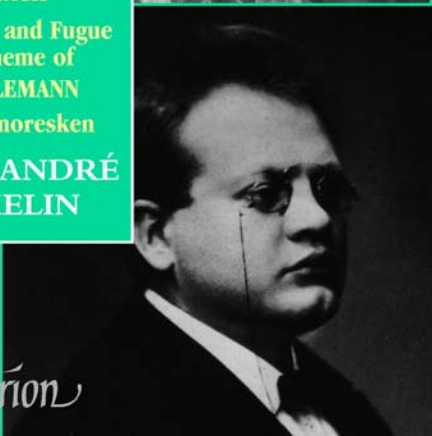
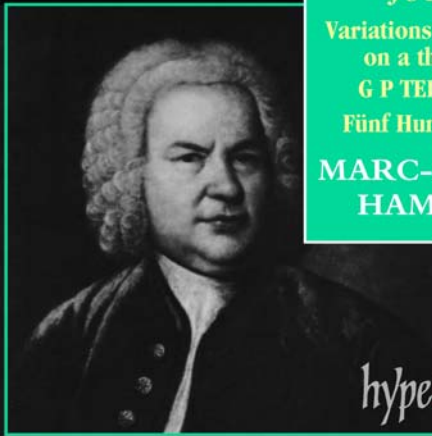


# MAX REGER

Variations and Fugue  
on a theme of  
J S BACH

Variations and Fugue  
on a theme of  
G P TELEMANN  
Fünf Humoresken

MARC-ANDRÉ  
HAMELIN



*hyperion*

WHEN MAX REGER WAS FOUND DEAD in a Leipzig hotel room in mid-May 1916, his spectacles were still perched on his nose and a newspaper still rested in his stiffened hands. He was just forty-three years old. But then ‘winding down’ would never have been an option for Reger: he was unstoppably prolific, a music-machine madly in love with complex contrapuntal computations, unexpected modulations and sudden shifts in focus or colour. If one appreciates the rich splendours of fugal counterpoint, then Reger is second only to Bach in his imaginative employment of them. His scores could approximate Babel one moment, and a quietist retreat the next; he could be witty, seductive, tuneful, dry or playfully convoluted. He is, in this writer’s view, the last unacknowledged ‘great composer of the past’.

A year after Reger’s birth (in Brand, Bavaria, on 19 March 1873), his parents moved to Weiden where, a little later, his mother gave him his first music lessons. Subsequent studies with Hugo Riemann (one of the leading music theorists of the period) centred largely on the music of Bach and Brahms, with special emphasis on musical form. By then, Reger’s stylistic seal was set, though military service saw him suffer both physical and emotional trauma and he returned to the family home in Weiden. The good news was that he suddenly grew prolific, casting aside Riemann’s influence as well as earning accolades for the delicacy of his piano playing (mostly in Bach and Mozart). A new influence was the Anglo-German organist and conductor Karl Straube, and thereafter the rich flow of Reger’s organ works—music that greatly extended the instrument’s expressive vocabulary—regularly enriched the repertory.

After moving to Munich and marrying Elsa von Bagensky, Reger was forced to supplement his income by teaching. He was a rigorous proponent of musical logic

and solid techniques and, although revelling in the disciplines of variation and sonata form for his solo and instrumental works, did not actually employ the orchestra until the creation of his lovable but discursive *Sinfonietta* in 1906. He spent two years in charge of the Meiningen Orchestra (1911 to 1913), constantly working towards increased transparency in his own music (and largely succeeding), then transferred to Jena, planned a lengthy oratorio and a symphony (neither of which he lived to complete), suffered a heart attack and died.

Reger was known as generous, fun-loving, vulgar and wickedly humorous (not least about himself). On one occasion, when an admirer complained that he could only see Reger’s back on the podium, the mischievous conductor-composer played on the palindromic aspect of his name by replying, ‘I am no different front or back’. Some critics might have responded to that remark with a wry smile and a knowing nod of the head.

Personally speaking, I have always viewed Max Reger as the ‘missing link’ between Brahms (warm-hearted, melancholic, playful, highly contrapuntal) and Bruckner (long-spun melodies, epic scale, spiritual richness, ambitious architecture). And, like Bruckner, he was often the butt of cynical critics. On 15 December 1910 Frida Kwast-Hodapp premiered Reger’s Piano Concerto under Artur Nikisch (she was also to premiere the ‘Telemann’ Variations featured here), prompting the following comment from Arthur Smolian writing in *Signale für die musikalische Welt*:

In his latest work . . . Professor Dr. phil. h. c. and Dr. med. h. c. Max Reger [*sic*] demonstrates that the painful complication of asthmatic invention and dropsical swelling of fracture of which he is known to have suffered for a long time, has now become chronic. In the first movement, amid the familiar commotion there stare at us some thematic

fragments reminiscent of Brahms, Liszt and Grieg . . . in the Finale an insane army of churlish, tonality-free chords blunder into a somewhat more amiable kobold of a fugato and trample underfoot a frightened little elf of a melody which becomes somehow entangled in all this.

(Translation quoted from Nicolas Slonimsky's *Music Since 1900*, fifth edition, Schirmer, 1994)

As it happens, Slonimsky himself compounds the offence in his death notice for Reger, where he reports an 'aridity of imagination and infertility of invention' that made Reger's music 'lifeless'. Clearly, the hot-headed defence needed to justify dodecaphonic or aleatoric writing, minimalism and other radical digressions incorporated a necessary offensive against the tried and the tested. Nowadays, with all manner of schools and movements being reopened to question, we can once more cast a reasoned eye at nonconformist purveyors of tonality, those brave men and women who wrote what they wanted to say. And when critical reparations are meted out, Max Reger should be first in line to receive them.

