REGER-STUDIEN online
– ein Angebot des Max-Reger-Instituts Karlsruhe

Ulrich Walther

Max Regers Spezialstudie nach Bachs Inventionen – Historischer Kontext und interpretatorische Aspekte seiner *Schule des Triospiels* Bach-B8

veröffentlicht in dem Band
Reger-Studien 11. Bearbeitung als Original. Tagungsbeiträge Karlsruhe 2024,
hrsg. von Jürgen Schaarwächter,
Karlsruhe: Max-Reger-Institut, 11. September 2026
als Teil der *Reger-Studien online*
ISSN 3055-1684

Alle Rechte vorbehalten.
Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung
Pfinztalstraße 7
76227 Karlsruhe

Redaktion und pdf-Layout: Jürgen Schaarwächter

Ulrich Walther

Max Regers Spezialstudie nach Bachs Inventionen – Historischer Kontext und interpretatorische Aspekte seiner *Schule des Triospiels* Bach-B8

Schon zu Regers Lebzeiten gehörten seine Orgelwerke zum Kernrepertoire vieler Konzertorganisten. Doch erst seit einigen Jahren findet auch sein umfangreiches Bearbeitungskorpus zunehmende Berücksichtigung,[1] darunter auch die vornehmlich pädagogisch konzipierte *Schule des Triospiels* Bach-B8 (1903).[2] Dieses oftmals kritisierte Opus zählt zu einer Untersparte in Regers reichhaltigem Bearbeitungsschaffen, in welchem sich der Komponist auch funktionalen Bearbeitungen wie Studien und pädagogischen Konzepten widmet. Max Regers Studien- bzw. Etüdenbegriff[3] erweist sich als vielgestaltig, im Bereich Klavier und Orgel finden sich sowohl rein didaktisch konzipierte Stücke, Kompositionsstudien als auch für den Konzertgebrauch gedachte Werke/Bearbeitungen, sich teilweise überschneidend. Reger baut dabei auf musikalische Vorlagen auf oder komponiert eigens Neues. Seine Anknüpfung an die Etüde bzw. Studie auch im Bereich der Orgel verdeutlicht klar Regers Eintreten für die Orgel als ein dem Klavier gleichgeordnetes Konzertinstrument (Tabelle 1).

Die Entstehung der *Schule des Triospiels* wie auch der Klavierstudien fällt in Regers äußerst produktive Schaffensphase in Weiden und München der Jahre 1898–1903,

---

[1] Einen wesentlichen Impuls gab das *Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen – Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*, hrsg. von Susanne Popp in Zusammenarbeit mit Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Jürgen Schaarwächter u. Stefanie Steiner, München 2010 [2011], Bd. 2. Die erste Gesamteinspielung der *Schule des Triospiels* auf Tonträger entstand 1993 durch Rosalinde Haas (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm), seither sind Einspielungen gefolgt durch Irénée Peyrot (2000, Wergo), Ulrich Walther (2009, Priory), Roberto Marini (2012, Fugatto/Brilliant), Christian Barthen (2013, Naxos) und nochmals Ulrich Walther (2013/2015, Organum).

[2] Johann Sebastian Bach, *Zweistimmige Inventionen als „Schule des Triospiels" für die Orgel bearbeitet von Max Reger und Karl Straube* Bach-B8, Leipzig: Lauterbach und Kuhn, 1903. Zur Entstehung siehe das *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 1215.

[3] Der Begriff *Etüde* ist etymologisch eng mit dem der *Studie* verwandt. Historisch wurden verschiedene Termini wie *Étude*, *Studie*, *Konzertetüde* oder schlicht spieltechnische Übung teils synonym verwendet. Darüber hinaus standen diese Bezeichnungen auch im Zusammenhang mit primär spieltechnischen und didaktischen Übungen, mit Konzertetüden wie auch mit theoretischen Kompositions- oder Kontrapunktstudien, wie dies etwa im älteren Begriff der *Clavierübung* anklingt. Die heute geläufige begriffliche Differenzierung zwischen der Étude als künstlerischem Werk und der rein technischen Übung entwickelte sich erst allmählich.

während der er auch seine bedeutenden Großwerke für Orgel opp. 27–73 komponierte. In diesem Zeitraum wie auch schon früher zeigt sich besonders in seinen zahlreichen Bach-Bearbeitungen eine bemerkenswerte Verzahnung von Orgel und Klavier, die sich in einer ausgeprägt wechselseitigen Übertragungspraxis zwischen beiden Instrumenten niederschlägt. In der weitaus geringeren Zahl der Spezialstudien widmet sich Reger der Behandlung spezifischer spieltechnischer Problemstellungen, indem er entweder Vorlagen kontrapunktisch verdichtet oder – in den Originalstudien für die linke Hand – die Anforderungen gezielt auf eine Hand konzentriert.

Tabelle 1. Übersicht: Regers Klavier und Orgel-Studien

Klavier
- 5 *Spezialstudien für Pianoforte*.[4] *Bearbeitungen Chopin'scher Werke für Klavier* Chopin-B1 (1898/99) Valse Des-Dur nach op. 64 Nr. 1 – Valse As-Dur nach op. 42 – Impromptu As-Dur nach op. 29 – Étude gis-Moll nach op. 25 Nr. 6 – Valse cis-Moll nach op. 64 Nr. 2
- Zweite Studie nach Chopin, Valse Des-Dur op. 64 Nr. 1 (September 1899)
- 4 *Spezialstudien für die linke Hand* WoO III/13 (1902) Scherzo – Humoreske – Romanze – Präludium und Fuge

Orgel
- *Schule des Triospiels* [Spezialstudie] über Bachs zweistimmige Inventionen [BWV 772–786] (Februar–Mai 1903), Vorbemerkung erwähnt den Begriff „Studien"
- (eine Pedalschule Anh. B10, bis Juli 1903 mehrfach erwähnt, letztlich nicht realisiert)[5]

1. Historischer Kontext – Klavierstudien

Regers Klavierstudien zeigen eine bemerkenswerte Nähe zu vergleichbaren Studien anderer Komponisten, insbesondere zu den Studien von Johannes Brahms, aber auch zu denen von Ferruccio Busoni[6] und Leopold Godowsky.[7] Auffällig ist dabei, dass sowohl Reger als auch Busoni und Godowsky bei der Entwicklung technischer Studien aus den jeweiligen Vorlagen in zentralen Aspekten auf grundlegende Prinzipien bei Brahms 5 *Studien* Anh. Ia

---

[4] Laut Regers Brief an Ernst Guder vom 16. 8. 1898 (zitiert in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden 2000 [= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XV], S. 338) für den Konzertvortrag gedacht.

[5] Eine Pedalschule wurde von Reger u. a. im Zuge von op. 69 angekündigt, allerdings wurde die Idee nach 1903 verworfen; siehe das *Reger-Werk-Verzeichnis*, S. 1215.

