du schwacher Geist! Das dürfte für Sie wohl das Geeigneterere sein! Ihr ergebener Max Reger.“

Das Zusammentreffen Regers mit einem mir sehr gut bekannten, namhaften Dirigenten Volkmar Andreae aus Zürich in der Schweiz, mit dem ich in der Schweiz wunderbare Konzerte kreierte, wird mir ebenfalls unvergessen sein. Andreae wollte Reger necken und meinte: „Weißt du, Max, wenn ich deine Werke höre, könnte ich schlafen, ich werde bei deiner Musik wirklich nicht ‚reger!‘“ „Siehst du, Volkmar,“ erwiderte Reger, „mir geht es mit deinen Sachen ebenso merkwürdig: höre ich deine Kompositionen, so höre ich doch ständig ‚andre!‘“ – Solche und ähnliche Scherze leistete sich Reger gern. Seine Schlagfertigkeit – von manchem gefürchtet – brachte ihm oft großen Beifall.

In 1964 I was eight years old and for my birthday my parents bought me a stereo music player (*Pioneer*) and an LP record to go with the same. Lionel Rogg playing the organ at The Royal Festival Hall, London. The center piece for Rogg's programme was Max Reger's *Fantasia & Fuge in d-moll Opus 135b* and from the first hearing of that piece, even as a young boy, life changing circumstances were put into place. As my musical journey had already started in the parish church choir, reading music was no problem. There's something very special about *Opus 135b* and the complexities of Reger's last organ work that makes this piece the best piece to introduce people new to this composer.

Still in 1964, the local music shop found a way to Greger but not to Reger. Eventually, after years of patience, I collected *Opus 135b* in July 1972, the year I left school and moved to London in order to learn the craft of organ building. Through studying pipe making with Walter Thacker, organ building at Westminster Cathedral (1922–1932), I soon found my way to that incredible building and having the privilege of improvising before Vespers and practicing the organ after closing between 21.00Hrs - 23.59Hrs four nights every week studying Reger's *Opus 135b*, often with priest Willie Kahler, who's parents were friends of Reger. And then during summer months the odd recitalist would prepare a programme and I would offer help with registration.

Back at The Royal Festival Hall, London, sadly organ recitals were squeezed in at 17.55Hrs and I often felt sorry for organists' who, knowing that there was another audience outside waiting to attend an orchestral concert at 19.30Hrs!. My first live witnessing of Reger was in 1972 when I, after work, found my way to these tea time spots. From the winter series I was able to attend Lionel Rogg (11/10/72), (during his autograph I'd never been so close to so many teeth and glasses), Heinz Wunderlich (25/10/72) rattling off *Chorale Fantasia 'Hallelujah, Gott zu loben' Opus 52/3* and Daniel Chorzempa (1/11/72) from memory a programme of Schoenberg *Variations on a Recitative*, Bach *Prelude & Fuge in C BWV 547* and Reger *Sonate II d-moll Opus 60*, the latter piece with Chorzempa looking at various sections of the organ as he played so effortlessly.

This soon led me to Horse & Dolphin Yard, London, where Breitkopf & Härtel had their office. I said to a salesman; "How much is *Sämtliche Werke von Max Reger* please?" He looked at me and said, "No home is complete without a set of complete works by Max Reger." What a strange attitude to a potential buyer!

As I wandered around London looking for other ways to find Reger I came across Harold Moores Records who acquired seven boxes of LP's and another performance of *Opus 135b*. This time Anton Heiller playing at Dom zu Linz. My ears were opened even further. And thanks to fine players at The Royal Festival Hall, especially people from Germany, Jacob, Stockmeier, Krapp, Rübsam, Oehms and Hauk, to name but a few, ways to Reger and their performances keep my soul alive. As for live Reger, one just has to experience travelling and culture around Germany attending many fine *Orgelkonzerte*, there.

Now, in my 25th year of marriage, *Sämtliche Werke von Max Reger* and a bronze bust of Uncle Max (see *Mitteilungen* 18, 2009, p. 1) sit proudly in my study. These gifts came as a wedding present from my wife Ann. Digging deep inside the 38 books, collecting CDs and playing Reger on *Bose & Quad* is an essential part of life.

Am 30. Oktober 2009 verstarb Professor Dr. Rudolf Walter 91-jährig in Eppelheim bei Heidelberg. 1919 in Breslau als Sohn eines Kantors geboren und dort aufgewachsen, studierte Walter an der Universität Mainz und wurde mit einer Dissertation über *Max Regers Choralvorspiele für Orgel* promoviert. Lange Zeit blieb diese Arbeit wegweisend in diesem Bereich der Regerforschung.

Als ein Leben für die Orgel bezeichnete Michael G. Kaufmann in seinem Nachruf in *Ars Organi* Walters Wirken. Als Kirchenmusiker war er in Weiden in der Oberpfalz (ab 1945), Bad Kissingen (ab 1948) und Heidelberg (ab 1961), als Hochschullehrer in Würzburg, Mainz, Stuttgart und Heidelberg tätig. Außerdem konzertierte er viel und machte zahlreiche Tonträger- und Rundfunkeinspielungen. Von 1961 bis 1998 war Rudolf Walter Erzbischöflicher Orgelinspektor für das Erzbistum Freiburg und prägte in dieser Eigenschaft die Kirchenmusik in der Rhein-Neckar-Region nachhaltig.

Am 5. Mai 2010 verstarb der Pianist Alfons Kontarsky 77-jährig. Schon als Kind spielte der in Iserlohn Geborene Klavier und Orgel. Ab 1953 studierte er in Köln bei der Kwast-Hodapp-Schülerin Else Schmitz-Gohr (Klavier) sowie bei Maurits Frank (Kammermusik). Zusammen mit seinem älteren Bruder Aloys, mit dem er 1949 erstmals öffentlich auftrat, gewann er 1955 in München den 1. Preis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Von 1955 bis 1957 vervollständigten die Brüder ihre Ausbildung bei Eduard Erdmann in Hamburg. Anschließend begann ihre internationale Karriere als Klavierduo, das bis 1983, als sich Aloys Kontarsky gesundheitsbedingt vom Konzertpodium verabschieden musste, bestand. Gemeinsam mit dem jüngeren Bruder Bernhard Kontarsky traten sie gelegentlich auch als Trio auf. Seit 1962 lehrten die Brüder bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt, 1967 wurde Alfons Kontarsky als Professor für Klavier an die Hochschule für Musik Köln berufen, 1979 wechselte er nach München. Von 1983 bis zur Emeritierung 2001 war er dann am Salzburger Mozarteum tätig.

Von 1970 bis 1975 bildete Alfons Kontarsky mit Saschko Gawriloff und Klaus Storck ein Klaviertrio; 1974 legte er zusammen mit Storck auf historischen Instrumenten Schuberts Arpeggione-Sonate auf Schallplatte vor. Schon seit 1951 hatte er engen Kontakt zur Neuen Musik und interpretierte Werke von Bernd Alois Zimmermann und Karlheinz Stockhausen. Viele Werke wurden für ihn komponiert, ihm gewidmet und von ihm uraufgeführt. Er war Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und des Deutschen Musikrats.

Kontarskys Verbindung zu Max Reger trat bereits relativ früh zu Tage, gemeinsam mit seinem Bruder Aloys spielte er in den Jahren 1967 und 1969 die drei zweiklavieren Werke (*Beethoven-Variationen* op. 86, *Introduktion, Passacaglia und Fuge* op. 96 und *Mozart-Variationen* op. 132a) ein, wegweisende Interpretationen, die bis heute nicht auf CD veröffentlicht worden sind (vgl. Mitteilungen 1, 2000, S. 22). Zum Max-Reger-Institut bestand seit 1979 eine enge Verbindung; das Konzert, das Kontarsky zusammen mit Nachum Erlich und Julius Berger am 31. Januar 2005 in einem Kon-

Music – Our Passion.

Max Reger

Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis

in Vorbereitung



Im Auftrag des Max-Reger-Instituts herausgegeben von Susanne Popp
in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Graf Schmidt,
Jürgen Schaarwächter und Stefanie Steiner
2 Bände HN 2206 erscheint Ende 2010

Seit Beginn des neuen Jahrtausends wurde im Max-Reger-Institut Karlsruhe mit Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen erarbeitet, das unsere Reihe der Werkverzeichnisse von Beethoven, Brahms, Chopin und Schumann würdig fortsetzt. In ihm werden fundierte Kenntnisse sämtlicher Originalwerke und Bearbeitungen, ob gedruckt oder ungedruckt, vollendet oder fragmentarisch, in allgemein verständlicher Form vermittelt. Entstehungsgeschichte, Fundort und Beschaffenheit der handschriftlichen und gedruckten Quellen werden mit vielen neuen Forschungsergebnissen so umfassend vorgelegt, dass nicht nur Wissenschaftler, sondern auch Interpreten, Musikliebhaber und Veranstalter einen Zugang zu dem heute immer noch zu sehr vernachlässigten und in vielen Facetten überraschenden Œuvre finden können.

Das Reger-Werkverzeichnis wird durch zahlreiche Register einfach und verständlich aufgeschlüsselt und hat alle Voraussetzungen, schnell zum maßgeblichen Nachschlagewerk in Sachen Max Reger zu avancieren.

G. Henle Verlag



www.henle.de

zert des Max-Reger-Instituts in Karlsruhe gab, wird jenen, die ihm beiwohnten, unvergesslich bleiben. Alfons Kontarskys letzte editorische Leistung war die Bearbeitung der VIII. Variation der Orchesterfassung der *Mozart-Variationen* op. 132 für Horn, zwei Violoncelli und zwei Klaviere (Carus-Verlag CV 16.026/00) – für jene Originalbesetzung, für die Robert Schumann *Andante und Variationen* op. 46 komponierte.

Zum 90. Geburtstag gratulieren wir unserem Mitglied Dr. Elisabeth Lauschmann (Mannheim), zum 85. Geburtstag Dr. Helmut Hülsmann (Weiden), zum 75. Geburtstag Wolfgang van den Emden (Bergisch Gladbach), Dietrich Langen M.A., (Bergisch Gladbach) und Dr. Gerhard Martin Worbes (Kreuztal), zum 70. Geburtstag Jörg-Neithardt Keller (Herford), Ludwig Madlener (Aichach) und Edgar Räuschel (Bückeberg), zum 65. Geburtstag Fritjof Hartenstein (Rosbach), Ronald Jones (Denver/Köln), Max Hartmut Maxelon (Düsseldorf) und Ulrich Schroeder (Dresden), zum 60. Geburtstag Thomas Busch (Wien), Ursula Lehmann (Karlsruhe), Peter Moritz (Bremen), Dr. Harald Roth (Neustadt) und Professor Dr. Hermann Wilske (Dätzingen).