## Variations and Fugue

### on a Theme of Johann Sebastian Bach Op 81

Reger's dedication to Bach bore especially rich creative fruit, not only in the noble 'Bach' Variations recorded here, but in a number of ingenious keyboard transcriptions, not least the complete orchestral Suites and Brandenburg Concertos (arranged for piano four hands), and the two-part Inventions, various Preludes and Fugues from *The Well-tempered Clavier* and sundry Fantasias and Toccatas (refashioned for organ solo). The *Variations and Fugue on a theme of Johann Sebastian Bach* dates from the summer of 1904, a period that also saw the births of James Joyce's *Ulysses*, Delius's *Koanga*, and Charles Ives's *March 1776*. The times were certainly

a-changing, and although perennial in their eloquence and vitality and the uncommon richness of their modulations, the Variations are nonetheless rooted in the musical past, much as Bach's own music had been.

The prompting theme is taken from the beautiful contralto/tenor duet 'Seine Allmacht zu ergründen, wird sich kein Mensch finden' ('No man can fathom His omnipotence') which is, in turn, from Bach's Cantata No 128, *Auf Christi Himmelfahrt allein*. Reger asks for the melody to be played 'sweetly and always very *legato*—that is to say, like an oboe solo' (Bach's original is scored for oboe *d'amore* and continuo) and, while treating it to appreciative pianistic colours, opts thereafter to home in on particular elements of the theme rather than to vary it 'whole'. The first two variations extend the mood among some gentle elaborations while the third, with its coruscating climaxes and undulating accompanying figures, breaks the mould with typical chromatic boldness. Reger canters off apace with his fourth and fifth variations, makes wrist-straining demands on his pianist in the sixth (a lusty *Allegro molto*), and then slams on the brakes for an introspective *Adagio*, hinting at the C major tonality that will dominate the energetic eighth variation. The deeply expressive writing that follows recalls a parallel passage roughly halfway through Beethoven's 'Diabelli' Variations (Variation No 14) where, as here, the mood suddenly darkens to questioning introspection—though not for long.

But Reger, like Beethoven, was wont to break his own spells. After a lively *Poco vivace* and an agitated *Allegro* in C sharp minor, he sustains what initially sounds like a noble *Sarabande*, before whisking us back to the home key with two quick final variations. But this is by no means the end of the matter. There is the Fugue, a colossal, three-tier edifice, the first two episodes being four-part fugues (Bach's original melody reappears in the treble

towards the end of the second), the last section combining them both for a towering grand finale.

### **Five Humoresques** Op 20

The earliest of Reger's piano works programmed by Mr Hamelin are also the lightest in tone. Reger himself made a piano roll recording of the fifth of his *Humoresken*, an elfin *Vivace assai* with a chorale-style *Più tranquillo* central section. The rest are as charming, diverting and quietly inventive as the best of Brahms' lighter short pieces. The first is a perky *Allegretto grazioso*, again with a chorale-style 'trio' (*Più meno mosso* this time) and a tumbledown return to the first idea. The second opens to a bar's worth of *fortissimo Presto* before proceeding in a mode 'à la hongroise'. Liszt comes to mind, as do Dvořák, Brahms, and even Bartók. The third *Humoreske* is a winning *Andantino grazioso* in  $\frac{3}{4}$  with a more thoughtful *Meno mosso* central section and a delightful coda, while the fourth is a vivacious, waltz-like *Prestissimo assai*. All are delightful and further proof that Max Reger could complement even the heaviest musical meal with delectable sweetmeats.

### **Variations and Fugue**

#### **On a Theme of Georg Philipp Telemann** Op 134

By the time Reger came to write his *Variations and Fugue on a theme of Georg Philipp Telemann* in 1914, he had mastered the orchestra and gained more experience in variation form, principally with his orchestral 'Hiller' and 'Mozart' Variations. In fact, it might be said with some justification that the 'Telemann' Variations stand in relation to the 'Bach' Variations in the same way that the orchestral 'Hillers' relate to the 'Mozarts'—the latter being generally more playful than the former. They are also considerably less chromatic than the 'Bach' Variations—lighter, purer, more transparent. There are

also many more individual variations and a whole host of repeats.

The theme itself is taken from a Suite for two oboes and strings that Telemann composed around 1733 as part of his *Tafelmusik*. (Listeners who fancy 'checking out' the original are directed to the Suite, or *Ouverture*, that opens the *Tafelmusik*'s 'Production III'. The *Menuet* is its seventh and final movement. The Suite has been recorded by The King's Consort on Helios CDH5278.) Reger's first statement of the theme immediately suggests parallels with Brahms, whereas the first four variations provide straightforward embellishments in a similar vein, whether regal (No 1), swirling (No 2), slipping (No 3, with staccato triplets) or dancing (No 4). The gigue-like fifth variation leads to octave triplets in No 6, Chopinesque cascades in No 7 and octave leaps in No 9.

Variation 10 (*Quasi adagio*) marks a dramatic easing of pulse; No 11 picks up the tempo a little, and No 12 fires gunshot chords that scatter flurries of repeated notes. The thirteenth variation is elegant and lightly brushed; No 14 tucks sustained trills in among its already dense textures, and with No 17 we move to the shaded glades of B flat minor before madcap arpeggios (No 18) signal a return to the home key (in No 19) and a warming *Poco vivace* (No 21).

The next two variations mark a return to pianistic athletics, but with No 23 we reach a majestic, richly harmonized chorale-style melody and a desolate bridge to the closing Fugue—more playful than Reger's 'Bach' Fugue, and rather less complex, save for the expected broadening around the peroration. Beethoven comes to mind here, especially in the central section, which slows perceptibly only to build again—a ploy that Beethoven used at the centre of his *Hammerklavier* Sonata's fugal finale.