[6] Ferruccio Busoni, *Klavierübung in 5 Teilen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918-22, später revidiert als *Klavierübung in 10 Büchern. Zweite umgestaltete und bereicherte Ausgabe* [1923-24], Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. Weiterhin sind auch seine meistensteils fragmentarischen Studienskizze im 1. Bands seiner Edition des *Wohltemperierten Klaviers* zu nennen (s. FN 8).

[7] Leopold Godowsky, *53 Studien über die Etüden von Chopin*, [1894–1914], Robert Lienau, vormals Berlin: Schlesinger, 1903-14.

Nr. 1 (1852 [I], ca. 1862 [II] und 1877 [III–V])[8] zurückzugreifen scheinen (siehe Tabelle 2). Parallelen und Überschneidungen zeigen sich sowohl in der Auswahl der Vorlagen und Komponisten (vor allem Bach und Chopin) sowie in der Bearbeitungstechnik: Einerseits im Fokus auf spezifische spieltechnische Problemstellungen/Herausforderungen (vgl. dazu Klavieretüden von F. Chopin, C. Saint-Saëns oder C. Debussy), weiterhin auch im mehrfach verfolgten Konzept der Inversion der Hände, der solistischen Behandlung der linken Hand sowie in Mehrfachbearbeitungen einzelner Vorlagen. Über den von allen angestrebten pädagogischen Nutzen einer Weiterentwicklung der Klavierspieltechnik – Busoni spricht im Vorwort seiner (Studien-)Edition von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (1924)[9] von einer „Hochschule des Klavierspiels“[10] – weisen die Studien von Brahms, Reger, Busoni und Godowsky dabei auch einen ausgeprägt künstlerischen Anspruch auf.[11] Die gegenseitige Wertschätzung der Bearbeitungstätigkeit ist zumindest für Reger und Busoni – beide legten einen starken Fokus auf Bachs Klavier- und Orgelwerke – in

Tabelle 2. Vorbilder und Zeitgenossen, Parallelen / Unterschiede

	Brahms	Reger	Busoni	Godowsky
Terminus (*Spezial-*)*Studie*	+	+	+	+
Vorlagen				
- Klavier	+	+	+	+
- Orgel	+	+	+	
- Bach	+	+	+	(+)
- Chopin	+	+	+	+
Studie für l. H. allein	+	+	(+)	+
Modifikation				
- Erweiterung	+	+	+	+
- Händetausch	+		+	+
Mehrfachbearbeitung	+	+	+	+

[8] Johannes Brahms’ 51 *Übungen für das Pianoforte* WoO 6 (1850–93), Berlin: N. Simrock, 1893; diese sind im Gegensatz zu seinen 5 *Studien* für das Pianoforte Anh. Ia Nr. 1 rein technisch konzipiert.

[9] *Johann Sebastian Bach. Klavierwerke*, Neue Ausgabe von Ferrucio Busoni, Egon Petri u. Bruno Muggelini, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894–1923, Bd. 1 (*Wohltemperiertes Klavier I*), 1894. Busonis Bach-Edition geht durch die analytischen Anteile sowie eine Vielzahl vielfach nur fragmentarischer Spieltechnik- und auch Transkriptions-Studien (*Von der Übertragung Bach’scher Orgelwerke auf das Pianoforte*, 1. Anhang, S. 154–194) weit über eine Interpretationsausgabe hinaus. Sie reiht sich vielmehr als pädagogisch-didaktische Studien in die Vielzahl seiner Studien ein. Siehe hierzu auch den Beitrag von Ullrich Scheideler in diesem Band, S. 151–166.

[10] Im Vorwort benennt Busoni seine Intention, „das ausgiebige Material nebenbei gewissermaßen zu einer weitumfassenden Hochschule des Klavierspiels umzugießen.“ (S. [iv]).

[11] Besonders bei Bearbeitungen von Chopin zeigen sich deutliche Unterschiede: Stellen Friedrich Wührers Inversionen von Chopins Etüden eher akademische Übungen dar (Vgl. Friedrich Wührer, *Achtzehn Studien zu Frederic Chopins Etuden „In motu contrario“*, Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag W. Müller, 1958) so stellen die Bearbeitungen von Busoni (*Klavierübung* Heft 8, nach Etüde op. 10 Nr. 1 und Prélude op. 28 Nr. 3), Reger (siehe oben) und vor allem Godowsky konsequente Weiterentwicklungen der pianistischen Etüdenidee mit hohem eigenschöpferischen Anteil dar.

Form einer Korrespondenz von 1895-96 belegt, in deren Rahmen sich Reger bei Busoni bezüglich seiner Bearbeitung von BWV 532 entschuldigte.[12]

2. Historischer Kontext – Orgelstudien

Regers *Schule des Triospiels* kann als Etüdensammlung in unterschiedlichen Kontexten verortet werden:

So benennt die Titel-Bezeichnung „Schule“ und weiterhin die in der Vorbemerkung genannten Termini „Studien“ bzw. „Pedalstudien“ klar die zweckbestimmte pädagogische Intention der Sammlung, deren Fokus auf der Weiterwicklung spieltechnischer Virtuosität sowie im Besonderen auf der „absoluten Unabhängigkeit“ von Händen und Füßen im polyphonen Spiel liegt. Explizit spieltechnische Etüden, Studien oder Übungen finden sich im Orgelrepertoire aufgrund der vornehmlich kirchlichen Funktion des Instruments Orgel – im Vergleich zum Klavier – insgesamt erst spät. Schrieb Bach seine Zyklen wie das *Orgelbüchlein*, seine *Inventionen und Sinfonien* wie auch seine Triosonaten durchaus mit pädagogischer Intention, so folgen sie doch einem älteren Virtuositätsverständnis. Dieses zielte darauf ab, den „anfahenden Organisten“[13] nicht allein spieltechnisch, sondern vor allem auch schöpferisch – im Bereich von Improvisation oder Komposition – auszubilden. Auch Bachs am ehesten rein spieltechnisch intendiertes *Pedalexerzitium* BWV 598 verweist mit den zusätzlich notierten Akkorden im Autograph möglicherweise auch auf einen improvisierten Anteil hin und reicht damit über rein Technisches hinaus.

Die im Klavierrepertoire sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelnde spieltechnische Virtuosität und moderne Klaviertechnik – hier sind u.a. die Etüden Czernys, Chopins und Liszts zu nennen – beeinflusste bald auch das Orgelspiel. So hält pianistische Virtuosität spätestens mit den Orgelkompositionen Franz Liszts und seines Schülers Julius Reubke Einzug in das Orgelrepertoire. Ausgeprägte Pedalvirtuosität findet sich schon u. a. bei Mendelssohn vereinzelt, u. a. im Finale seiner 1. Sonate f-Moll op. 65 Nr. 1 (1844) mit einer quasi Pedal-Kadenz gegen Ende (Beispiel 1). Die Werke des etwas jüngeren Zeitgenossen Ludwig Thiele (1816–1848) zeigen oftmals eine noch ausgeprägtere spieltechnische Ausrichtung, vermutlich auch in Anlehnung an Franz Liszt, den Widmungsträger seiner 1864 veröffentlichten Variationen.