12. Weidener Max-Reger-Tage 29. August bis 24. September 2010

Die 12. Weidener Max-Reger-Tage stehen in diesem Jahr unter dem Motto „Referenzen“ und gehen dem Beziehungsgeflecht von Werk und Gegenbild nach. Mit den über 20 Konzerten will das Weidener Musikfestival aufzeigen, mit welcher Experimentierlust Reger sehr Eigenständiges gerade unter Bezug auf Vorgegebenes formulierte. Die Schirmherrschaft hat Prof. Martin Maria Krüger, Präsident des Deutschen Musikrates, übernommen.

Namhafte Künstler sind dem Wunsch des Veranstalters, einem Thema in all seinen Facetten konsequent und gründlich nachzugehen, gefolgt und konzertieren mit außergewöhnlichen Programmen beim Weidener Festival. So wird z. B. das Eröffnungskonzert am 29. August vom Klavierduo Grau/Schumacher gestaltet, dem der Einführungsvortrag zum Motto „Referenzen“ von Herrn Prof. Dr. Siegfried Mauser vorausgeht. Das Rodin-Quartett, verstärkt durch die Ausnahmeklarinettestistin Sharon Kam, wird am 4. September die Klarinettenquintette von Reger, Brahms und Mozart in einem Konzert präsentieren – eine Herausforderung für Künstler und Publikum! Das Fauré-Quartett spielt am 11. September Regers Klavierquartett op. 113 und Brahms' Klavierquartett op. 60; das Konzert wird moderiert von Frau Prof. Dr. Susanne Popp.

Konzerte gibt es nicht nur in der Max-Reger-Halle Weiden, sondern auch an ungewöhnlichen Orten wie Autobahnkirche Waidhaus, E.ON- und Sparkassen-Kundenhalle oder Kulturscheune Elbart. Auch der Nachwuchs bekommt wieder seinen Platz bei den Regertagen in Weiden: so werden auch heuer Preisträger vergangener Wettbewerbe auftreten. Drei Meisterkurse für Klavier (Prof. Kirschnereit), Cello (Prof. Ginzler) und Liedgestaltung (Prof. Kammerlander) sowie ein Streichquartett-Wettbewerb bieten jungen Studenten und Nachwuchskünstlern die Möglichkeit, sich mit Reger auseinanderzusetzen.

Erstmals ist im Rahmen der Regertage am 19. September ein Ausflug nach Meiningen zum Reger-Archiv geplant, der auch ein Konzert in der Schlosskirche mit Liedern von Max Reger beinhaltet. Als Abschlusskonzert steht heuer wieder eine Orgelwanderung mit drei Konzerten (Prof. Harald Feller, Prof. Christoph Bossert und KMD Hanns-Friedrich Kaiser) in verschiedenen Weidener Kirchen auf dem Programm.

Den ausführlichen Veranstaltungskalender sowie Informationen zu Meisterkursen und Streichquartett-Wettbewerb finden Sie unter www.maxregertage.de

Irmi Betz
Organisationsbüro
der Weidener Max-Reger-Tage

Im Oktober erscheint die durch die *imrg* finanziell unterstützte Einspielung von Regers Klarinettonsonaten, gespielt durch Janet Hilton (Klarinette) und Jakob Fichert (Klavier), die seit Spätsommer 2009 als Download verfügbar ist, als CD auf dem Markt. Die bei dem Label Naxos vorgelegte CD (http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.572173) entstand auf Initiative von Jakob Fichert, der 2006 am Londoner Royal College of Music in Kooperation mit dem Max-Reger-Institut einen Max Reger Day veranstaltete (vgl. Mitteilungen 13, 2006, S. 25f.). Am 26. Juni 2010 gastieren Hilton und Fichert in Gauting, am 27. Juni in Seefeld.

Am 12. Juni 2010 um 20 Uhr spielt das Klavierduo Yaara Tal & Andreas Groethuysen Bachs *Goldbergvariationen* in der Rheinberger/Reger-Fassung im Aufseßsaal im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Dasselbe Werk steht am 21. Juli in der Stadthalle Mülheim beim Klavierfestival Ruhr, am 25. Juli im Kloster Machern bei den Mosel Festwochen, am 15. September im Cloître des Jacobins Toulouse im Rahmen von Piano aux Jacobins, am 28. September im Pariser Musée d'Orsay, am 6. November in Luxembourg und am 28. November 2010 beim Lucerne Festival auf dem Programm.

Am 22. Juli spielt Martin Sander um 20 Uhr im Altenberger Dom Werke von Bach und Regers Phantasie und Fuge über BACH op. 46.

Ludger Lohmann spielt am 1. August in der Stadtkirche Bad Cannstatt sowie am 26. August im St. Petri Dom Bremen Regers Introduction, Passacaglia und Fuge op. 127.

Am 10. August um 19 Uhr singt Frauke May mit ihrem Klavierpartner Bernhard Renzikowski einen Liederabend in der Villa Wahnfried in Bayreuth; auf dem Programm stehen Lieder von Reger und Wolf.

Von 15. bis 29. August 2010 finden in Wiesbaden die Bonimusikwochen 2010 des Reger-Chors Wiesbaden statt; u.a. kommen zur Aufführung diverse Orgelwerke sowie das Hebbel-Requiem op. 144a von Reger. Weitere Informationen unter <http://www.bonimusik.de/regerchor.html>.

Am 23. September spielt das Berolina Trio um 19.30 Uhr im Steingraeber Haus Bayreuth u.a. Regers Klaviertrio e-moll op. 102.

Am 17. Oktober 2010 spielen Torsten Laux und Christian Schmeiser in der Apostelkirche Kaiserslautern die Monologe op. 63.

Am 15. April 2010 wurde in der Gaisburger Kirche in Stuttgart der 1. Band der hybriden Reger-Werkausgabe (RWA), enthaltend die sieben Choralphantasien und damit die meistgespielten Orgelwerke des Komponisten, in festlichem Rahmen der Öffentlichkeit vorgestellt. Der seit März 2010 bei Carus erhältliche Band ist erstes Ergebnis der Anfang 2008 begonnenen Arbeit am neuen Langfristprojekt des Max-Reger-Instituts, das auf 18 Jahre und 27 Bände angelegt ist und in das renommierte Förderprogramm der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, aufgenommen wurde.¹ Der Druck des 1. Bands wurde von der Werner-Stober-Stiftung in Karlsruhe und von der VG Musikedition in Kassel aufgrund der zukunftsweisenden Technologie unterstützt.

Neben allen Mitarbeitern des Max-Reger-Instituts, die das Gelingen des Festakts tatkräftig unterstützten, fanden sich viele Freunde des Instituts und Reger-Interpreten in Stuttgart ein, welche die Entwicklung des Projekts von Anfang an mit großer Anteilnahme begleiteten und nun die Präsentation der druckfrischen Edition mit Spannung erwarteten. Die auf der sogenannten Brandwache im Südosten Stuttgarts thronende Gaisburger Kirche, 1911 bis 1913 nach einem preisgekrönten Entwurf von Martin Elsässer (1884–1957) als Synthese aus spätem Jugendstil, Neoklassizismus und Neobarock erbaut, verlieh dem Ereignis ihr würdig-festliches Ambiente.

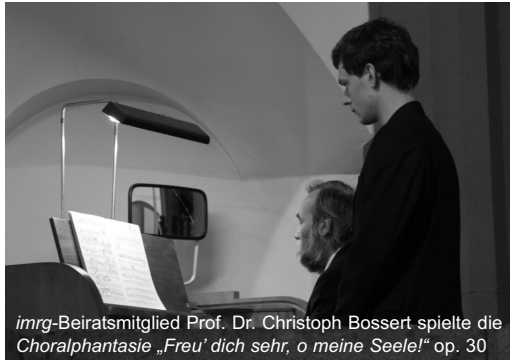
Eröffnet wurde der Abend mit Grußworten, gesprochen von Professor Dr. Thomas Seedorf (Kuratoriumsvorsitzender des Max-Reger-Instituts), Professor Dr. Elke Lütjen-Drecoll (Präsidentin der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz) und Ministerialdirigent Hans-Georg Koch (Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg). Eine erste Annäherung an die Materie aus verlegerischer wie wissenschaftlicher Sicht boten die Ausführungen von Dr. Johannes Graulich (Geschäftsführer des Carus-Verlags) und Professor Dr. Susanne Popp (Leiterin des Max-Reger-Instituts). Dass die Präsentation in Reger-typischen Dimensionen stattfinden konnte, dafür sorgte eine imposante, den Altarraum in der Breite nahezu füllende Leinwand, die zu diesem Zweck von der Karlsruher Hochschule für Musik leihweise zur Verfügung gestellt wurde. Zu sehen gab es nämlich nicht nur den gedruckten Band, sondern vor allem die zur Edition substanziell gehörende DVD, mit der die Reger-Werkausgabe den neuesten Stand der Editionstechnik dokumentiert: Als erstes musikwissenschaftliches Vorhaben ist sie von Anfang an konsequent als hybride Ausgabe geplant, bestehend aus einem gedruckten Band, aus dem das Werk zur Aufführung gebracht werden kann, und einem digitalen Archiv auf DVD, das Abbildungen von sämtlichen Quellen – Handschriften aller Stadien der Werkentstehung, dem Erstdruck sowie weiteren relevanten Materialien wie Korrekturen und erläuternden Briefdokumenten – enthält. Mithilfe der in Detmold in einem DFG-Projekt entwickelten Software *Edirom* werden die Notenquellen auf eine innovative Art aufbereitet und zugänglich gemacht: Hochaufgelöste

Faksimiles können seiten- oder taktweise gemeinsam mit allen Anmerkungen und dem Neustich der Werkausgabe parallel betrachtet werden. Der in herkömmlichen Ausgaben meist nur mühsam zu lesende Kritische Bericht wird hier zum Vergnügen, denn das Entstehen der Werke lässt sich direkt aus den Quellen nachvollziehen, jede Entscheidung der Editoren wird transparent und überprüfbar. Ein umfangreicher enzyklopädischer Teil enthält Wissenswertes über den historischen Kontext der Werke. Die RWA bietet auf diese Weise Interpreten, Wissenschaftlern und interessierten Laien faszinierende Einblicke in die Schaffens- und Lebenswelt Max Regers.