ROBERT COWAN © 1999

LORSQU'ON LE RETROUVA MORT dans une chambre d'hôtel de Leipzig, un jour de la mi-mai 1916, Max Reger avait encore ses lunettes juchées sur son nez et un journal coincé entre ses mains aidées. Il n'avait que quarante-trois ans, mais il n'aurait jamais voulu « décompresser » : il fut une machine à musique inexorablement prolifique, éperdument épris des calculs contrapuntiques complexes, des modulations inattendues et des changements subits de centre ou de couleur. Il utilisa les riches splendeurs du contrepoint fugué avec une imagination telle que quiconque les apprécie le place juste derrière Bach. Ses partitions pouvaient être proches de la Babel un instant et, l'instant d'après, confiner à une retraite quiétiste ; il pouvait se montrer spirituel, séduisant, mélodieux, caustique ou espièglement alambiqué, et est, aux yeux du présent auteur, le dernier « grand compositeur du passé » méconnu.

Un an après la naissance du jeune Max (à Brand, en Bavière, le 19 mars 1873), la famille Reger déménagea à Weiden ; un peu plus tard, Reger reçut ses premières leçons de musique de sa mère. Puis, il étudia avec Hugo Riemann (l'un des grands théoriciens de la musique de l'époque), surtout la musique de Bach et de Brahms, en portant une attention particulière à la forme musicale. Son sceau stylistique s'établit alors, même si le service militaire le vit souffrir d'un trauma physico-émotionnel puis rentrer chez lui, à Weiden. La bonne nouvelle fut qu'il devint soudain prolifique, rejetant et l'influence de Riemann et les marques d'approbation méritées sur la délicatesse de son jeu pianistique (notamment dans Bach et Mozart). Il subit ensuite une nouvelle influence, celle de l'organiste et chef d'orchestre anglo-allemand Karl Straube, et le riche flot de ses œuvres pour orgue—une musique qui élargit considérablement le vocabulaire expressif de cet instrument—vint régulièrement enrichir le répertoire.

Après avoir déménagé à Munich et épousé Elsa von Bagensky, Reger fut contraint d'augmenter ses revenus en enseignant. Il fut un partisan rigoureux de la logique musicale et des techniques solides et, quoique se délectant des disciplines de la variation et de la forme sonate pour ses œuvres solistes et instrumentales, ne recourut à l'orchestre qu'à la création de son attachante mais discursive *Sinfonietta* (1906). Il passa deux années à la tête de l'orchestre de Meiningen (1911 à 1913), travaillant sans cesse à accroître la transparence de sa propre musique (en grande partie avec succès) ; puis, transféré à Iéna, il projeta d'écrire un très long oratorio et une symphonie (œuvres qu'il n'eut pas le temps d'achever), eut une crise cardiaque et mourut.

Reger avait la réputation d'être généreux, plein d'humour, vulgaire et malicieusement drôle (surtout envers lui-même). Un jour, à un admirateur qui se plaignait de ne le voir que de dos sur le podium, l'espiègle chef d'orchestre-compositeur répliqua, jouant sur l'aspect palindromique de son nom : « Je ne suis pas différent de face ou de dos ». Certains critiques auraient pu répondre à cette remarque par un sourire désabusé et un hochement de tête entendu.

Personnellement, j'ai toujours considéré Reger comme le « chaînon manquant » entre Brahms (chaleureux, mélancolique, taquin, extrêmement contrapuntique) et Bruckner (mélodies longues, échelle épique, richesse spirituelle, architecture ambitieuse)—qui fut souvent, lui aussi, en butte à des critiques cyniques. Le 15 décembre 1910, Frida Kwast-Hodapp donna la première du Concerto pour piano de Reger, sous la direction d'Artur Nikisch (elle devait également assurer la première des Variations « Telemann » présentées ici), inspirant à Arthur Smolian ce commentaire, extrait de *Signale für die musikalische Welt* :

Dans sa toute dernière œuvre, le Professeur Dr. phil. h. c. et Dr. med. h.c. Max Reger [sic] démontre que c'est la douloureuse complication de l'invention asthmatique et de l'enflure hydropique de fracture dont on sait qu'il a longtemps souffert est désormais devenue chronique. Dans le premier mouvement, au cœur de la commotion familière, des fragments thématiques rappelant Brahms, Liszt et Grieg nous fixent du regard . . . dans le Finale, une folle armée d'accords frustes, dépourvus de tonalité, se heurte à un kobold-fugato quelque peu plus aimable et foule aux pieds un petit elfe mélodique terrorisé qui, sans que l'on sache pourquoi, se retrouve mêlé à tout cela.

(Traduit à partir de la version anglaise figurant dans *Music since 1900* de Nicolas Slonimsky, 5<sup>e</sup> éd., Schirmer, 1994)

Slonimsky lui-même aggrave d'ailleurs cette offense en évoquant, dans sa notice nécrologique consacrée à Reger, une « aridité d'imagination et une infertilité d'invention » qui rendent la musique de ce compositeur « sans vie ». De toute évidence, la défense impétueuse nécessaire à la justification de l'écriture dodécaphonique ou aléatoire, du minimalisme et autres digressions radicales induisit une offense obligée contre l'éprouvé et le testé. Aujourd'hui que tous les genres d'écoles et de mouvements sont remis en question, nous pouvons de nouveau jeter un regard raisonné sur les pourvoyeurs de tonalité non-conformistes, ces femmes et ces hommes courageux qui écrivirent ce qu'ils voulaient dire. Et, à l'heure où les réparations critiques sont rendues, Max Reger devrait être le tout premier à les recevoir.