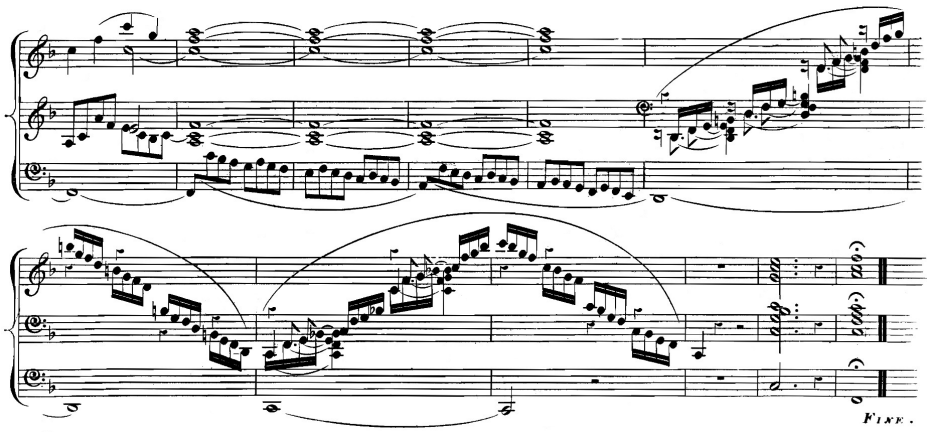
Unter den zahlreichen Orgelschulen des 19. Jahrhunderts sticht in besonderer Weise Wilhelm Volckmars *Geläufigkeitsschule in 100 stufenweise angeordneten Studien* op. 270 (Leipzig 1872) hervor, die im Titel wie auch der Konzeption besondere Nähe zu Carl
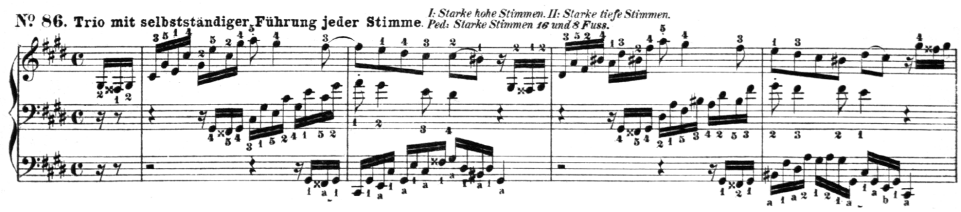
---

[12] Brief Regers an Ferruccio Busoni vom 17. 4. 1895, zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 4), S. 231. Busonis Transkription des berühmten Orgelwerks entstand 1888 und erschien 1889.

[13] Vorwort zu Bachs Choralsammlung *Orgelbüchlein* BWV 599–644, Weimar 1712–1717; Autograph, Staatsbibliothek zu Berlin: P 283, Titelseite. Eine möglicherweise nicht zufällige Parallele hierzu besteht darin, dass sich Regers Vorwort der *Schule des Triospiels* an den „angehenden Organisten“ richtet.

Beispiel 1. Felix Mendelssohn Bartholdy, Sonate f-Moll op. 65 Nr. 1 für Orgel, T. 133–144, London: R. Cocks & Co., o. J., S. 19



Beispiel 2. Wilhelm Volckmar, *Geläufigkeitsschule in 100 stufenweise angeordneten Studien* op. 270, Trio Nr. 86, Leipzig: Schuberth & Co., 1872, Bd. 8, S. 7



Czernys *Schule der Geläufigkeit* op. 299 (1830er-Jahre) zeigt. Volckmars Schule markiert bis heute einen nur selten übertroffenen Level der Pedalvirtuosität. Regers Orgel-Œuvre wie auch seine Bach-Bearbeitungen (insbesondere die *Schule des Triospiels*) greifen diesen Stand der Spieltechnik auf, führen sie aber auf ein höheres künstlerisches Niveau. Ist Volckmars Trio Nr. 86 (Bd. 8, Beispiel 2) durchaus mit den erweiterten Bach-Inventionen der *Schule des Triospiels* vergleichbar, so stellt Regers Spezialstudie das virtuose Triospiel aber ungleich konsequenter in den Vordergrund. Die *Schule des Triospiels* gilt daher bis heute als eines der schwersten Orgelwerke, vergleichbare spieltechnische Anforderungen finden sich bei Regers *Sechs Trios* op. 47 sowie bei einigen weiteren Bach-Bearbeitungen, darüber hinaus unter anderem Marcel Duprés *Suite* op. 39 (1944) und *Trois Esquisses* op. 41 (1945), Jeanne Demessieux' *Six Études* op. 5 (1944), Raffaele Manaris *Salve Regina* (1927), Leo Sowerbys *Pageant* (1931), Wilhelm Middelschultes *Perpetuum mobile* (1906) sowie in Bearbeitungen von Bachs *Musikalischem Opfer* von Rolande Falcinelli (1963) und Jean Guillou (1974).

Regers *Schule des Triospiels* kann über die pädagogische Intention hinaus auch in den Kontext der Kontrapunkt- bzw. Kompositionsstudie eingereiht werden. So schreibt Reger in einem Brief an Theodor Kroyer: „Habe soeben als ‚Kontrapunktübung' – denn solche

Übungen muß man immer machen – zu den 15 zweistimmigen Inventionen von Bach eine 3. Stimme dazukomponiert! Das Ganze ist eine ‚Schule des Triospiels' für Orgel geworden."[14]

Regers autodidaktische Kontrapunktübung, wohl Teil seines täglichen „Stahlbads" in den Werken Bachs,[15] steht damit auch den *Clavierübungen* seines „Übervaters" Bach nahe. Diese sind nicht allein als didaktische Werke, sondern zugleich als bewusste Demonstration seiner Kompositionskunst und seines kontrapunktischem Handwerks zu verstehen. Darauf verweist unter anderem der Titel-Zusatz Bachs im *Dritten Theil der Clavierübung* (1739), der das Werk einerseits den „Liebhabern zur Ergetzung", aber auch „besonders den Kennern von dergleichen Arbeit" widmet.[16]

Autodidaktische Kompositions- bzw. Kontrapunktstudien finden sich auch bei Schumann (*Studien für den Pedalflügel*, op. 56 und *Skizzen für den Pedalflügel*, op. 58, beide quasi als Vorarbeiten zu die *BACH-Fugen* op. 60 für Orgel)[17] sowie bei Brahms – teilweise nicht für die Veröffentlichung bestimmt. Vor allem dessen Präludien und Fuge in a- und g-Moll (WoO 9 und 10) sind zugleich Studien im alten Stil, was im weiteren Sinne auch für Regers op. 7 (1892) gilt, das der 19-Jährige selbst als mit „Perücke und Zöpfchen"[18] komponiert bezeichnete. In der *Schule des Triospiels* erprobt Regers Bearbeitungstechnik die Abgeschlossenheit der Vorlage und demonstriert durch die Ergänzung einer dritten Stimme seine Meisterschaft als Kontrapunktiker, was ihm sowohl Anerkennung als auch Kritik einbrachte, u. a. von Fritz Jöde[19]. Bemerkenswert – und im Vergleich zu den Klavierstudien

---

[14] Brief Regers an Theodor Kroyer vom 22. 3. 1903, Staatliche Bibliothek Regensburg: IP/4Art.714.