Dr. Stefanie Steiner und Dr. des. Stefan König

In ihrer Präsentation offerierten die vier Editoren des ersten Bands (Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Stefan König und Stefanie Steiner) Einblicke in einige Segmente dieses auf DVD gepackten „Reger-Kosmos“, der von Band zu Band weiter wachsen soll. Ausgehend von der Choralphantasie Opus 30 luden sie zu einer kleinen Reise ein, in deren Verlaufe die wesentlichen Programmfunktionen erklärt und die durch *Edirom* erschlossenen Bereiche digitaler Quellenaufbereitung (mit Faksimiles und weiteren Dokumenten vernetzte Darstellung der Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts, taktweise synchrone Navigation durch alle Quellen und die RWA etc.) berührt wurden. Auf der Leinwand zu sehen waren ferner Ausschnitte der gleichsam in konzentrischen Kreisen um die edierten Werke herum gezogenen enzyklopädischen Komponenten der RWA, zu der gegenwärtig bereits mehr als 200 zum Teil bisher noch unbekannt Abbildungen, etwa von Uraufführungsinterpreten und Widmungsträgern, sowie eine umfangreiche Werkchronologie und Orgeldispositionen gehören.



imrg-Beiratsmitglied Prof. Dr. Christoph Bossert spielte die Choralphantasie „Freu' dich sehr, o meine Seele!“ op. 30

Die sieben Choralphantasien, entstanden zwischen 1898 und 1900 in Weiden, bezeichnen einen prominenten sowie – für Interpreten und Editoren gleichermaßen – herausfordernden Teil von Regers Orgelschaffen. Reger schrieb sie für konzertierende Organisten, die vornehmlich an den protestantischen Kirchen Norddeutschlands zu finden waren. Denn „die Protestanten“, so Reger, „lassen sich ihre Organisten etwas kosten; da haben wir einige *famose* Virtuosen!“² Einer davon war der in Wesel wirkende Karl Straube, der zwischen 1898 und 1901 sechs der sieben Choralphantasien uraufführte. Um Straube als Interpreten mit Manuskripten versehen zu können, erstellte Reger von seinen Choralphantasien unmittelbar nacheinander je zwei Reinschriften: Eine sandte er Straube, eine als Stichvorlage dem Verlag. Mit diesen „Doppelausgaben“ ergab sich für die RWA eine Quellenlage, die detaillierte Einblicke in die Genese der Werke zuließ – somit ein idealer Einstieg für eine Hybrid-Edition mit ihren multiplizierten Darstellungsmöglichkeiten.

Wie facettenreich die Choralphantasien sind und gespielt werden können, davon konnten sich die Besucher der Gaisburger Kirche nicht nur anhand der kalligraphisch außerordentlich schön gestalteten, auf der DVD faksimilierten Autographen, sondern auch klanglich überzeugen. Professor Dr. Christoph Bossert und Jörg Halubek, zwei ausgewiesene Reger-Spezialisten, interpretierten auf der dreiteiligen, ursprünglich rein spätromantisch disponierten Weigle-Orgel von 1913 die Choralphantasien Opus 30 und Opus 52 Nr. 2 und bereicherten die Veranstaltung damit in außerordentlicher Weise.

Im Anschluss an die Präsentation fand ein kleiner Empfang des Carus-Verlags im Foyer der Kirche statt. Zwei im Rückraum der Kirche aufgebaute Computer boten den Besuchern zudem die Möglichkeit, die neue RWA-DVD auf Herz und Nieren zu prüfen und sich ihren eigenen Weg durch das Datennetz der Reger-Enzyklopädie zu bahnen.

Die Arbeiten am 2. Band der Reger-Werkausgabe sind derzeit in vollem Gange. Ediert werden die *Suite für Orgel* op. 16, *Phantasie und Fuge c-moll* op. 29, *Sonate fis-moll* op. 33, *Introduction und Passaglia d-moll* WoO IV/6, *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46, *Variationen und Fuge über „Heil, unserm König Heil“* WoO IV/7 sowie *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 57. Die Herausgabe dieses Bands ist im März 2011 zu erwarten.

¹ Zu Konzeption, Aufbau und Bandenteilung der RWA siehe Stefanie Steiner, *Reger-Werkausgabe*, Mitteilungen 19 (2009), S. 24f.

² Brief Regers vom 25. Januar 1900 an Anton Gloetzner, zitiert nach Jurriaan Harold Meyer, *Max Reger. Rezeption in Amerika*, Bonn 1992 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 11), S. 154.

Fritz Busch (1890–1951) beschäftigte sich 1919 mit einem Handbuch des Dirigierens, für das möglicherweise auch die vorliegenden Ausführungen gedacht waren. Sie erschienen im April 1921 im 1. Heft der Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft (vgl. Mitteilungen 1, 2000, S. 10), als Fritz Busch Vorstandsvorsitzender der Gesellschaft war. Seit dem Erscheinen des Heftes dirigierte Busch die *Mozart-Variationen* weiterhin regelmäßig weltweit, wobei sich seine Kenntnisse noch deutlich vertieft haben werden. Leider gibt es von Busch als Dirigent der *Mozart-Variationen* keine Gesamteinspielung – zwischen November 1918 und Januar 1920, vermutlich nach März 1919 muss eine Einspielung mit dem Orchester des Landestheaters Stuttgart erfolgt sein, die aber nicht vollständig veröffentlicht, vielleicht auch nie vollständig gemacht wurde (siehe auch die Diskografischen Anmerkungen).

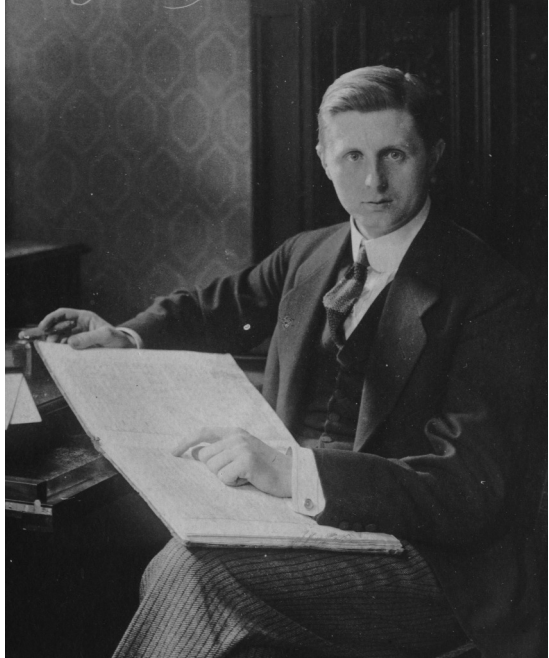
Regers *Variationen und Fuge für Orchester über ein Thema von Mozart* Opus 132 gehören zweifellos zu den bekanntesten Orchesterschöpfungen des Meisters. Das Werk verdankt seine Beliebtheit in erster Linie wohl der Popularität des Themas, dann aber auch (neben seinen großen musikalischen Schönheiten) der reifen Instrumentation, die deutlich die großen Fortschritte zeigt, die Reger während seiner Meininger Tätigkeit gemacht hatte. Wenn ich in Nachfolgendem einige Ratschläge zum Vortrag des Werkes gebe, so darf ich mich, ohne unbescheiden zu sein, wohl auf eine gewisse Praxis in der Aufführung Regerscher Orchesterwerke und ein näheres künstlerisches wie persönliches Verhältnis zu Reger bis kurz vor seinem zu frühen Abscheiden berufen. Ich glaube daher, allen denen, die, wie Pfitzner anlässlich einer Besprechung des Vortrags der Pastoral-symphonie so schön sagte, „bonae voluntatis“ sind, mit meinen Erfahrungen nützlich sein zu können.

Zunächst ein Wort über die Orchesterbesetzung und -einteilung. Reger legte großen Wert auf gleichmäßige numerische Besetzung der zweiten Geigen mit den ersten. Man sollte diese also überall herbeizuführen suchen, da Reger ein besonderes Betonen, oft sogar (wie seine Bezeichnungen in den Brahms'schen Symphonien und Werken anderer Meister ergeben) ein klangliches Überwiegen der unteren Oktave liebte. – Die Streicher *con sordino* sollen nach seiner Vorschrift etwas schwächer besetzt sein als die Streicher *senza sordino*. Ich fordere bei meinen Aufführungen des Werkes bei zwölf ersten Geigen acht ohne und vier Geigen mit Dämpfer. Bei vierzehn ersten Geigen ist das Verhältnis 8:6; ähnlich verfare ich bei den zweiten Geigen, Bratschen und Violoncelli. Ferner teile ich die Streicher nicht am Pult in solche *con* und *senza sordino*, sondern lasse beispielsweise bei den ersten Geigen die ersten vier Pulte *senza*, die letzten zwei beziehungsweise drei Pulte *con sordino* spielen. Am Pult selbst werden nur Stellen, die eine vierfache Teilung erfordern (wie bei Ziffer 2 in Variation I) geteilt.

Das Mozartsche Thema ist meines Erachtens von Reger etwas „überzeichnet“, so daß sein Vortrag oft die nötige Einfachheit vermissen läßt. Die < und > sollen also nur andeutungsweise aufgefaßt werden; vor allen Dingen sollten die *Sforzandi* im siebten und sechzehnten Takt nicht übertrieben werden, da sie sonst dem Charakter und Stil des Themas widersprechen. Ich habe mich nicht gescheut, sie wegzustreichen. Die ersten

Violin *con sordino* sind besonders darauf hinzuweisen, daß ihre erste Stelle (Takt 14 und folgende) *ppp* bezeichnet ist, im Gegensatz zu *p* der ersten Violinen *senza sordino*. Reger hat bezüglich der klanglichen Wirkung wohl an eine Art *Vox coelesta* gedacht. Das Tempo des Themas ist natürlich genau so zu nehmen, wie es beim Vortrag des Mozartschen Werkes selbst geschehen würde.