### Variations et fugue

#### sur un thème de Johann Sebastian Bach op.81

Le dévouement de Reger à Bach donna naissance à un fruit créatif particulièrement riche, non seulement dans

les nobles Variations « Bach » enregistrées ici, mais dans un certain nombre d'ingénieuses transcriptions pour clavier, notamment l'intégrale des Suites orchestrales et des Concertos brandebourgeois (dans un arrangement pour piano à quatre mains), les Inventions à deux parties, divers Préludes et Fugues du *Clavier bien tempéré* et plusieurs Fantaisies et Toccatas (refaçonnées pour orgue solo). Les *Variations et fugue sur un thème de Johann Sebastian Bach* remontent à l'été 1904, période qui vit également naître *Ulysse* de James Joyce, *Koanga* de Delius et *March 1776* de Charles Ives. L'époque était assurément en pleine mutation et, quoique éternelles dans leur éloquence, dans leur vitalité et dans la rare richesse de leurs modulations, les Variations sont enracinées dans le passé musical, comme l'avait été la propre musique de Bach.

Le thème moteur est issu du magnifique duo contralto/ténor « Seine Allmacht zu ergründen, wird sich kein Mensch finden » (« Nul homme ne pourra pénétrer son omnipotence »), lui-même extrait de la Cantate BWV128 de Bach, *Auf Christi Himmelfahrt allein*. Reger demande que la mélodie soit jouée « doucement et toujours très *legato*—c'est-à-dire comme un hautbois solo » (l'original de Bach est instrumenté pour hautbois d'amour et continuo) et, tout en lui offrant d'élégieuses couleurs pianistiques, choisit ensuite de mettre l'accent sur des éléments thématiques particuliers plutôt que de la varier « dans son ensemble ». Les deux premières variations prolongent l'atmosphère au cœur de douces élaborations cependant que la troisième, avec ses apogées étincelants et ses figures d'accompagnement ondoyantes, brise le moule par une hardiesse chromatique typique. Reger part violemment avec ses quatrième et cinquième variations, exige beaucoup du poignet de son pianiste dans la sixième (un vigoureux *Allegro molto*), avant de freiner brutalement pour un introspectif *Adagio*,

insinuant la tonalité d'ut majeur qui dominera l'énergique huitième variation. L'écriture profondément expressive qui suit rappelle un passage *sis grosso modo* au milieu des Variations « Diabelli » de Beethoven (Variation n°14), où l'atmosphère s'assombrit soudain, comme ici, en une introspection inquisitrice—quoique de courte durée.

Mais, à l'instar de Beethoven, Reger avait coutume de rompre ses propres charmes. Passé un animé *Poco vivace* et un agité *Allegro* en ut dièse mineur, il soutient ce qui ressemble initialement à une noble *Sarabande*, avant de nous remmener à la tonalité mère en deux ultimes variations rapides. Mais ce n'est en rien la fin de l'histoire. Il reste la Fugue, un colossal édifice à trois étages, les deux premiers épisodes étant des fugues à quatre parties (la mélodie originale de Bach réapparaît au soprano vers la fin de la seconde), que la dernière section combine pour un finale imposant, grandiose.

#### **Fünf Humoresken** op.20

Les plus anciennes œuvres pour piano de Reger programmées par M. Hamelin sont également les plus légères de ton. Reger lui-même réalisa un enregistrement sur rouleau de la cinquième de ses *Humoresken*, un délicat *Vivace assai* doté d'une section centrale *Più tranquillo*, dans le style d'un choral. Les autres pièces sont aussi charmantes, divertissantes et paisiblement inventives que les meilleures des pièces brèves plus légères de Brahms. La première est un gai *Allegretto grazioso*, avec de nouveau un « trio » (*Più meno mosso* cette fois) dans le style d'un choral et un retour effondré à la première idée. La deuxième pièce s'ouvre sur une mesure *fortissimo Presto*, avant de poursuivre dans une atmosphère « à la hongroise ». Liszt nous vient à l'esprit, de même que Dvořák, Brahms, voire Bartók. La troisième *Humoreske* est un engageant *Andantino grazioso* à  $\frac{3}{4}$ , pourvu d'une

section centrale *Meno mosso* plus réfléchie et d'une délicieuse coda, tandis que la quatrième est un vivace *Prestissimo assai* de type valse. Toutes sont charmantes et prouvent une fois encore combien Max Reger pouvait clore le repas musical le plus lourd par de délectables douceurs.

#### **Variations et fugue**

##### **sur un thème de Georg Philipp Telemann** op.134

Lorsqu'il en vint à écrire ses *Variations et fugue sur un thème de Georg Philipp Telemann*, en 1914, Reger avait maîtrisé l'orchestre et accru son expérience dans la forme de la variation, surtout grâce à ses Variations orchestrales « Hiller » et « Mozart ». Et l'on pourrait dire, non sans raison, que les Variations « Telemann » et « Bach » présentent un lien identique à celui qui unit les Variations orchestrales « Hiller » et « Mozart »—les secondes étant généralement plus espiègles que les premières. Elles sont aussi considérablement moins chromatiques que les Variations « Bach »—plus légères, plus pures, plus transparentes—et comptent beaucoup plus de variations individuelles ainsi que toute une foule de répétitions.