[15] Brief Regers an Carl Lauterbach u. Max Kuhn vom 11. 1. 1903: „Wenn man sich doch endlich das abgewöhnen wollte, mir Neuerungssucht u. krankhafte Harmonik vorzuwerfen – dabei nehme ich jeden Tag ein 2 Stunden währendes Stahlbad für Herz u. Hirn in Altvater Bach – u. dann soll man ‚ungesund sein'!", zitiert nach Max Reger, *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 12), S. 76.

[16] Vgl. dazu den Originaltitel: „Dritter Theil | der | Clavier Übung | bestehend | in | verschiedenen Vorspielen | über die | Catechismus- und andere Gesaenge, | vor die Orgel: | Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern | von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung | verfertiget von | Johann Sebastian Bach, | Koenigl. Pohlnischen, und Churfürstl. Saechs. | Hoff-Compositeur Capellmeister, und | Directore Chori Musici in Leipzig. | In Verlegung des Authoris."
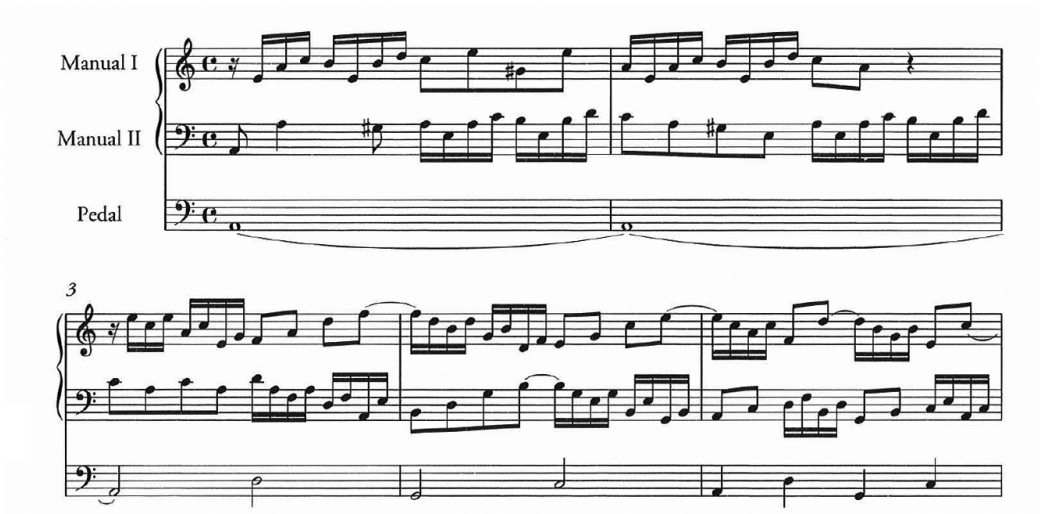
[17] Schumann erachte nur seine B-A-C-H-Fugen op. 60 als der Orgel würdig und lehnte eine Orgeladaption seiner Opera 56 und 58 wiederholt ab. Vgl. Arnfried Edler, *„Weltstoff durch Weltkraft in Bewegung gesetzt" – Robert Schumann und die Ästhetik der Orgelmusik um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, in *„Diess herrliche, imponirende Instrument". Die Orgel im Zeitalter Felix Mendelssohn Bartholdys*, hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny, Wiesbaden u. a. 2011 (= Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption, Bd. 3), S. 23–36, hier S. 26.

[18] Brief Regers an Otto Leßmann (*Allgemeine Musk-Zeitung*) vom 11. 12. 1893, frei zitiert nach *Der junge Reger* (siehe Anm. 4), S. 165. Reger schreibt: „Erschrecken Sie nur nicht, wenn ich Queselkopf in den Stücken gar ehrbar thun will, eine Perücke aufsetze u. sogar das kleine Zöpfchen nicht vergesse. (Auf Originalität will ich in diesen Sachen nicht im geringsten Anspruch erheben – wollte nur mal ein paar solide Orgelstücke schreiben!"

[19] Fritz Jöde, *Regers Orgelbearbeitung der Bachschen Inventionen*, in ders., *Die Kunst Bachs dargestellt an seinen Inventionen. „Um darneben einen starken Vorschmack von der Komposition zu überkommen"*, Wolfenbüttel 1926, S. 199–223. Einerseits erkennt Jöde an, dass es Reger „bei seinem ungeheuren technischen Können ein Leichtes [war], eine passende dritte Stimme einzufügen" (S. 203), vertritt jedoch zugleich durchweg die Auffassung, dass es sich dabei „überhaupt um keine Stimme, keine Melodiebildung im Sinne Bachs

wohl auch alternativlos – ist die ausgeprägte Homogenität der Sammlung: Reger erweitert in gleichbleibender Bearbeitungstechnik alle Inventionen um eine kontrapunktische Zusatzstimme und verdichtet damit den Satz. Während Jules Andrés in seiner deutlich weniger virtuosen Erweiterung der Invention 13[20] lediglich Grundtöne ergänzt (Beispiel 3), ist Regers neue 3. Stimme der linken Hand „meist frei imitatorisch gehalten“[21] (Beispiel 4) und wechselt in der Lage zwischen Alt und Tenor. Die Imitationen sind durch die vorgegebene Harmonik, die rhythmische Struktur sowie durch den zur Verfügung stehenden Raum zwischen Ober- und Unterstimme der Bach’schen Vorlage begrenzt.

Beispiel 3. Johann Sebastian Bach/Jules André, Invention Nr. 13 (BWV 784) aus *Kurzgefasste theoretisch-praktische Orgelschule* (um 1845), S. 103