Variation I. Hier kommt es darauf an, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden, das heißt: das Thema muß klar verständlich bleiben und weder zu Beginn, wo es in Oboen und Klarinetten liegt, durch die Streicher, noch bei Ziffer 2 durch seine ebenfalls in den Streichern liegenden Umkehrung erdrückt werden. Im übrigen ist auf deutlichen Wechsel zwischen *p* und *pp* genau nach Regers Vorschrift zu achten. Es klingt gerade in dieser Variation sehr schön, wenn die Harfe doppelt besetzt werden kann.



Variation II. Das *un poco ritardando* in Takt 4 und 8 muß ein *poco ritardando* sein, da sonst der Fluß der Variation unterbrochen würde. Von Ziffer 5 an sollten erstes und drittes Horn mit besonders intensivem Ausdruck spielen, da gerade durch diese Instrumente, die das „Pedal des Orchesters“ bilden, die Regersche Orchestersprache ihre bedeutungsvolle Wärme enthält. In dieser wie in den übrigen Variationen, die in einem *poco a poco ritardando* ausklingen, ist darauf zu achten, daß dieses Nachlassen des Tempos nicht ruckweise, sondern allmählich und natürlich erfolgt.

Variation III. Um auch hier den Fluß nicht zu stören, lasse ich die im vierten, achten, zwölften Takt und weiter vorgezeichneten *poco ritardando* weg, da sie gewöhnlich übertrieben wurden, und verlasse mich allein auf die Elastizität des betreffenden Orchesters.

Variation IV. In Takt 21 müssen alle mit *mf* bezeichneten Stimmen darauf aufmerksam gemacht werden, daß sie sich zunächst nicht gegenüber dem in den Bratschen, Hörnern und Oboen liegenden Motiv hervordrängen.

Variation V. Hier dirigiere ich von Takt 10 bis 11 an in sechs Schlägen, ab Ziffer 9 in

zwei und verfare ebenso in den analogen Stellen (Takt 22 beziehungsweise 23 und 24 sowie sieben Takte vor Ziffer 11) und selbstverständlich in den Schlußtakten (*meno mosso*). Die vier Achtel in der Klarinette lasse ich den Bläser frei ausführen, das heißt unabhängig vom Stock, erkläre aber dem übrigen Orchester, daß in diesem Takt (im zweiten Takt nach dem *meno mosso*) die Klarinette die vier Achtel zu spielen habe, da sonst der Einsatz des zweiten Hornes meist unsicher erfolgt. Im dritten Takt nach Ziffer 11 steht übrigens in der Stimme der ersten Trompete ein Druckfehler; die dort stehende Abschlußnote f ist in e zu verbessern.

Variation VI. Hier ergibt sich alles von selbst.

Variation VII. Diese Variation wird gewöhnlich zuerst klanglich zu dick gespielt. Ich lege deshalb besonderen Wert auf die Bezeichnung *Andante grazioso*.

Variation VIII. Dieses herrliche Stück erfordert ein besonders eingehendes Probieren, wobei namentlich auf rhythmische Präzision zu achten ist. Ich habe selbst unter namhaften Dirigenten gerade bei diesem Stück die oft bei der Aufführung Regerscher Orchesterwerke gemachte Erfahrung bestätigt gefunden, daß infolge ungenügenden Studierens und der dadurch hervorgerufenen mangelnden Kenntnis der rhythmischen Zusammenhänge und der bei Reger so oft wechselnden harmonischen Verbindungen ganz andere Akkorde zu hören waren, als Reger eigentlich geschrieben hatte. Speziell in Befolgung des von mir oben gegebenen Rates, die Streicher mit Dämpfer gesondert zu setzen, ist darauf zu achten, daß bei den in diesen Fällen weit auseinander sitzenden Gruppen der ersten Violinen einesteils und der zweiten Violinen und Bratschen andernteils der akustische Zusammenhalt nicht verloren geht, ein Übelstand, der natürlich, wenn man ihm seine besondere Aufmerksamkeit schenkt, leicht behoben werden kann. Daß gerade diese Variation ein liebevolles Herausheben des Wesentlichen erfordert – erinnert sei nur an die Stelle ein Takt vor Ziffer 18 und folgende und besonders an zwei Takte vor Ziffer 19 –, versteht sich von selbst. In dieser Variation sowie in Variation VI und VII ist es für den Klang von besonderer Bedeutung, wenn möglichst viele Kontrabässe mit C-Saiten zur Verfügung stehen, beziehungsweise wenn, wo dies nicht der Fall sein sollte, einige Kontrabassisten die E-Saite herunterstimmen.

Fuge. Hier erinnere ich daran, daß die metronomische Bezeichnung auf Achtel = 32 lautet, das Tempo der in sechs Schlägen zu dirigierenden Fuge also ein durchaus gemäßigtes ist. Ich habe schon Orchester getroffen, die diese Fuge in doppelt zu schnellem Tempo exekutierten; wenn die Folge eine weitere Flucht vor Regers „abstrusem Komponieren“ war, so kann man sich darüber nicht wundern. Das Tempo kann eher zu Beginn noch ruhiger genommen werden. Jeder, der Reger als Pianist und Dirigent gehört hat, wird bestätigen, daß er beim Vortrag seiner Fugen immer in ruhigem Tempo, oft sogar sehr ruhigem Tempo begann und allmählich das Zeitmaß beschleunigte.

Die Violoncelli, die in den meisten Orchestern nicht mehr als sechsfach besetzt sind, ersuche ich in solchen Fällen, ihr Thema (Takt 17) *alle* zu spielen; die Erfahrung lehrt,

daß zwei oder drei Celli allein immer unrein spielen und eine saubere Intonierung leichter bei starker Besetzung zu erreichen ist. Daß alle Noten dieser Fuge *staccato* bezeichnet sind, die Streicher also mit Springbogen zu spielen haben, erwähne ich noch deshalb besonders, weil oft selbst in guten Orchestern gegen eine gleichmäßige Ausführung selbst so exponiert liegender Stellen wie des Beginns dieser Fuge gesündigt wird. Um eine deutliche Ausführung des in den vier Hörnern liegenden Themas im dritten Takt nach Ziffer 24 zu erreichen, verbreitere ich das Thema ein wenig, oder besser, ich bereite für diese Takte eine geringe Verbreiterung vor.

Im *meno mosso* (vor Ziffer 30) mach ich alle die Stimmen, die das Hauptthema der Fuge bringen, auf eine *marcatissimo*-Ausführung aufmerksam und lasse besonders die Streicher mit nicht zu großem Bogen spielen, um ein plastisches Hervortreten des Variationenthemas und des zweiten Fugenthemas zu erreichen. Ein Druckfehler befindet sich im fünften Takt nach Ziffer 28 in der zweiten Trompete, wo sowohl in Partitur wie Stimmen auf dem fünften Achtel die Note cis in c zu verbessern ist.

Ich bin mir bewußt, mit Vorstehendem viel Selbstverständliches gesagt zu haben. Leider versteht sich aber auch das Selbstverständliche nicht immer von selbst. Immerhin dürfte doch die eine oder andere Bemerkung willkommen sein und zu erneutem Studium des herrlichen Werkes anregen.

Ich selbst habe, wenn ich mich recht erinnere, das Werk in über 40 Städten aufgeführt. Es hat seinen großen Eindruck nirgends verfehlt, nur einen Teil der amerikanischen Presse blieb es im Jahre 1928 vorbehalten, das Werk als „eine deutsche Komposition von schlechtem Geschmack“ und seinen Schöpfer als den „vielleicht totesten aller toten Komponisten“ zu bezeichnen!!! Eine ‚Headline‘ lautete: „Fritz Busch macht seine tiefste Verbeugung vor dem schreckenerregenden Reger!“ Zur Ehre des Publikums sei aber gesagt, daß es anders dachte, und meine persönliche Antwort war, daß ich das Werk bei erster Gelegenheit in Neuyork wiederholte.*

* Ab hier folgt ein kurzer Abschnitt aus Buschs Aufsatz *Max Reger und seine Mozart-Variationen*, erstmals erschienen in der Zeitschrift *Neue Christothepe* 39. Jg. (1918), S. 152–156, hier zitiert nach dem Nachdruck im *N. Simrock G.m.b.H. Jahrbuch II*, hrsg. von Erich H. Müller [von Asow], Berlin 1929, S. 152–157, hier S. 156. Buschs gesamter Aufsatz, der sich vornehmlich mit der Werkgenese befaßt, wurde durch die Veröffentlichung von Regers *Briefen an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts, Bd. XVIII) obsolet.

Der Musikschriftsteller Hans Schnoor äußert sich äußerst enthusiastisch zu Regers Orchesterwerken, ganz besonders den *Mozart-Variationen*, die „den Gipfel von Regers Tondichtungen“¹ darstellten. Andere Autoren haben darauf hingewiesen, dass die Orchestrierung des Werks von äußerster Meisterschaft zeugt, aber dennoch ein Hauch Routine nicht abzuleugnen sei. Nun, Routine im Umgang mit dem Orchester hatte Reger unzweifelhaft in Meiningen gewinnen können. Und genau durch diese tägliche Routine war es Reger möglich geworden, gerade in den *Mozart-Variationen* „jedes Nötchen genauestens auf *Klang* [zu] ‚berechne[n]!‘“² Betrachtet man Regers Partitur, so zeigt sich, dass bei sorgsamer Beachtung der Vortragsbezeichnungen relativ leicht mehr als achtbare Ergebnisse erzielt werden können – nicht nur wegen der Wahl des Themas sind die *Mozart-Variationen* Regers meistgespielte Werke, sondern auch wegen des unbestreitbaren Effekts, den sie selbst in mittelmäßiger Wiedergabe machen.³

Fritz Busch hat einige der Besonderheiten der *Mozart-Variationen* auf den Punkt gebracht, die Dirigenten des Werkes in Erwägung ziehen könnten. 1950, dreißig Jahre später, hatte sich seine Meinung zumindest in einem Punkt gewandelt: „Nun hat aber das sonst a Musik so reiche Stück einen Grundfehler,“ schreibt er, „einen ästhetischen sozusagen, den zuerst nach seinem Erscheinen unser Freund Donald Tovey bemerkte; Nach ihm noch mein Bruder Adolf, [Rudolf] Serkin und einige andere ‚wissende Musiker‘. Es ist mit dem Charakter des graziösen Themas unvereinbar, (ja sogar ein Mangel an gutem Geschmack,) es am Ende der Fuge, auf ihrem Höhepunkt [...] ohne jede Veränderung o.ä. im ff, zusammen mit den beiden anderen Themen, zu bringen. Das hat mich auch immer gestört, und ich habe aus diesem Grunde das Werk im letzten Jahrzehnt weit weniger aufgeführt als vorher.“⁴ Auch Reger hatte in diesem Zusammenhang bereits eine Warnung ausgesprochen: „ich warne sehr vor ‚ungedeckten‘ *espressivo* Trompeten; (*Gartenmusik mit Pistonsolo*)!“⁵ Seinen Interpreten macht Reger es damit nicht leicht; allerdings ist den Hörnern (unisono mit den Trompeten) gleichzeitig *fff* vorgeschrieben, um den „vulgären“ Effekt zu mildern. Genau diese Stelle wird zum Prüfstein fast jeder Interpretation.