Le thème même est extrait d'une Suite pour deux hautbois et cordes composée par Telemann vers 1733 pour sa *Tafelmusik*. (Les auditeurs souhaitant « se renseigner » sur l'original se reporteront à la Suite, ou *Overture*, qui débute la « Production III » de la *Tafelmusik*. Le *Menuet* est son septième et dernier mouvement.) La première énonciation thématique de Reger suggère immédiatement des parallèles avec Brahms, tandis que les quatre premières variations offrent des broderies pures, de la même veine, qu'elles soient majestueuses (n°1), tournoyantes (n°2), glissantes (n°3, avec des triplets staccato) ou dansantes (n°4). La cinquième variation, de type gigue, conduit à des octaves de triplets dans la variation n°6, à des cascades chopin-

esques dans la n°7 et à des sauts d'octaves dans la n°9.

La variation n°10 (*Quasi adagio*) marque un dramatique relâchement de rythme; la n°11 remonte un peu le tempo, cependant que la n°12 tire des accords-coups de feu qui répandent des rafales de notes répétées. La n°13 est élégante et légèrement âpre; la n°14 fait entrer des trilles tenus dans ses textures déjà denses et la n°17 nous mène aux clarières ombreuses de si bémol mineur, avant que des arpèges insensés (n°18) ne signalent un retour à la tonalité mère (dans la n°19) et un ardent *Poco vivace* (n°21).

Les deux variations suivantes marquent un retour à l'athlétisme pianistique mais, avec la n°23, nous atteignons à une majestueuse mélodie dans le style d'un choral, richement harmonisée, et à un pont désolé menant à la Fugue conclusive—plus espiègle que la Fugue «Bach», et plutôt moins complexe, excepté l'élargissement attendu autour de la péroraison. Nous pensons ici à Beethoven, surtout dans la section centrale, qui ralentit perceptiblement, pour mieux se reconstruire—un stratagème auquel Beethoven recourut au cœur du final fugué de sa Sonate *Hammerklavier*.

ROBERT COWAN © 1999

Traduction HYPERION

Si vous souhaitez de plus amples détails sur ces enregistrements, et sur les nombreuses autres publications du label Hyperion, veuillez nous écrire à Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England, ou nous contacter par courrier électronique à [info@hyperion-records.co.uk](mailto:info@hyperion-records.co.uk), et nous serons ravis de vous faire parvenir notre catalogue gratuitement.

Le catalogue Hyperion est également accessible sur Internet : [www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

## MAX REGER *Klaviermusik*

**A**LS MAX REGER Mitte Mai 1916 in einem Leipziger Hotelzimmer tot aufgefunden wurde, hatte er noch seine Brille auf der Nase sitzen und hielt eine aufgeschlagene Zeitung in den erstarrten Händen. Er war gerade erst dreißig Jahre alt. Aber „Ausspannen“ wäre für Reger wohl auch nie in Frage gekommen: Er war unaufhörlich tätig, eine Musikmaschine, leidenschaftlich verliebt in komplexe kontrapunktische Berechnungen, unerwartete Modulationen und jähe Verschiebungen des Schwerpunkts bzw. der Klangfarbe. Wer die üppige Pracht eines fugalen Kontrapunkts zu schätzen weiß, für den steht Reger nur hinter Bach zurück, was den einfallsreichen Umgang mit dieser Form angeht. Seine Stücke lassen in einen Augenblick an babylonisches Stimmengewirr denken, in nächsten schon an eine stille Zuflucht; er kann gestreich wirken,

verführerisch, melodisch, trocken oder spielerisch gewunden. Er ist meiner Ansicht nach der letzte verkannte „große Komponist der Vergangenheit“.

Ein Jahr nach Regers Geburt (im oberpfälzischen Brand, am 19. März 1873) zogen seine Eltern nach Weiden um, wo ihm seine Mutter den ersten Musikunterricht erteilte. Der Unterricht, den er anschließend bei Hugo Riemann genoß (einem der führenden Musiktheoretiker jener Zeit), konzentrierte sich hauptsächlich auf die Musik von Bach und Brahms, unter besonderer Betonung der musikalischen Form. Damals wurde sein musikalischer Stil besiegelt, doch im Wehrdienst erlitt er ein physisches und emotionales Trauma, das zu seiner Rückkehr ins Weidener Elternhaus führte. Das Gute daran war, daß er plötzlich produktiv wurde und nicht nur Riemanns Einfluß abstreifte, sondern auch



Lobeshymnen für die Finesse seines Klaviervortrags (insbesondere der Werke von Bach und Mozart) einheimste. Ein neuer Einfluß ging von dem englisch-deutschen Organisten und Dirigenten Karl Straube aus, und von da an bereicherte das üppige Fließen von Regers Orgelwerken—Musik, die das expressive Vokabular des Instruments erheblich erweitert hat—regelmäßig das Repertoire.

Nachdem er nach München gezogen war und Elsa von Bagensky geheiratet hatte, sah sich Reger gezwungen, als Lehrer seine Einkünfte aufzustocken. Er war ein rigoroser Verfechter musikalischer Logik und solider Methodik—in seinen Solo- und Instrumentalstücken kostete er zwar die Disziplinen Variation und Sonatensatzform aus, setzte jedoch bis zur Komposition seiner liebenswerten, aber weitschweifigen *Sinfonietta* im Jahr 1906 kein großes Orchester ein. Er leitete zwei Jahre lang (1911–1913) die Meininger Hofkapelle, arbeitete unermüdlich (und im wesentlichen mit Erfolg) daran, seine eigene Musik transparenter zu machen, verlagerte seine Tätigkeit nach Jena, nahm sich vor, ein langes Oratorium und eine Sinfonie zu schreiben (deren Vollendung er nicht erlebte), erlitt einen Herzanfall und starb.