Die kontrapunktische Verdichtung des Satzes durch zusätzliche imitierende Motive ist zudem ein Charakteristikum für Regers Bearbeitungsstil, das sich neben einigen Bach-Bearbeitungen aus den Präludien und Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* Bach-B3 (Präludium B-Dur aus BWV 866) besonders auch bei seinen Bearbeitungen von Liszts zweiter *Franziskus-Legende „Der heilige Franz von Paula auf den Wogen schreitend“* R. 17 Nr. 2 Liszt-B1[22] sowie von Strauss’ *Feierlichem Einzug der Ritter des Johanniterordens* o. op. 103/TrV 224 Strauss-B2 zeigt. Vergleichbare kontrapunktische
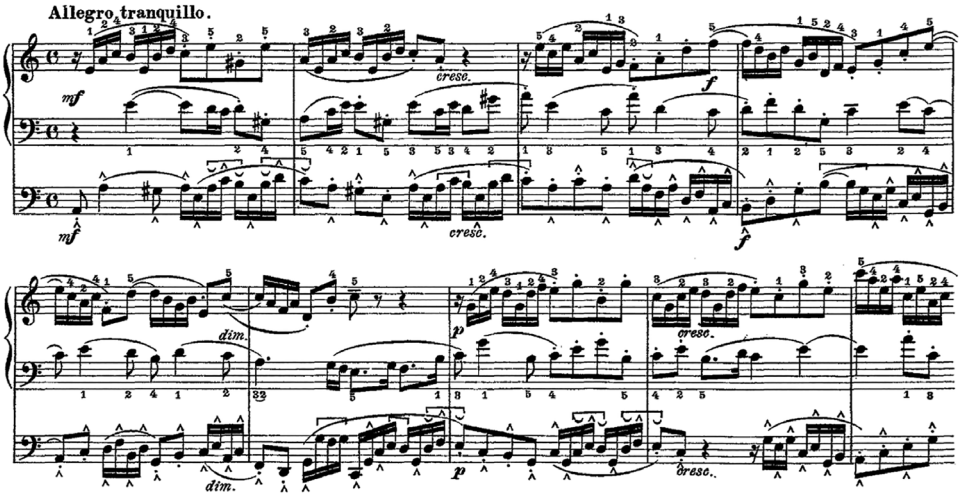
handelt“ (S. 218). Eine vergleichbare, kritisch zu hinterfragende Beurteilung der Kompositionsweise Regers im Verhältnis zu Bach formuliert später auch Helmut Walcha (Helmut Walcha, *Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet*, in *Musik und Kirche* 22. Jg. (1952), 1. Heft, S. 2–14; siehe hierzu auch die Diskussion in den Heften 2 und 3 der Zeitschrift sowie Eduard Bruggaier, *Helmut Walcha und Max Regers Orgelmusik*, in *imrg Internationale Max Reger Gesellschaft. mitteilungen* 16. Heft (2008), S. 23–28.

[20] Jules André, *Kurzgefasste theoretisch-praktische Orgelschule*, 25. Werk, Offenbach [um 1845], 2. Aufl. [um 1856], 3. Aufl. 1877.

[21] Max Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Leipzig: Lauterbach & Kuhn, 1903, Vorbemerkung, S. 3.

[22] Siehe in diesem Band den Beitrag von Stefan König und Severin Kolb, S. 41–73.

Beispiel 4. Johann Sebastian Bach/Max Reger, Invention Nr. 13 (BWV 784) aus *Schule des Triospiels* Bach-B8 (1903)



Erweiterungstechniken findet sich gehäuft auch bei seinem Zeitgenossen, dem Organisten und Komponisten Wilhelm Middelschulte (1863–1943).

3. Spezialstudie mit einigem Speziellem

Reger selbst bezeichnete seine *Schule des Triospiels* gegenüber Theodor Kroyer als „‚curiose' Geschichte".[23] Tatsächlich weist diese Spezialstudie innerhalb des Reger'schen Orgelschaffens bemerkenswerte Besonderheiten auf.

Tempodisposition

Die Verdichtung des Satzes zur Dreistimmigkeit scheint Reger dazu veranlasst zu haben, die Tempobezeichnungen der Vorlage – mit hoher Wahrscheinlichkeit die bei C. F. Peters von Carl Czerny, Friedrich Conrad Griepenkerl und Friedrich August Roitzsch erschienene Ausgabe der *Klavierwerke von Joh. Seb. Bach*) – bei drei Inventionen (Nr. 4, 9 und 12) abzuändern und das Tempo herabzusetzen (Tabelle 3, abweichende Angaben Czerny, Griepenkerl, Roitzsch in eckigen Klammern).

Da sämtliche Tempoangaben eher im mittleren Bereich liegen, ergibt sich eine Nivellierung sowohl der in Regers Vorlage gewählten Tempounterschiede als auch der Tempodramaturgie des Bach'schen Zyklus insgesamt, die zusätzlich dadurch verstärkt wird, dass ein *Presto* (vgl. Nr. 10) in der Pedalstimme nicht viel schneller als ein *Allegro* spielbar ist (siehe unten, Interpretation).

[23] Brief Regers an Theodor Kroyer vom 6. 2. 1903; Staatliche Bibliothek Regensburg: IP/4Art.714.

Tabelle 3. Tempobezeichnungen der Vorlage

Invention	Tempoangaben	Dynamikangaben	Vorherrschende Dynamik
1 C-Dur	*Allegro*	p – f – p	*piano* / *mezzo forte*
2 c-Moll	*Allegro moderato*	mf – f – p	*mezzo forte*
3 D-Dur	*Vivace*	mf – f – p	*forte*
4 d-Moll	*Moderato* [*Vivace*]	p – f – p	*mezzo piano* / *mezzo forte*
5 Es-Dur	*Allegro moderato*	f durchgängig (Thema f marcato)	*forte*
6 E-Dur	*Allegretto*	p – f – p – pp – p – f – p	*piano*
7 e-Moll	*Allegro*	f – p – f – p	*forte*
8 F-Dur	*Vivace*	f – p – f – p	*forte*
9 f-Moll	*Con Spirito (Allegro* [Zusatz fehlt])	mf – f – p – mf – f – p	*mezzo forte*
10 G-Dur	*Presto*	f – p – f – ff	*forte*
11 g-Moll	*Allegro moderato*	p – f – mp – f – p	*piano* / *mezzo piano*
12 A-Dur	*Allegro* [*giocoso*]	f – p – f – ff	*forte*
13 a-Moll	*Allegro tranquillo*	mf – p – f – p – f – p	*mezzo forte* / *piano*
14 B-Dur	*Moderato*	f – p – f – p – f – (p)	*forte*
15 h-Moll	*Allegro non troppo*	p – mf – f – p – mf – f – pp	*piano*

Rote Schicht

Reger versieht seine Triosammlung – wie für ihn typisch – mit einer „roten Schicht" der Vortragsangaben, die Artikulation, Dynamik und Phrasierung umfasst. Anders als bei den meisten Orgelwerken Regers bleibt jedoch – ebenso wie bei einigen seiner Bach-Bearbeitungen – fraglich, wie die Dynamik praktisch umzusetzen ist. Einerseits macht die bewegte Pedalstimme eine Benutzung von Spielhilfen wie Schweller und Walze nahezu unmöglich. Anderseits ist fraglich, ob die Spielhilfen der romantischen Orgel, die auf eine tendenziell akkordisch-homophone Faktur zugeschnitten sind, bei einer Trio-Satzfaktur überhaupt einsetzbar sind (siehe unten, Interpretation).

Straubes Anteil

Weiterhin ist es bemerkenswert, dass der Anteil von Regers Hauptinterpreten, Berater und Freund Karl Straube als Mitherausgeber bei diesem Opus eher gering ausfällt. Dies betonte Reger ausdrücklich gegenüber dem Verlag: „Herr Straube hat nur die Fingersätze im Manual u. die Pedalapplikatur gemacht. Selbstredend dürfen Sie das in Ihrer Besprechung sagen, wie auch das, daß die ganze Idee zur Schule des Triospiels von mir ist."[24]

Im Autograph scheint Straubes Applikatur noch nicht auf, im späteren Druck fehlen weiterhin die für Straubes Editionspraxis sonst typischen Hinweise zur praktischen Einrichtung und Registrierung. Selbst grundlegende Angaben zu den Fusstonlagen – etwa die

[24] Postkarte Regers an Walter Fischer vom 3. 2. 1904, Privatbesitz (Fotokopie im Max-Reger-Institut).