Es ist interessant zu sehen, wie viele berühmte Dirigenten auf Schallplatte um das Werk (und auch um Reger) einen Bogen gemacht haben. Vielleicht weil ein Kapellmeister mit „seinem“ Orchester sich mehr Zeit nehmen kann, die Komposition(en) einzustudieren? Während dem Verfasser jeweils zwei Einspielungen oder Mitschnitte unter Fritz Busch (diese beide jeweils unvollständig, besonders ohne die Fuge), Karl Böhm, Hermann Scherchen, Joseph Keilberth und Kurt Masur bekannt sind, weiß er von keinem Mitschnitt unter Eugen Jochum, Erich Leinsdorf oder Rafael Kubelík, geschweige denn unter Georg Solti, Herbert von Karajan, Arturo Toscanini oder Leonard Bernstein. Selbst Bruno Weil, der 1992 für Breitkopf & Härtel eine Neuausgabe der Partitur herausgegeben hat, hat keine Einspielung vorgelegt.

¹ Hans Schnoor, *Oper Operette Konzert. Ein praktisches Nachschlagbuch für Theater- und Konzertbesucher, für Rundfunkhörer und Schallplattenfreunde*, Gütersloh 1955, S. 381.

² Brief Regers an den Verlag N. Simrock vom 3. Oktober 1914, in M. Reger, *Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von S. Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des MRI, Bd. XVIII), S. 143.

³ Die Vorbereitung dieser diskografischen Anmerkungen führte zur Konsultation u.a. des Deutschen Rundfunkarchivs, und auch unseren Mitgliedern Albert Pöllath und Michael Schwalb ebenso wie den Herren Min.Rat Gert Schäfer (Sonnenbad) und Professor Dr. Klaus Schöler (Kreuztal), mit denen ich seit einigen Jahren in äußerst fruchtbarem Austausch in Sachen Brüder Busch stehe, bin ich zu tiefem Dank verpflichtet.

⁴ Brief Fritz Buschs an Hans Gál, 21. 7. 1950. Fotokopie bzw. Abschrift im BrüderBuschArchiv im Max-Regger-Institut Karlsruhe.

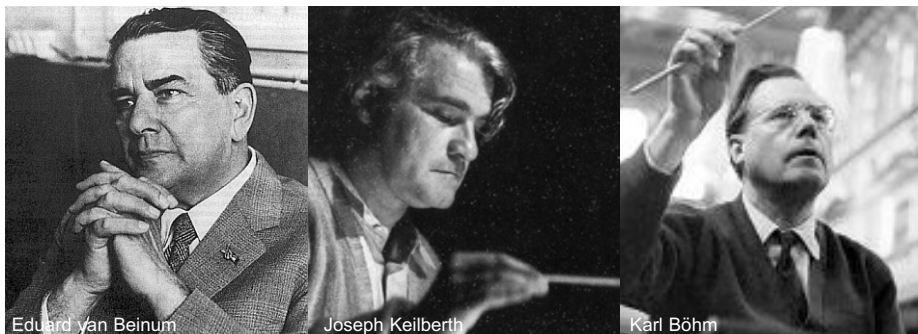
⁵ Brief Regers an Karl Hasse, 11. 5. 1913. Max-Regger-Institut Karlsruhe. Für Hinweise auf diese Briefe danke ich Dr. des. Alexander Becker, der sie in seiner Dissertation *Die Instrumentation in Max Regers Orchesterwerken*, Karlsruhe 2007 zitierte.

Und doch sind die *Mozart-Variationen* gut auf dem Tonträgermarkt vertreten, und dies bereits seit den Zeiten akustischer Grammophonaufnahmen. Vermutlich um 1919 hatte **Fritz Busch** (1890–1951) mit einer Einspielung begonnen (siehe oben), die aber nicht abgeschlossen oder nicht vollständig veröffentlicht wurde.⁶ Aus späterer Zeit (6. Mai 1944) in Montevideo gibt es weiterhin einen Mitschnitt des Themas und der Variationen I bis IV, in inferiorer Klangqualität und nicht zur Veröffentlichung geeignet, auch wenn die Unterscheidung zwischen Streichern *con* und *senza sordino* bestens zur Geltung kommt.

Die erste Gesamtaufnahme erfolgte durch Fritz Buschs Nachfolger als Leiter der Sächsischen Staatskapelle Dresden **Karl Böhm** (1894–1981), die Aufnahme fand im Juni 1937 in der Semperoper statt.⁷ Böhms Ersteinspielung folgte bereits 1941 die nächste Grammophoneinspielung: **Hermann Abendroth** (1883–1956), von dem es von 1941 und 1950 auch zwei Aufnahmen der *Böcklin-Tondichtungen* gibt, spielte für His Master's Voice mit dem Orchestre du Conservatoire de Paris auch die *Mozart-Variationen* ein (ohne die Fuge), eine offenbar äußerst rare Veröffentlichung; ähnlich liegt der Fall bei **Hans Knappertsbusch** (1888–1965), von dem aus dem Jahr 1944 eine Einspielung mit den Wiener Philharmonikern existieren soll. Im Mai 1943 folgte dann im Amsterdamer Concertgebouw bereits die nächste Grammophoneinspielung, mit dem Concertgebouw Orkest Amsterdam unter der Leitung **Eduard van Beinum** (1900–1959). Schon von Anfang an ist die interpretatorische Sorgfalt beeindruckend, die auf normalen Grammophonen wegen der Nebengeräusche gar nicht in ihrer Gänze gewürdigt werden konnte. So erweisen sich schon die frühesten Einspielungen als wesentliche Klangdokumente. Manch neuere Einspielung ist weniger inspiriert als Böhms Aufnahme aus dem Jahr 1937. Was für ein Legato in der VI. und der VII. Variation, was für ein dreifaches Piano! Doch warum hält sich Böhm nicht in der I. Variation an die Tempoangabe „L'istesso tempo“, warum differenziert er nicht genauer in der VII. Variation? Und muss die Fuge gegen Ende hin so roh klingen? Dies ist ein Grund, warum manch ein Dirigent – und Kritiker – das Werk abschätzig beurteilt hat (und gelegentlich heute noch beurteilt). Beinum schöpft 1943 nicht ganz das von Reger geforderte dynamische Spektrum aus, möglicherweise auch wegen kriegsbedingter Einschränkungen. Dies lässt ihn geringfügig hinter Böhms früher Einspielung qualitativ zurückfallen – doch nur geringfügig, denn wo Böhm fast brutal klingt (etwa in der IV. und V. Variation – möglicherweise ebenfalls aus aufnahmetechnischen Gründen), bewahrt Beinum selbst im Fortissimo und selbst in der Fuge Klangkultur (für Reger als Dirigent selbst ein ganz wichtiges Kriterium). In der V. Variation beispielsweise erweist Eduard van Beinum ganz außergewöhnliche Klangdelikatesse; das erste Fagott am Ende der VI. Variation hatte ich zuvor noch nie gehört, und geradezu wunderbar klingen die Holzbläserereinsätze in der VIII. Variation. Die genaue Differenzierung zwischen sordinierten und nicht sordinierten Streichern in der VII. Variation gelingt ihm bewunderungswürdig – sehr viel besser etwa als Carl Schuricht sieben Jahre später. Beinum liebte Regers Musik, aus dem Jahr 1943 stammen auch eine Grammophon- und eine Rundfunkaufnahme der *Ballett-Suite* op. 130.

⁶ Die Erstveröffentlichung auf CD ist in Vorbereitung (Guild GHCD 2371). Für ihren Einsatz zur Wiederbelebung der Einspielung danke ich Min.Rat Gert Schäfer und Professor Dr. Klaus Schöler sowie dem Tonträgerproduzenten Kaikoo Lalkaka (Guild GmbH, Ramsen i.d. Schweiz).

⁷ Ich danke für die freundliche Auskunft durch Dr. Steffen Lieberwirth (mdr), der ebenfalls mitteilte, dass eine Wiederveröffentlichung der Einspielung in der CD-Reihe *Staatskapelle Dresden* in Vorbereitung ist.



Das Deutsche Rundfunkarchiv besitzt eine Telefunken-Aufnahme aus Prag aus dem Jahre 1944 unter der Leitung **Joseph Keilberths** (1908–1968), die klangtechnisch die frühen Einspielungen von Beinum und Böhm weit hinter sich lässt, auch wenn nur ein Jahr seine Einspielung von jener Beinums trennt; wohl kriegsbedingt unterblieb die Veröffentlichung dieser Aufnahme, die nur als Bandkopie existiert. Das ist schade, denn kaum eine Einspielung hat eine derart furiose vierte Variation vorzuweisen. Auch sonst ist die Interpretation hochgradig inspiriert – sie ist mehr in Böhms denn Beinums Linie, vorwärtsstrebend, gelegentlich auch ein wenig zu laut, doch stets voller Liebe zum Ganzen wie zum Detail.⁸

Carl Schuricht (1880–1967), von dem mittlerweile auch Mitschnitte der *Hiller-Variationen* (aus London) und von *An die Hoffnung* (aus Hamburg, mit Christa Ludwig) vorliegen, hatte sich 1911 als junger Mann um den Posten des Meininger Hofkapellmeisters beworben, jenen Posten, auf den Reger berufen wurde.⁹ Sein Stuttgarter Konzertschnitt der *Mozart-Variationen* vom 11. Mai 1950 war mittlerweile schon mehrfach auf CD lieferbar, es handelt sich offenbar um den frühesten vollständig erhaltenen Rundfunkmitschnitt des Werkes. Qualitativ steht er ohne Frage auf einer Stufe mit Keilberths Aufnahme von 1944, zeigt sogar ein noch genaueres Klangbild. Doch auch Schuricht gelingt es nicht ganz, gelegentlich mit seinem Orchester „brutalen Forteklang“, den Reger verabscheut hätte, zu vermeiden (immerhin kann er diesen in der Fuge verhindern). In anderen Variationen, etwa der träumerischen Variation VI, bekennt sich Schuricht zum klanglichen Raffinement, hält hier auch die Trompeten dezent zurück. Von den frühen Aufnahmen gelingt ihm die Trennung zwischen gedämpften und nicht gedämpften Streichern in der VIII. Variation am besten, doch haben seine Holzbläser nicht ganz Beinums Schmelz und Eleganz.