Reger war als großzügig bekannt, zu Späßen aufgelegt und vulgär, und hatte einen boshaften Humor (nicht zuletzt in Bezug auf sich selbst). Als sich einmal ein Bewunderer beschwerte, er habe auf dem Podium nur Regers Rücken sehen können, spielte der schelmische Dirigent und Komponist auf den Palindromcharakter seines Namens an und antwortete, er sei von vorne wie von hinten gleich. Manche Kritiker könnten auf diese Aussage mit einem schiefen Lächeln und einem wissenden Nicken reagiert haben.

Ich persönlich habe Max Reger immer als „Missing Link“ zwischen Brahms (warmherzig, melancholisch, verspielt, äußerst kontrapunktisch) und Bruckner (aus-

gedehnte Melodien, epische Dimensionen, spiritueller Reichtum, anspruchsvoller Aufbau) angesehen. Und wie Bruckner wurde er oft zur Zielscheibe zynischer Kritiker. Am 15. Dezember 1910 gab Frida Kwast-Hodapp unter Artur Nikisch die Uraufführung von Regers Klavierkonzert (sie sollte später auch die hier vorliegenden „Telemann-Variationen“ uraufführen) und veranlaßte Artur Smolian zu folgendem Kommentar in der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt*:

Auch mit seinem neuesten Werke ... hat Professor Dr. phil. h.c. und Dr. med. h.c. Max Reger neuerdings erkennen gemacht, dass die qualvolle Komplikation von Kurzatmigkeit der Erfindung und wasser-süchtigen Schwellungen der Faktur, an der man ihn seit Längerem schon leiden weiß, chronisch geworden ist. Aus dem ersten Satze stieren zwischen den bekannteren Schiebungen einige an Brahms, Liszt und Grieg erinnernde thematische Gestaltungen ... hervor, ... und im Finale stolpert ein tolles Heer von tonalitätsbefreiten Akkordrüpeln durcheinander und zertrampelt einen sich dazwischen mengenden freundlicheren Fugato-Kobold und ein verängstigt aufblickendes Melodie-Elfchen.

Die Kritik wurde durch Nicolas Slonimskys *Music Since 1900* auch im englischen Sprachraum bekannt, und Slonimsky verschlimmert die Kränkung in seinem Nachruf auf Reger, indem er ihm „Dürre der Phantasie und Unfruchtbarkeit der Erfindungsgabe“ bescheinigt, die Regers Musik „leblos“ gemacht habe. Die hitzköpfige Verteidigung, derer es bedurfte hätte, um Dodekaphonie und Aleatorik, Minimalismus und andere radikale Abweichungen zu rechtfertigen, wäre zwangsläufig mit einer Offensive gegen das Bewährte verbunden gewesen. Heutzutage, da alle möglichen musikalischen Schulen und Bewegungen neu zur Diskussion gestellt werden, ergibt sich wieder die Gelegenheit, unvoreingenommen

ein Auge auf nonkonformistische Tonsetzer zu werfen, jene tapferen Männer und Frauen, die niederschrieben, was sie auszudrücken wünschten. Und wenn dann kritische Wiedergutmachung geleistet wird, müsste Max Reger der erste sein, dem sie zuteil wird.

### **Variationen und Fuge**

#### **über ein Thema von Johann Sebastian Bach** op. 81

Regers Engagement für Bach trug besonders reiche schöpferische Früchte, nicht nur in den hier eingespielten edlen „Bach-Variationen“, sondern auch in Form einer Reihe gekannter Klaviertranskriptionen, nicht zuletzt sämtlicher Orchestersuiten und Brandenburgischen Konzerte (arrangiert für Klavier zu vier Händen) sowie der zweistimmigen Inventionen, verschiedener Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* und diverser Fantasien und Tokkaten (bearbeitet für Orgelsolo). Die *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach* gehen auf den Sommer 1904 zurück, einen Zeitraum, in dem auch James Joyces *Ulysses*, Delius' *Koanga* und Charles Ives' *March 1776* entstanden. Es war dies eine Zeit der ständigen Wandlung, und obwohl sie durch ihre Eleoquenz, Lebenskraft und ungewöhnliche Üppigkeit der Modulation Bestand haben, sind die Variationen doch genau wie seinerzeit Bachs eigene Musik in der musikalischen Vergangenheit verwurzelt.

Das alles anbahnende Thema ist dem schönen Duett „Seine Allmacht zu ergründen, wird sich kein Mensch finden“ für Alt und Tenor aus Bachs Kantate *Auf Christi Himmelfahrt allein* (Nr. 128) entnommen. Reger verlangt, die Melodie „durchweg süß und sehr *legato*“ zu spielen, „wie ein Oboensolo“ (Bachs Original ist für Oboe d'amore und Continuo instrumentiert). Zwar stützt er sie mit schmeichelhaften pianistischen Klangfarben, doch zieht er es dann vor, sich auf bestimmte Elemente des

Themas zu konzentrieren, anstatt es in seiner Gänze zu variieren. Die ersten zwei Variationen halten inmitten von behutsamen Darlegungen die Stimmung aufrecht, während die dritte mit ihren glanzvollen Höhepunkten und wogenden Begleitfiguren mit typisch chromatischer Kühnheit den Rahmen sprengt. Mit seiner vierten und fünften Variation legt Reger einen flotten Galopp vor, stellt hohe Anforderungen an die Handgelenke seines Pianisten in der sechsten (einem lustvollen *Allegro molto*), steigt dann für die Dauer eines besinnlichen *Adagio* auf die Bremse und läßt darin die Tonalität C-Dur anklängen, die die energische achte Variation bestimmen wird. Die zutiefst expressive Stimmführung, die nun folgt, erinnert an eine entsprechende Passage in Beethovens „Diabelli-Variationen“ (Variation Nr. 14), wo sich wie hier die Stimmung plötzlich zu zweifelnder Nabelschau verdüstert—allerdings nicht für lange.