Entscheidung für eine 16‘- oder 8‘-Basis im Pedal – werden nicht gemacht. Straube fungiert hier somit vor allem als pädagogische Autorität. Seine Zusätze beschränken sich auf Hilfestellungen für die spieltechnische Ausführung auf Manualen und Pedal und wären für Konzertorganisten – und nur diese sind überhaupt in der Lage, Regers Trio-Bearbeitungen zu spielen – prinzipiell entbehrlich. Regers selbst äußert sich zu vergleichbaren Fragen bereits bei seinen hochvirtuosen Klavier-Spezialstudien:

„Von einer Bezeichnung des Fingersatzes habe ich absichtlich Abstand genommen, da der Spieler, der diese Spezialstudien übt oder öffentlich vorträgt, über die Prinzipien des Fingersatzes längst hinaus ist, und ich auch in dieser Beziehung die künstlerische Freiheit eines jeden respektieren wollte. Es wird aber von Nutzen sein, die Studien *legato* und *staccato* getrennt zu üben.“[25]

Auch zu seinen *Vier Spezialstudien für die linke Hand allein* WoO III/13 schreibt er: „Ich habe absichtlich von einer Bezeichnung des Fingersatzes abgesehen, da ich es für viel nützlicher halte, wenn der Spieler sich selbst denselben zurecht legt.“[26]

Während einige von Regers Klavierstudien ausdrücklich für den Konzertgebrauch bestimmt sind, unterstreicht das Fehlen von Hinweisen zur Aufführungspraxis oder zur klanglichen Ausgestaltung in der *Schule des Triospiels* seinen offenbar rein pädagogischen Fokus auf die spieltechnische Schulung – so „dass der Studierende […] seine ganze Aufmerksamkeit auf eine möglichst exakte Ausführung der Studien verwenden“[27] kann. Die konzertante Aufführung einzelner Inventionen oder gar des ganzen Zyklus erscheint daher, nicht zuletzt aufgrund der nivellierten Tempodisposition, eher nachrangig.[28]

Sind Straubes Zusätze somit im Kern verzichtbar, erlauben sie dennoch interessante Rückschlüsse auf spieltechnische Aspekte der Ausführung. Seine beigesteuerte Applikatur weist sowohl charakteristische Besonderheiten als auch Inkonsequenzen und Fehler auf. Auffällig sind insbesondere Eigenheiten im Manual- und Pedalsatz: Obwohl dies auch an anderen Stellen das Legatospiel erleichtern könnten, finden sich die im Vorwort genannten stummen Fußwechsel im Pedal (Beispiel 5) nur an drei, stumme Fingerwechsel nur an zwei Stellen.[29] Im Bereich der Pedalapplikatur fällt das häufige Alternieren in tiefer Lage sowie der oftmalige Einsatz des linken Absatzes in hoher Lage auf (u. a. in Invention 5, T. 30), was wiederum auf Straubes individuelle Spielweise verweist.

---

[25] Max Reger, *Fünf Specialstudien für Pianoforte. Bearbeitung Chopin’scher Werke* Chopin-B1, München: Jos. Aibl, 1899, S. 2, Anmerkung unter der ersten Notentextseite der Nr. 1 (Valse Des-Dur op. 64 Nr. 1).

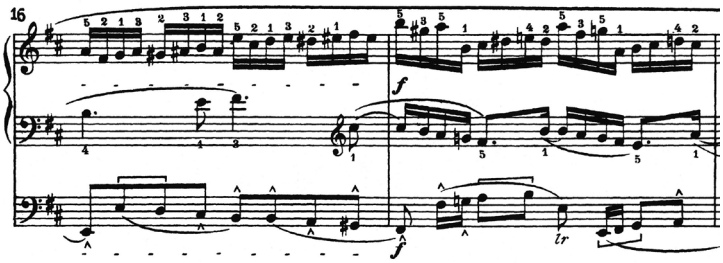
[26] Max Reger, *Vier Spezialstudien für die linke Hand allein* WoO III/13, München: Jos. Aibl, 1902, S. 2, Anmerkung unter der ersten Notentextseite der Nr. 1 (Scherzo).

[27] Max Reger, *Schule des Triospiels*, Vorbemerkung (siehe Anm. 21).
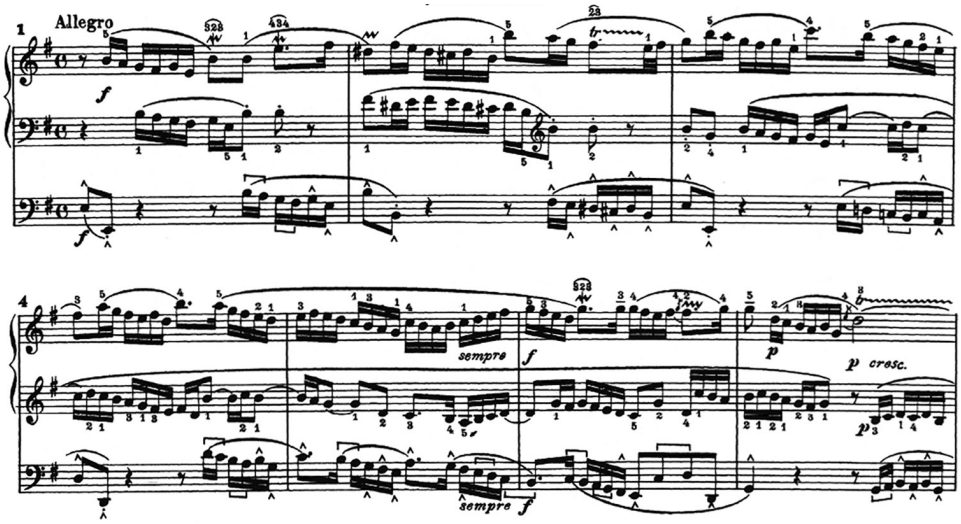
[28] Eine konzertante Aufführung der Inventionen – einzeln oder als Zyklus – erweist sich erfahrungsgemäß als ‚undankbar‘, wenn das Publikum die immensen technischen Schwierigkeiten nicht auch optisch nachvollziehen kann. Die spieltechnischen Herausforderungen stehen dabei in keinem Verhältnis zum Höreindruck, der sich meist als eher zurückhaltend darstellt.