Nach gut zehn Jahren kehrten Mitte der 1950er-Jahre die *Mozart-Variationen* auch ins Schallplattenstudio zurück, zunächst im Dezember 1956 für die Deutsche Grammophon mit den Berliner Philharmonikern unter **Karl Böhm** und wenige Monate später, im März 1957, für Philips mit dem Residentie Orkest Den Haag unter **Willem van Otterloo** (1907–1978). Böhm lässt sich 1956 mehr Zeit als 1937 – ihm steht nun beste Deutsche Grammophon-Monoauf-

⁸ Es kann nicht überraschen, dass eine CD-Produktion in Planung ist.

⁹ Vgl. Herta Müller, „... daß ich nie mehr in eine Stadt gehen werde, wo ein ‚Hof‘ ist ...“: *Max Reger im Meininger Hof im Konflikt zwischen Zielen und Pflichten*, in *Reger-Studien 7. Festschrift für Susanne Popp*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2004 (Schriftenreihe des Max-Regel-Instituts, Bd. XVII), S. 397.

Max Reger's orchestral music is often neglected by the major recording companies, but two of his central works in this field are now re-issued in close co-operation with the Karlsruhe Max-Reger-Institut. The Hiller Variations marked Reger's entrée into the musical life of Leipzig, where he moved in 1907 to become Professor of the Royal Conservatoire, and with the Mozart Variations he brings all of his experience as music director of the Meiningen Court Orchestra, 1911-1914. The Berlin Philharmonic Orchestra recorded both works in the 1950s with conductors of international renown, Paul van Kempen actually presenting the first-ever recording of the Hiller Variations, while Karl Böhm gives his second reading of the Mozart Variations, a work he especially loved.

Guild
KARL BÖHM
MAX REGER
Variations and Fugue on a Theme of Mozart, Op. 132
 BERLIN PHILHARMONIC ORCHESTRA
PAUL VAN KEMPEN
MAX REGER
Variations and Fugue on a Theme of Johann Adam Hiller
 BERLIN PHILHARMONIC ORCHESTRA
 GHCD 2363

Guild GmbH, Moskau 314b, 8262 Ramsen, Switzerland
 Tel: +41 52 742 85 00, info@guildmusic.com, www.guildmusic.com

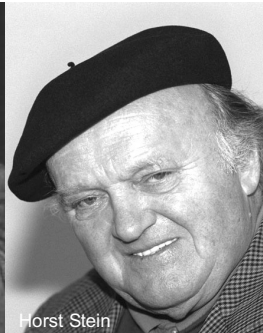
nahmetechnik zur Verfügung und er bietet eine entspannte Wiedergabe, die Regers befreiende biografische Situation („Freiherr“ fast ohne Dienstverpflichtung nach Amtsniederlegung in Meiningen) widerzuspiegeln scheint. Im Grunde knüpft Böhm klangtechnisch an Carl Schuricht an, hat aber natürlich einen ganz anderen Klangkörper zur Verfügung. Was für Hörner in der II. Variation (gleichwohl die Trompeten ganz geringfügig zu laut)! Was für ein üppiger Wohlklang (etwa in der V. und VI. Variation), was für eine Poesie in Variation VII, was für eine Brillanz am Ende der Fuge (auch wenn die Trompeten leider etwas zu laut sind). Im direkten Vergleich mit Böhm schneidet Otterloo, dessen Mitschnitt des Reger'schen Violinkonzerts mit Georg Kulenkampff legendär ist und der auch die *Romantische Suite* einspielte (vgl. Mitteilungen 12, 2006, S. 30–31), gleichwohl knapp besser ab – er verbindet Böhms vorwärtstreibenden Gestus von 1937 mit Beinums Sorgfalt Dynamik und innerorchestrals Klangabstufungen betreffend. Vielleicht hat sein Orchester nicht ganz die Raffinesse der Berliner Philharmoniker, sind die Streicher nicht ganz so elegant gerundet, doch weiß er die Blechbläser noch sorgsamer aufeinander abzustimmen als Böhm. In der III. Variation hat er eine Prägnanz der staccato spielenden Streicher, die keine andere Einspielung vor oder nach ihm aufweist, und auch der Beginn der Fuge ist bezwingend. Auch Otterloo gelingt es jedoch leider nicht, die Trompeten am Ende der Fuge nicht dreifach Forte spielen zu lassen – sie sollen laut Partitur den Hörnern gegenüber ein wenig zurücktreten. Insgesamt ist Otterloo „nervöser“ als Böhm – durchaus im Einklang mit den Partituranweisungen.

Vermutlich bereits aus den Jahren 1953-55 stammt die Einspielung des Werkes mit der Nordwestdeutschen Philharmonie Herford unter **Wilhelm Schüchter** (1911–1974), eine der beiden hier zu erwähnenden Langspielplatten, die nie auf CD erschienen; in dieser Zeit war Schüchter (vormals Schüler Hermann Abendroths) Chefdirigent des Orchesters. Leider scheint Schüchters Leistung nicht ganz auf der Höhe seiner Vorgänger, schon in der Themenvorstellung nutzt er nicht ganz die raffinierte Aufteilung zwischen sordinierten und nichtsordinierten Streichern. Dennoch erweist auch er sich ab der I. Variation als durchaus Raffinement evozierender Dirigent – in der III. Variation scheint er Karl Böhm sogar fast zu übertrumpfen und in Variation VIII ist er gar fast noch differenzierter als Willem van Otterloo; in der Fuge schließlich lässt er alle zeitgenössischen Einspielungen (auch Scherchen) die Dauer betreffend hinter sich. Schon 1960 erfolgte eine weitere Aufführung des Werks mit der Nordwestdeutschen Philharmonie – diesmal unter der Leitung **Hermann Scherchens** (1891–1966), der von 1959 bis 1960 Leiter des Orchesters war. Einmal mehr erweist sich Scherchens Einspielung von 1960 als deutlich weniger inspiriert als sein Mitschnitt mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester vom 11. März 1957, der mehr Elan und mehr Eleganz vermittelt als die Herforder Studioproduktion – möglicherweise liegt dies schlicht daran, dass der Herforder Mitschnitt teilweise zu langsam auf CD überspielt wurde (er klingt in der ersten Hälfte rund einen Viertelton tiefer als alle anderen Einspielungen). So oder so aber sind Scherchens Interpretationen (insbesondere die Kölner – vgl. auch Mitteilungen 18, 2009, S. 30) von der Klangabstimmung zwischen den Streichern her sorgfältiger als jene unter Schüchter, und leicht findet Scherchen einen vorwärtsdrängenden, mitreißenden Puls, dem alles untergeordnet wird (auch die Klangraffinesse der Blechbläser in den Variationen II und IV); in Variation III überbietet er alle anderen Interpretationen. Auffallend ist die unterschiedliche Deutung der VI. Variation 1957 und 1960 – einmal quecksilbrig-übermütig, einmal stärker auf Linie hin dargeboten. Von den vier Dirigenten der 1950er-Jahre nimmt Scherchen, und das mag überraschen, die VIII. Variation am getragensten, lässt die Musik fast zum Stillstand gelangen.

Bezüglich des Aufnahmedatums der Einspielung der *Mozart-Variationen* mit den Bamberger Symphonikern unter der Leitung **Joseph Keilberths** hat es immer wieder Uneinigkeit gegeben, nicht zuletzt da das Label Telefunken/TELDEC/Warner immer wieder unvollständige oder unkorrekte Informationen publiziert hat. Als ziemlich gesichert darf mittlerweile 23.–25. Juli 1962 gelten. Keilberth liebte das Werk – beim WDR liegt ein Rundfunkmitschnitt aus dem Jahre 1965 vor und es steht zu vermuten, dass auch das Archiv des BR noch den einen oder anderen Schatz beherbergt. Wunderbares Legato zeichnet Keilberths „klassisch“ zu nennende Einspielung aus, die lange als Referenzeinspielung galt. Das Bamberger Orchester (das aus dem Deutschen Philharmonischen Orchester Prag hervorging) spielt mit hoher Klangkultur und voller Inspiration, 1962 wie auch in der Studioproduktion unter **Horst Stein** (1928–2008) aus dem Jahre 1991. Steins Aufnahme weist gar einen noch höheren Grad an interpretatorischer Eleganz auf als Keilberths, insbesondere der Streicherklang ist noch gerundeter, doch auch die Bläser klingen „runder“, wärmer. Wo das Orchester in der II. Variation unter Keilberth nahezu ungeordnet klingt, bietet Stein klarere Struktur; leider lässt er immer wieder seine Trompeten zu laut spielen, so dass er nicht ganz an andere Einspielungen heranreicht. Gleichermaßen wunderbar gelingen Keilberth und Stein die III., die VI. und die VII. Variation, wobei Stein die Orchesterpalette noch geringfügig



Hermann Scherchen



Horst Stein



Heinz Bongartz

raffinierter abstuft als Keilberth dreißig Jahre zuvor. Dafür ist Keilberth in der IV. Variation ein klein wenig inspirierter als Stein. Genau umgekehrt stellt sich die Situation in Variation V dar – hier wirkt Keilberth hemdsärmelig, rückt die Variation (ohne gallischen Charme) in die Nähe von Dukas' *L'apprenti sorcier*. Sehr schön differenziert Keilberth die letzte Variation, der er starke Expressivität verleiht, während Stein sie, ähnlich wie Scherchen, deutlich getragener, wie eine Art Nachtstück nimmt, klanglich jedoch deutlich eleganter ausgearbeitet als bei Keilberth. Die Fuge interpretiert Keilberth strenger als Stein, verleiht ihr geradezu nach-*Meistersinger*liches Flair; „hemdsärmeliges“ Orchesterspiel stört hier nun wenig, da die Musizierlust im Vordergrund steht. Weitaus spielerischer, auch eleganter kommt Steins Fuge daher – ganz in der Tradition Otterloos; gleichwohl enttäuschen auch Steins Trompeten – die Artikulation des Themas ist nicht prägnant, nicht elegant, sondern zu laut und in Momenten fast grob. Dass es auch anders geht, beweisen etwa Hans Swarowsky in einem (nicht veröffentlichten) Mono-WDR-Mitschnitt von 1964 (der klanglich leider ein wenig „boxy“ klingt) oder Kurt Masur in einem (ebenfalls nicht veröffentlichten) Mitschnitt mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks aus dem Münchner Prinzregententheater 1998.