Aber Reger war es wie Beethoven gewohnt, jeglichen Bann, mit dem er geschlagen war, selbst zu brechen. Nach einem lebhaften *Poco vivace* und einem erregten *Allegro* in cis-Moll legt er sich auf etwas fest, das anfangs wie ein edle Sarabande kngt, ehe er uns mit zwei schnellen abschließenden Variationen überwältigt und in die Grundtonart zurückversetzt. Doch damit ist die Angelegenheit noch keineswegs abgeschlossen. Es folgt die Fuge, ein kolossales dreischichtiges Gefüge; die ersten beiden Episoden sind vierstimmige Fugen (Bachs Originalmelodie taucht gegen Ende der zweiten im Sopran wieder auf), und der letzte Abschnitt fügt alle beide zu einem hochragenden gewaltigen Finale zusammen.

#### **Fünf Humoresken** op. 20

Die ältesten der Regerschen Klavierwerke in diesem Programm sind vom Tonfall her auch die leichtesten. Reger persönlich hat von der fünften seiner *Humoresken* eine Klavierversion gefertigt, ein elfenartiges *Vivace assai*

mit einem *Più tranquillo* bezeichneten Mittelteil im Choralstil. Die übrigen *Humoresken* sind so charmant, unterhaltsam und von stillem Einfallsreichtum gekennzeichnet wie die besten unter den leichteren kurzen Stücken von Brahms. Die erste ist ein keckes *Allegretto grazioso*, wieder mit einem „Trio“ im Choralstil (diesmal *Più meno mosso*) und einer überstürzten Rückkehr zur ersten Idee. Die zweite *Humoreske* beginnt mit einem Takt *fortissimo Presto*, ehe sie „à la hongroise“ fortgesetzt wird. Man fühlt sich an Liszt erinnert, an Dvořák, Brahms, ja sogar Bartók. Die dritte *Humoreske* ist ein gewinnendes *Andantino grazioso* im  $\frac{3}{4}$ -Takt mit einem besinnlicheren Mittelteil (*Meno mosso*) und einer reizenden Coda, während die vierte ein lebhaftes, walzerartiges *Prestissimo assai* ist. Alle fünf sind entzückend und ein weiterer Beweis dafür, daß Max Reger selbst die schwerste musikalische Mahlzeit mit köstlichen Süßspeisen abzurunden vermochte.

### Variationen und Fuge

über ein Thema von Georg Philipp Telemann op. 134  
Als Reger 1914 soweit war, seine *Variationen und Fuge über ein Thema von Georg Philipp Telemann* zu schreiben, hatte er den Umgang mit dem Orchester gemeistert und mehr Erfahrungen mit der Variationsform gesammelt, insbesondere mit seinen „Hiller-“ und „Mozart-Variationen“ für Orchester. Man könnte sogar behaupten, daß die „Telemann-Variationen“ zu den „Bach-Variationen“ im gleichen Verhältnis stehen wie die „Hiller-“ zu den „Mozart-Variationen“—letztere sind generell spielerischer als die erstgenannten. Sie sind um einiges weniger chromatisch als die „Bach-Variationen“—leichter, reiner, transparenter. Und außerdem enthalten sie mehr einzelne Variationen und unzählige Wiederholungen.

Das Thema selbst entstammt einer Suite für zwei Oboen und Streicher, die Telemann um 1733 für seine

*Tafelmusik* komponiert hat. (Wer Lust hat, die Vorlage zu „prüfen“, sei auf die Suite oder Overtüre verwiesen, die den 3. Teil der *Tafelmusik* einleitet. Das *Menuett* ist der siebte und letzte Satz.) Regers erste Darbietung des Themas läßt sogleich Parallelen zu Brahms vermuten, während die ersten vier Variationen auf ähnliche Weise schlichte Verzerrungen bringen, seien sie majestätisch (Nr. 1), wirbelnd (Nr. 2), gleitend (Nr. 3, mit Scattotriolen) oder tänzerisch (Nr. 4). Die fünfte Variation im Stil einer Gigue führt zu Oktavtrioen in der Nr. 6, Chopinschen Klangkaskaden in Nr. 7 und Oktavsprünge in Nr. 9.

Die zehnte Variation (*Quasi adagio*) ist durch eine dramatische Zurücknahme des Pulsschlags gekennzeichnet; die Nr. 11 steigert ein wenig das Tempo und die Nr. 12 feuert Akkordsalven ab, die Schauer wiederholter Noten niedergehen lassen. Die dreizehnte Variation ist elegant und locker hingeworfen; die Nr. 14 schiebt ausgehaltene Triller in ihre ohnehin dichte Struktur, und mit der Nr. 17 betreten wir die schattigen Gefilde von b-Moll, ehe werregene Arpeggien (Nr. 18) die Rückkehr zur Grundtonart (in Nr. 19) und ein wärmendes *Poco vivace* (Nr. 21) signalisieren.

Die nächsten beiden Variationen sind durch die Wiederaufnahme pianistischer Anstrengungen gekennzeichnet, doch bei Nr. 23 erreichen wir eine majestätische, üppig harmonisierte Melodie im Choralstil und einen desolaten Übergang zur abschließenden Fuge—verspielt als Regers „Bach-Fuge“ und viel weniger komplex, bis auf die unerwartete Verbreiterung am Schluß. Man fühlt sich hier an Beethoven erinnert, insbesondere im Mittelteil, der sich spürbar verlangsamt, nur um dann wieder aufzubauen—ein Kunstgriff, den Beethoven im Zentrum des fugalen Finales seiner *Hammerklavier-Sonate* angewandt hat.