[29] Straube verwendet stumme Fußwechsel – im Vorwort bezeichnet mit den Abkürzungen *lr* (links – rechts) beziehungsweise *rl* (rechts – links) – in den Inventionen Nr. 2 (T. 20 & 22), 10 (T. 32) und 15 (T. 17). Stumme Fingerwechsel finden sich in den Inventionen Nr. 9 (T. 25, rechte Hand) und 10 (T. 7 & 8, linke Hand).
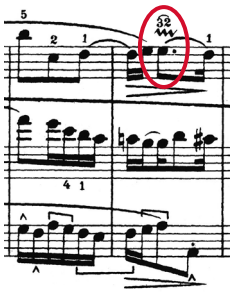
Beispiel 5. Max Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 15, T. 16f., stummer Fußwechsel im Pedal
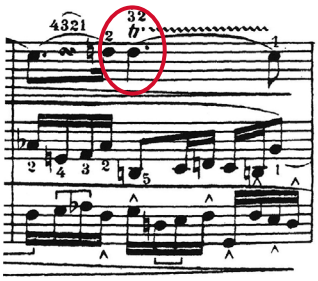


Beispiel 6, Max Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 7, T. 1–6



Beispiel 7, Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 3, T. 52f.



Beispiel 8, Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 9, T. 16
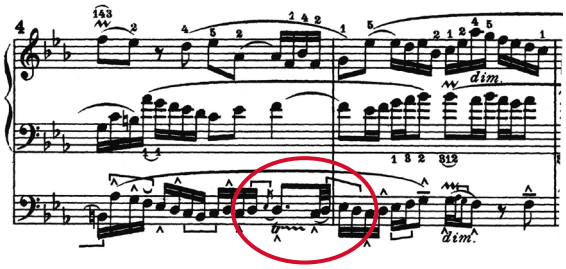


Die Korrelation von Straubes Applikatur und Trillerausführung (mit und ohne Nebennote) in Beispiel 6 lässt vermuten, dass in den Beispielen 7 und 8 die obere Nebennote des Trillers im Notentext fehlt.
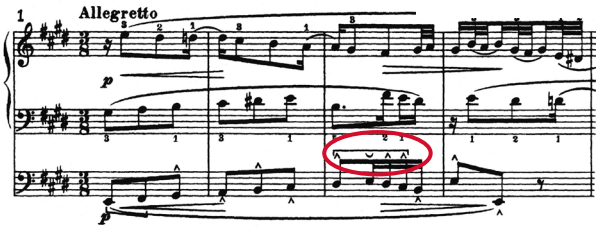
Zudem erweisen sich einige Fingersatz- und Pedalangaben als ungenau, überflüssig bzw. fehlend oder zumindest bemerkenswert, zum Teil auch mehrdeutig (Beispiele 9–14). In einzelnen Fällen – etwa in der Bearbeitung der Invention Nr. 5 – lassen sich ausnahmsweise leichte Andeutungen von Registrierungsvorgaben erkennen (Beispiel 15), während solche Hinweise ansonsten nahezu vollständig fehlen.

Beispiel 9. Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 2, T. 4f.
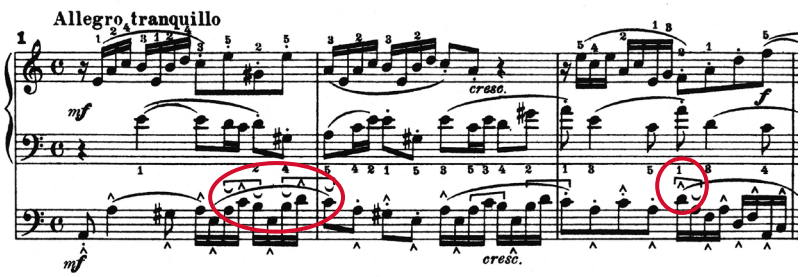
Straubes Applikatur setzt am Ende des Pedal-Trillers zweimal hintereinander die Spitze des linken Fußes. Es ist unklar, ob dies bewusst intendiert ist oder lediglich ein Versehen darstellt.



Beispiel 10. Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 6, Beginn
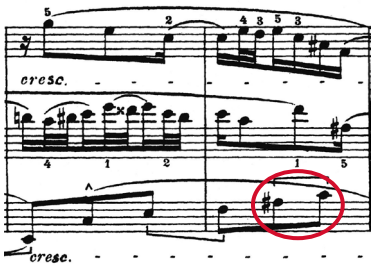


Beispiel 11. Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 13, Beginn (vgl. Beispiel 4, S. 265)
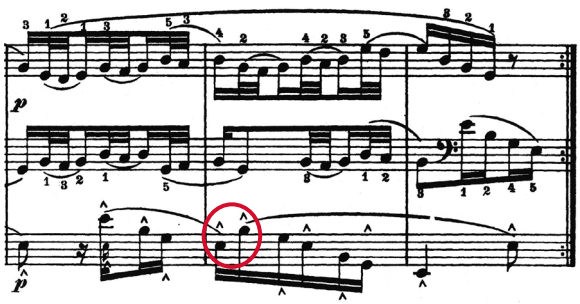


Straubes Detail-Angaben zum Einsatz von Spitze und Absatz über die Klammern hinaus (Beispiele 10 und 11) erscheinen hier überflüssig, eine Vertauschung von Spitze und Absatz ist unergonomisch (Beispiel 10) bzw. unmöglich (Beispiel 11). Hilfreich wäre dagegen eine nähere Spezifizierung bei Beispiel 12 (Absatz – Spitze oder Spitze – Spitze), die hier aber fehlt.

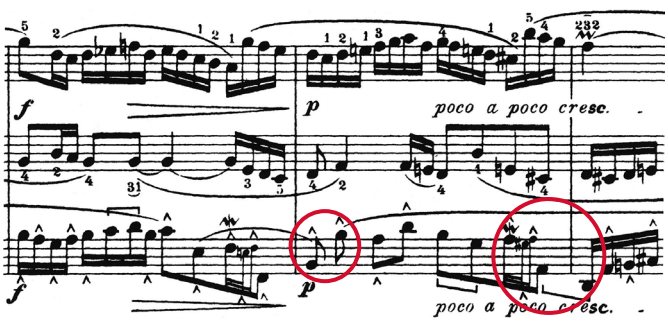
Beispiel 12. Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 6, T. 9f.



Beispiel 13. Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 6, T. 60ff.
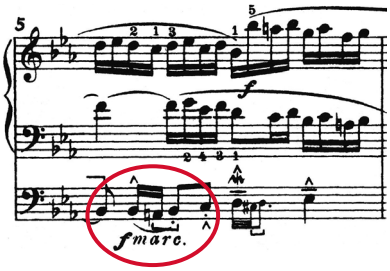


Beispiel 14. Reger, *Schule des Triospiels* Bach-B8, Invention Nr. 11, T. 5ff.



Straubes Pedalsatz setzt bemerkenswerterweise sowohl bei einem Quint-Sprung (Beispiel 13) als auch einem Oktavsprung (Beispiel 14) hintereinander die Spitze des rechten Fußes. Alternativlösungen sind aber durchaus möglich, auch hier überrascht, dass an wichtigen Stellen Klammern fehlen sowie keine stummen Wechsel zwischen beiden Füßen in Erwägung (vgl. Beispiel 5, S. 269) gezogen werden.

Beispiel 15, Schule des Triospiels, 5. Invention, T. 5



Die Angabe „marc." impliziert hier über eine breitere Artikulation evtl. sogar eine Verstärkung der Registrierung.