Mit **Heinz Bongartz'** Einspielung vom August 1968 kehrten die *Mozart-Variationen* auch nach Dresden zurück. Bongartz (1894–1978), der von 1947 bis 1964 künstlerischer Leiter der Dresdner Philharmonie war, bietet mit der Dresdner Staatskapelle eine Einspielung, die alle anderen bislang besprochenen Einspielungen in den Schatten zu stellen scheint. Die Differenzierung zwischen sordinierten und nichtordinierten Streichern ist bestens gelungen, die Trompeten sind nicht zu laut, die Tempi stimmen, die Musik atmet und besitzt Charme und Eleganz, aber auch Kraft bzw. Poesie wo erforderlich. Ein Kritikpunkt der Aufnahme könnte die Akustik des Aufnahmeortes, der Dresdner Lukaskirche sein, die zwar einerseits der Musik Platz zu Atmen lässt, aber für manchen Geschmack vielleicht ein wenig zu viel Nachhall hat. Es sollte mehr als zwanzig Jahre dauern, ehe 1989 eine weitere Dresdner Einspielung vorgelegt wurde, diesmal mit der Dresdner Philharmonie unter **Jörg-Peter Weigle** (*1953). Weigle ähnelt Bongartz von der interpretatorischen Qualität her sehr, wählt allerdings gerade zu Beginn und in der Fuge deutlich ruhigere Tempi, „entschleunigt“ das Werk. Auch reicht die Dresdner Philharmonie klanglich nicht ganz an die „Wunderharfe“ Staatskapelle heran (die Streicher klingen ein wenig matter, die Holzbläser nicht ganz so prägnant). Dennoch gelingt Weigle das, was so vielen anderen nicht gelang: die Trompeten



nicht zu stark hervortreten zu lassen. Und damit (und auch mit der Sorgfalt Regers dynamischen Anweisungen gegenüber) erhebt sich seine Einspielung über andere, berühmtere. Schon im März 1990 entstanden zwei weitere Mitschnitte des Werks mit der Dresdner Staatskapelle, beide Male unter der Leitung **Herbert Blomstedts** (*1927). Die Aufnahme in der Dresdner Semperoper vom 10. März hat auf dem Plattenmarkt mittlerweile jene aus Siegen vom 13. März 1990 abgelöst, die anlässlich Fritz Buschs 100. Geburtstag stattfand. Leider sind beide Mitschnitte aufnahmetechnisch ein wenig problematisch – vor allem ist im Dresdner Mitschnitt die Harfe deutlich zu laut. Gleichwohl tut die Live-Atmosphäre der Aufführung gut – man verspürt, wie lebendig, wie lebensvoll Blomstedt die *Mozart-Variationen* begreift. Da machen auch kleine Patzer nichts.

Kehren wir zeitlich noch einmal zurück in die 1970er-Jahre, zu der zweiten nie auf CD überspielten Langspielplatte, mit dem Siegerlandorchester unter Jorge Rotter. Der gebürtige Argentinier **Jorge Rotter** (*1942) war von 1976 bis 1986 Leiter des Orchesters (der heutigen Philharmonie Südwestfalen) und lehrte später am Salzburger Mozarteum. Sein Mitschnitt aus dem Jahre 1977 ähnelt in gewisser Weise der Einspielung Weigles, ist in manchen Momenten (Variation IV) noch bedächtiger und wirkt in anderen gar langsamer als er tatsächlich ist (Fuge). Das Siegerlandorchester (heute Südwestfälische Philharmonie) erweist sich als durchaus ernstzunehmendes Orchester, das den Vergleich etwa mit der Nordwestdeutschen Philharmonie Herford unter Schüchter und Scherchen nicht zu scheuen braucht. Zahlreiche Details sind bestens hörbar, das Orchester ist bestens abgestimmt, die Blechbläser kaum je zu laut, vor allem die Trompeten nicht.

In den 1980er-Jahren wurden zwei deutsche Rundfunkproduktionen der *Mozart-Variationen* veröffentlicht, geleitet von internationalen Pultgrößen (oder solchen, die es werden sollten). 1989 entstand **Colin Davis'** (*1927) Produktion mit dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, dessen Chefdirigent Davis von 1983 bis 1993 war. Davis, der auch die *Hiller-Variationen* und die *Ballett-Suite* mit demselben Orchester vorlegte (vgl. Mitteilungen 9, 2004, S. 30–31) und die *Hiller-Variationen* sogar auf den Londoner Proms dirigierte, scheint Rotters Konzept fortzuführen, jedoch mit einem noch differenzierteren Orchesterklang. Davis versucht Regers dynamische Vorgaben ernst zu nehmen, doch ist sein dreifaches und auch sein doppeltes Piano gelegentlich etwas zu laut; auch seine Trompeten sind nicht immer genauestens dynamisch mit den Hörnern abgestimmt und beide Instrumenten-

gruppen im Fortissimo dann doch etwas *zu* hervortretend. Am Ende von Variation II phrasieren seine Bläser nicht ganz korrekt; vielleicht am besten liegt ihm Variation VII. **Esa-Pekka Salonen** (*1958) dirigierte 1986 eine Produktion mit dem Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, die zunächst bei aurophon erschien und heute bei dem Billiglabel Allegria greifbar ist.¹⁰ Salonens Einspielung wirkt ein wenig lebendiger, flüssiger, rhythmisch präziser (Variation IV), auch übermütiger (etwa in Variation VI) als Davis', doch nimmt auch er gelegentlich Regers dreifache Piani (vor allem in den Holzbläsern) etwas zu laut. Salonen hebt (nicht über Gebühr) die Mittelstimmen hervor, die sich als weitaus mehr als bloße Füllstimmen erweisen – ich bin froh, etwa in Variation VII erstmals Stimmen zu hören, die bei den meisten anderen Dirigenten untergehen; in Variation VIII ist er dynamisch deutlich differenzierter als Davis; leider lässt aber auch er seinen Trompeten in der Fuge zu viel dynamische Freiheit, achtet nicht darauf, dass Fortissimo nicht dreifaches Forte bedeutet. Von 1991 stammt ein Livemitschnitt aus New York unter **Kurt Masur** (*1927). Masur erweist sich von den drei Dirigenten als jener, dem offensichtlich das Werk am geläufigsten ist. Bei Masur fließt die Musik natürlicher als bei Salonen und Davis, auch wenn die New Yorker Philharmoniker live musikalisch nicht ganz an die beiden deutschen Rundfunksinfonieorchester-Studioproduktionen heranreichen (deren Artikulation etwa in Variation V untadelig inspiriert ist), doch ist das amerikanische Orchester in sich noch dynamisch genauer abgestimmt, so dass weder Davis noch Salonen im direkten Vergleich ganz mithalten können. Ungewohnt ist das Accelerando, das Masur in der New Yorker Aufführung in Variation VI zwischenzeitlich vorlegt; Variation VIII kommt bei ihm ebensowenig „Molto sostenuto“ daher wie bei Salonen Variation VI „Sostenuto“, aber das stört in keinem der beiden Fälle, sondern verleiht dem Satz durchaus passendes „nervöses“ Flair. Überwältigend die Energie der Fuge, und es gelingt Masur auch einigermaßen, seine Trompeten in der Apotheose „im Zaum zu halten“. Leider hat die Aufnahmetechnik ein wenig Schwierigkeiten mit der Abstimmung – die Hörner sind teilweise deutlich zu laut, möglicherweise durch die Mikrofonhängung. Es ist bedauerlich, dass keiner von Masurs deutschen Rundfunkmitschnitten oder -einspielungen (der Katalog des Deutschen Rundfunkarchivs verzeichnet mehr als ein halbes Dutzend Mitschnitte der *Mozart-Variationen*) je auf CD erschienen ist – im Studio wäre ihm möglicherweise die Referenzeinspielung gelungen.

Bis 1995 folgten nicht weniger als vier weitere CD-Produktionen – aus Jena, Wellington (Neuseeland), Norrköping und Havírov (Tschechien). Der aus Kalifornien stammende **Dennis Burk** (1935–2008) beginnt von diesen vier Interpreten am lebhaftesten, nimmt der Partitur gemäß das Tempo in Variation I leicht zurück, schattiert die Klangfarben sorgsam ab; die Phrasierung in Variation III wird allerdings nicht exakt umgesetzt, dafür ist Burk ungewein exakt in der lebhaften Staccato-Variation IV, deutlich exakter etwa als Franz Paul Decker – um in Variation VI Regers Dynamikangaben nicht ernst zu nehmen; in Variation VII ähnelt sein Zugang überraschend jenem von Jörg-Peter Weigle. Das Zusammenspiel des Janáček Philharmonic Orchestra ist leider nicht immer ganz präzise (ganz offensichtlich zu Beginn der Variation VIII), so dass, selbst bei großer interpretatorischer Anstrengung, Wünsche offen bleiben. Auch **Andreas S. Weiser** (*1963) reizt die dynamischen Kontraste nur bedingt aus und ähnelt auch in anderer Hinsicht Burk, reicht aber insgesamt nicht ganz an

¹⁰ Die auf der CD ebenfalls vorliegende Einspielung der *Romantischen Suite* wurde nicht durch Salonen, sondern durch Lothar Zagrosek dirigiert – vgl. Mitteilungen 12, 2006, S. 30–31.

diesen heran, möglicherweise auch weil die Aufnahmetechnik den Klang etwas verschleiert. **Franz-Paul Decker** (*1923) ist dynamisch vielleicht nicht immer ganz exakt (etwa ist auch bei ihm in Variation VI die Harfe zu laut und in der Fuge sind die ersten Einsätze nicht genau aufeinander abgestimmt), zeigt dafür seine Qualitäten in der phrasierungstechnisch vertrackten Variation III und der vom Zusammenspiel her anspruchsvollen Variation V; in Variation VII demonstriert er, wie genau die Blechbläser aufeinander abgestimmt werden können; auch in der Fuge zeigt er sich als Meister der orchestralen Feinabstimmung. **Leif Segerstam** (*1944) bietet wahrscheinlich die poetischste, klanglich raffinierteste der vier Einspielungen (auch was die Abstimmung zwischen Trompeten und Hörnern angeht), wenngleich auch er die dynamischen Anweisungen in den Variationen II und VIII nicht ganz exakt befolgt und in Variation IV überraschend zurückhaltend „lebhaft“ ist. Dafür ist er in anderen Variationen, etwa Variation V, aber auch in der Fuge ganz außerordentlich „richtig“ – Phrasierung, Agogik, Dynamik, klangliche Abstimmung sind perfekt; in der Fuge etwa kommen die Holzbläser-einsätze ausgezeichnet raffiniert zur Geltung. In Variation VI ist Segerstam der einzige der vier hier genannten Dirigenten, dem man die Tempovorschrift „Sostenuto“ abnimmt, dazu kommen gegen Ende wunderbare Holzbläsersoli.