ROBERT COWAN © 1999  
Übersetzung ANNE STEEB/BERND MÜLLER

# MAX REGER (1873–1916)

## Variations and Fugue on a theme of Johann Sebastian Bach Op 81

- |  |   |
|--|---|
| [1] Theme <i>Andante</i> [1'57]                                    | [9] Variation VIII <i>Vivace</i> [1'00]                         |
| [2] Variation I <i>L'istesso tempo</i> [1'18]                      | [10] Variation IX <i>Grave e sempre molto espressivo</i> [3'07] |
| [3] Variation II ( <i>sempre espress. ed assai legato</i> ) [1'12] | [11] Variation X <i>Poco vivace</i> [0'54]                      |
| [4] Variation III <i>Grave assai</i> [3'02]                        | [12] Variation XI <i>Allegro agitato</i> [0'51]                 |
| [5] Variation IV <i>Vivace</i> [0'53]                              | [13] Variation XII <i>Andante sostenuto</i> [2'36]              |
| [6] Variation V <i>Vivace</i> [1'17]                               | [14] Variation XIII <i>Vivace</i> [0'42]                        |
| [7] Variation VI <i>Allegro molto</i> [1'12]                       | [15] Variation XIV <i>Con moto</i> [1'24]                       |
| [8] Variation VII <i>Adagio</i> [2'08]                             | [16] Fugue <i>Sostenuto</i> [7'47]                              |

## Five Humoresques Op 20

- |  |
|--|
| [17] No 1 <i>Allegretto grazioso – Più meno mosso – Tempo primo</i> [1'50] |
| [18] No 2 <i>Presto – Andante – Presto</i> [2'48]                          |
| [19] No 3 <i>Andantino grazioso – Meno mosso – Tempo primo</i> [3'23]      |
| [20] No 4 <i>Prestissimo assai – Meno mosso – Prestissimo assai</i> [2'03] |
| [21] No 5 <i>Vivace assai – Più tranquillo – Tempo primo</i> [2'12]        |

## Variations and Fugue on a theme of Georg Philipp Telemann Op 134

- |  |  |
|--|--|
| [22] Theme <i>Tempo di Minuetto</i> [1'26]                                 | [35] Variation XIII <i>Tempo primo</i> [0'38]                  |
| [23] Variation I ( <i>L'istesso tempo</i> ) [0'41]                         | [36] Variation XIV <i>Meno vivace</i> [0'56]                   |
| [24] Variation II ( <i>L'istesso tempo</i> ) [0'49]                        | [37] Variation XV <i>Andante</i> [1'17]                        |
| [25] Variation III ( <i>L'istesso tempo</i> ) ( <i>Scherzando</i> ) [0'40] | [38] Variation XVI <i>Adagio</i> [1'44]                        |
| [26] Variation IV ( <i>L'istesso tempo</i> ) [0'39]                        | [39] Variation XVII <i>Poco andante</i> [1'10]                 |
| [27] Variation V ( <i>Non troppo vivace</i> ) [0'40]                       | [40] Variation XVIII <i>Tempo primo</i> [0'43]                 |
| [28] Variation VI ( <i>Non troppo vivace</i> ) [0'42]                      | [41] Variation XIX <i>Poco vivace</i> [0'53]                   |
| [29] Variation VII ( <i>quasi Tempo primo</i> ) [0'50]                     | [42] Variation XX <i>Poco vivace</i> [0'50]                    |
| [30] Variation VIII <i>Tempo primo</i> [0'35]                              | [43] Variation XXI <i>Poco vivace</i> [0'48]                   |
| [31] Variation IX <i>Non troppo vivace</i> [0'55]                          | [44] Variation XXII <i>Vivace</i> [0'51]                       |
| [32] Variation X <i>Quasi adagio</i> [1'47]                                | [45] Variation XXIII <i>Poco Andante – Molto adagio</i> [2'28] |
| [33] Variation XI <i>Quasi adagio</i> [1'39]                               | [46] Fugue <i>Vivace con spirito – Meno mosso</i> [4'39]       |
| [34] Variation XII <i>Poco vivace</i> [0'41]                               |  |

# MAX REGER

(1873–1916)

1 Variations and Fugue on a theme of Johann Sebastian Bach Op 81 [31'36]

17 Five Humoresques Op 20 [12'28]

22 Variations and Fugue on a theme of Georg Philipp Telemann Op 134 [29'22]

'Others have courageously fought the cause of this complex and neglected repertoire but few, if any, have brought to it such compelling fusion of temperament, intellect, and prodigious pianistic fluency' (*Gramophone*)

'This is a marvellous disc' (*BBC Music Magazine*) 'I was enthralled' (*Classic CD*)

'I have never heard Reger played with greater imagination or persuasive eloquence. Hamelin seems to command an almost limitless range of keyboard colour. Those who have yet to be won over by Reger's keyboard music should start here' (*Classic FM Magazine*)

## MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

Recorded in St George's, Brandon Hill, Bristol, in April 1997 (*Bach Variations, Humoresques*) and April 1998 (*Telemann Variations*)

Recording Engineer TONY FAULKNER

Recording Producer ANDREW KEENER

Editor EMMA STOCKER

Piano STEINWAY prepared by PETER SALISBURY

Cover Design TERRY SHANNON

Executive Producers EDWARD PERRY, SIMON PERRY, MIKE SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MCMXCIX

LC 7533



MADE IN ENGLAND

[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

HYPERION RECORDS LIMITED · LONDON · ENGLAND