4. Zur Interpretation

In den letzten Jahrzehnten stand einer breiteren Aufnahme von Regers Bearbeitungen ins Konzertrepertoire ein Interpretationsideal maximaler historischer Authentizität eher entgegen. Da seine Bearbeitungen nicht in einer Interpretationstradition – vor allem die Straube-Tradition wäre hier bedeutsam – überliefert sind, stellen sich mit der gegenwärtigen Wiederentdeckung der Bearbeitungen Regers wie auch der *Schule des Triospiels* im Speziellen neue Fragen nach einer möglichen Interpretation. Über die bereits thematisierte Problematik hinaus, inwieweit eine konzertante Aufführung über die geforderte „exakte Ausführung" hinaus überhaupt vorgesehen oder sinnvoll ist, ergeben sich mehrere Herausforderungen:[30]

1. Die von Reger vorgegebene Übergangsdynamik übersteigt in der der polyphonen und wenigstimmigen Satzfaktur der 15 Trios teilweise die konventionelle Spiel- und Registrierpraxis der Zeit. Aufgrund der virtuos geführten Pedalstimme können Spielhilfen wie Walze und Schweller kaum benutzt werden. Die Walze ist als Spielhilfe zudem eher bei vollstimmigen Stellen sinnvoll einsetzbar, weniger bei Triofakturen mit dem Spiel der Hände auf unterschiedlichen Manualen.

2. Weiterhin stellen bei historischen „Reger-Orgeln" auch Registerfundus, Traktur wie auch Intonation zum Teil begrenzende Faktoren dar. Der Fundus an klar zeichnenden Registern ist oftmals begrenzt, zudem lassen sich diese nicht einfach dynamisch „skalieren". Es kommt damit zu einem Spannungsverhältnis zwischen polyphoner Stimmführung und homogener Dynamik – letztere wird durch die häufige Koppelung der Manuale weiter verstärkt.

3. Hinzu kommt, dass die mit kleinen Retuschen übernommenen Tempobezeichnungen aus der alten Bach-Ausgabe (Czerny, Griepenkerl, Roitzsch) aufgrund physischer, klanglicher und mechanischer Grenzen – insbesondere beim *Presto* der Invention Nr. 10 – kaum realisierbar sind.
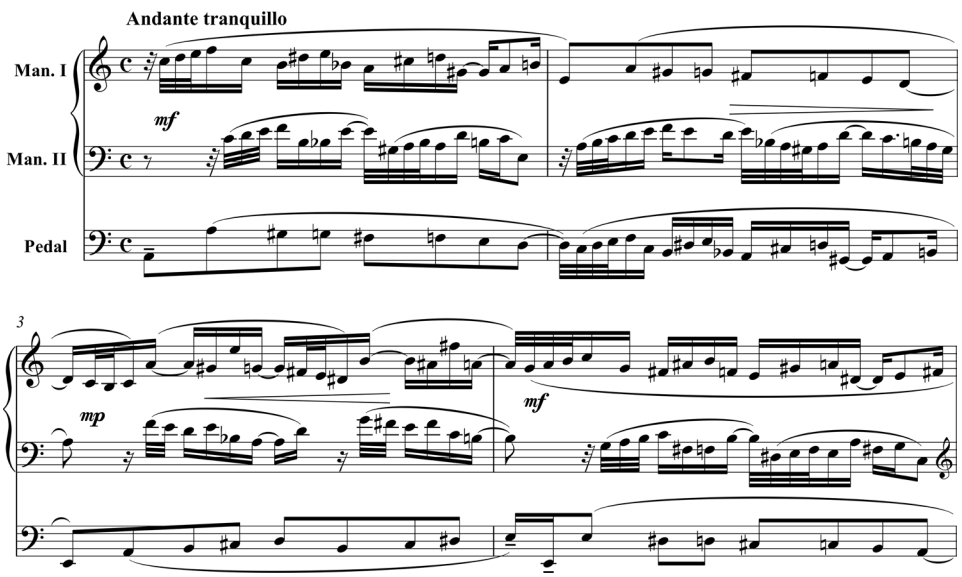
Eine Gesamtaufführung sämtlicher Inventionen der *Schule des Triospiels* stellt sowohl registriertechnisch als auch spieltechnisch große Herausforderungen dar und lässt sich

[30] Eine ausführliche Darstellung dazu findet sich bei Ulrich Walther, *Max Regers Bearbeitungen für Orgel – Überlegungen zur Aufführungspraxis anhand der Angaben zur Dynamik*, in *Reger-Studien 9. Konfession – Werk – Interpretation. Perspektiven der Orgelmusik Max Regers. Kongressbericht Mainz 2012*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2013 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Bd. XXIII), S. 303–320.

selbst auf sehr großen Orgeln nur schwer überzeugend umsetzen. Die daraus resultierende Nivellierung von Klang und Tempo unterstreicht den primär pädagogischen Charakter der Sammlung, bei der eine konzertante Gesamtaufführung eher hypothetisch bleibt. Viele der detaillierten Vortragsbezeichnungen und geforderten Klangwechsel sind selbst auf großen Instrumenten mit mehreren Registranten nur schwer umsetzbar. Zwar ist bedauerlich, dass Straube gerade bei dieser Sammlung nur Hinweise zur Applikatur, nicht aber zur Interpretation gegeben hat, dennoch erscheint es heute legitim, spieltechnische Anregungen der Straube-Tradition – wie zusätzliche Manualwechsel – für dynamische Verläufe zu übernehmen. Da Regers Sammlung zwischen konträren Ästhetiken liegt, ist eine Interpretation auf modernen Universalorgeln ebenfalls legitim, da sie die genannten Probleme der Verklanglichung (u. a. mittels moderner Setzeranlage) erleichtert, auch wenn typische Klangfarben der Reger-Zeit nur begrenzt vorhanden sein sollten. Insgesamt erscheint ein interpretatorischer Ansatz, der Agogik, Registrierung und Ornamentik innerhalb der Reger'schen Ästhetik belässt, am ehesten sinnvoll.

Erlebt die Bearbeitungspraxis derzeit eine Neubewertung, kann Regers „Interpretation" bzw. Erweiterung der zweistimmigen Inventionen zudem als Inspiration für eigene Bearbeitungen genommen werden (Beispiel 16) – quasi im Sinne einer historisch orientierten Bearbeitungspraxis, die nicht Bach als Komponisten sondern Reger als Bearbeiter in den Mittelpunkt stellt.[31]

Beispiel 16. Johann Sebastian Bach/Ulrich Walther, Präludium a-Moll BWV 889 Nr. 1, bearbeitet im Stil Max Regers (2015)



[31] Dies wurde in der Gesamtaufnahme des Verfassers von Regers Bearbeitungen versucht, bei der auch die praktische Anwendung Regerscher Bearbeitungstechniken auf Skizzen, Fragmente (u. a. erstmalige aufführungspraktische Erschließung des 48-seitigen Manuskriptfragment Bach-B3) sowie auch großformatiger Originalwerke (u. a. Regers *Mozart-Variationen* für Orchester op. 132) versucht wurde. Dem Max-Reger-Institut sei dabei für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in Manuskripte und Quellen herzlich gedankt.