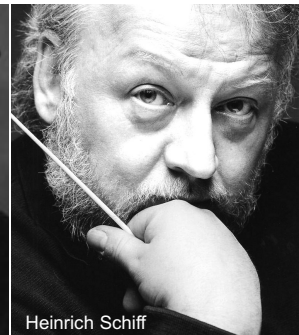
Die drei jüngsten auf den Markt gebrachten Einspielungen sind nun alle bereits alle fast zehn Jahre alt. Die Sonderproduktion mit dem Orchester des Meininger Theaters (heute wieder Meininger Hofkapelle) unter **Marie-Jeanne Dufour** (*1955) entstand auf den Weidener Musiktagen 1998. Das Meininger Orchester ist von den drei hier betroffenen fraglos das beste, Regers Widmung scheint Ansporn und Inspiration (auch wenn auch Dufour die Harfe in Variation I zu laut spielen lässt). Die Tempi „stimmen“, die Orchesterabstimmung ist nahezu perfekt, die Blechbläser nie vulgär. Sehr gelungen ist Variation III, fließend und doch raffiniert, Variation IV wunderbar lebhaft. In Variation V zeigen sich die Grenzen des Orchesters – es hat nicht ganz die Präzision anderer Klangkörper, doch die offenkundige Spielfreude macht die entstehenden Probleme mehr als wett. Variation VIII schließlich ist ein Traum und man wünscht sich, dass die Produktion bei einem regulären CD-Label erschienen wäre – ein durchaus sehr ernst zu nehmender Konkurrent für manchen „big name“, da stören auch kleine Unschärfen in der Fuge nicht. Aus dem Jahr 2000 stammt eine Produktion für die Winterthurer Versicherungen mit dem Orchester Musikkollegium Winterthur unter **Heinrich Schiff** (*1951), der die *Mozart-Variationen* auch sonst mehrfach dirigiert hat. Man spürt, dass er das Werk liebt, doch man spürt auch, dass die Aufnahmetechnik oder die Abstimmung zwischen den Instrumentengruppen nicht ganz gelungen ist – im Thema sind die Bratschen zu laut, in Variation I die Harfe. Immerhin bemüht sich Schiff mehr als andere in Variation I die Violinen genau aufeinander abzustimmen und seine Herkunft vom Cello ist in der Phrasierung mehr als unüberhörbar; er verleiht dem Orchester einen ganz eigenen, warmen „erdigen“ Klang. Klangtechnisch weitaus besser gelungen ist da Schiffs Kölner Rundfunkmitschnitt von 2002, jedoch ohne den genannten „erdigen“ Orchesterklang, aber mit dem bestens aufgelegten WDR Sinfonieorchester (in einer, das sei hier nicht verschwiegen, Aufnahme, die viele andere der jüngeren Einspielungen mit Leichtigkeit „in die Tasche stecken“ würde). Die Aufnahme mit dem staatlichen Russischen Sinfonieorchester unter der Leitung **Valeri Polyanskys** (*1949) erschien bei dem englische Label Chandos und wurde nun vom Budgetlabel Brilliant in Lizenz übernommen – zum Schaden Regers. Auch wenn das Orchester rein technisch dem Werk gewachsen ist, scheint dynamische Raffinesse



Leif Segerstam



Marie-Jeanne Dufour



Heinrich Schiff

Polyansky ein Fremdwort, vieles wirkt „gleichgemacht“, plakativ (aber in der Fuge auch beeindruckend apotheotisch, natürlich auch mit zu prominenten Trompeten), manches nachgerade vulgär (etwa die durchaus akkurat gesetzten, aber denn doch zu lauten gestopften Pianissimotöne der Hörner II und III am Ende von Variation V), selbst wenn die Tempi natürlich entwickelt erscheinen und Variation IV etwa ausgesprochen lebhaft ist. Mit nur wenig Poesie etwa geriert sich die Variation VI, auch wenn Polyansky von den drei genannten Dirigenten das getragenste Tempo nimmt. Man spürt, dass ihm die Musik im Grunde fremd ist. Eine Enttäuschung für eine Produktion des Jahrs 2000.

Beobachtet man sorgfältig die Konzert- und Rundfunkprogramme, so wird es einem sicher gelingen, einmal einer Live-Aufführung der *Mozart-Variationen* beiwohnen zu können. Und vielleicht werden auch mehr Aufführungen oder Rundfunkproduktionen online oder als CD zugänglich – so wie dies bei dem Paulus-Orchester Stuttgart unter Veronika Stoertzenbach (*1958) der Fall war, einem Mitschnitt, der jetzt schon nicht mehr zugreifbar ist, aber den unser Mitglied Albert Pöllath glücklicherweise rechtzeitig downgeloadet und als Archivkopie dem Max-Reger-Institut zur Verfügung gestellt hat.

Unter den kommerziell auf dem Markt vorgelegten Einspielungen eine Wahl zu treffen, fällt, wie die Ausführungen auf den vergangenen Seiten gezeigt haben, schwer. Nur Kleinigkeiten unterscheiden die Interpretationen qualitativ voneinander, die teilweise sicher auch Geschmackssache sind. Würde ich nach den drei Einspielungen der *Mozart-Variationen* gefragt, die ich auf die einsame Insel mitnehmen würde, so wären dies Jörg Peter Weigle, Heinz Bongartz und Willem van Otterloo – mit Marie-Jeanne Dufour als „Live-Bonus“. Doch lagert in den Rundfunkarchiven noch eine ganze Menge interessanter Produktionen und Mitschnitte und es wäre sicher wünschenswert, wenn die eine oder andere nicht den ewigen Schlaf schlummern würde. Sicher muss man nicht alles haben, doch wäre es ja vielleicht doch interessant, einen Mitschnitt mit der Staatskapelle Berlin unter Otmar Suitner aus dem Jahre 1965 zu hören oder eine Leipziger Rundfunkaufnahme unter Robert Heger oder einen der vielen Mitschnitte mit dem Gewandhausorchester unter Kurt Masur oder Scherchens Kölner Aufnahme von 1957 oder Schiffs von 2002 ...

Orchester des Württembergischen Landes-Theaters Stuttgart, Fritz Busch (unvollständig)	ca. 1919	Guild (in Vorbereitung)
Staatskapelle Dresden, Karl Böhm	1937	ZYX PD 5012-2 = Iron Needle IN 1387
Orchestre du Conservatoire de Paris, Hermann Abendroth (ohne Fuge)	1941	His Master's Voice (78)
Concertgebouw Orkest Amsterdam, Eduard van Beinum	1943	Music & Arts CD-1054 (4)
Deutsches Philharmonisches Orchester Prag, Joseph Keilberth	1944	Telefunken (nicht veröffentlicht)
Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart, Carl Schuricht	1950	Mediaphon JA - 75.105 = Hänssler 093.154.000 = Music & Arts CD-1094 (4)
Nordwestdeutsche Philharmonie, Wilhelm Schüchter	1953-55?	Imperial/Eterna (LP)
Berliner Philharmoniker, Karl Böhm	1956	Deutsche Grammophon 449 737-2
Residentie Orkest Den Haag, Willem van Otterloo	1957	Challenge cc 72142
Nordwestdeutsche Philharmonie, Hermann Scherchen	1960	cpo 999 143-2
Bamberger Symphoniker, Joseph Keilberth	1962	Teldec 3984-28175-2
Staatskapelle Dresden, Heinz Bongartz	1968	Berlin Classics 00221772BC
Siegerlandorchester, Jorge Roiter	1977	Tonstudio Engelsmann & Burghardt st 394-8801
Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, Esa-Pekka Salonen	1986	aurophon AU-031454 = Allegría 221029-205
Dresdner Philharmonie, Jörg-Peter Weigle	1989	Capriccio 10 307
Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Colin Davis	1989	Philips 422 347-2
Staatskapelle Dresden, Herbert Blomstedt	1990	Hänssler Profil CD PH07003
Staatskapelle Dresden, Herbert Blomstedt	1990	Calig CAL 50 110
Bamberger Symphoniker, Horst Stein	1991	Koch Schwann 3-1141-2
New York Philharmonic, Kurt Masur	1991	TELDEC 9031-74007-2
Janáček Philharmonie Orchestra, Dennis Burkh	1993	Centaur CRC 2183
Jenaer Philharmoniker, Andreas S. Weiser	1994	POA Classic 75183CZ
New Zealand Symphony Orchestra, Franz-Paul Decker	1994	Naxos 8.553079
Norrköping Symphony Orchestra, Leif Segerstam	1995	BIS BIS-CD-771
Orchester des Meininger Theaters, Marie-Jeanne Dufour	1998	Weidener Musiktage/Orchester des Meininger Theaters
Orchester Musikkollegium Winterthur, Heinrich Schiff	2000	Winterthur Versicherungen CD WV 2000 N+1
Russian State Symphonic Orchestra, Valeri Polyansky	2000	Chandos CHAN 9917 = Brilliant 8998