

Max Reger: Fantazija i fuga u d-molu, op. 135b

Belošević, Jasmina

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:564516>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

JASMINA BELOŠEVIĆ

MAX REGER: FANTAZIJA I FUGA U D-MOLU,

op. 135b

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK

MAX REGER: FANTAZIJA I FUGA U D-MOLU,

op. 135b

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Izv. prof. mr. art. Ante Knešaurek

Student: Jasmina Belošević

Ak.god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Izv. prof. mr. art. Ante Knešaurek

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE

AKADEMIJE

SADRŽAJ

Sažetak

1. UVOD.....	1
2. MAX REGER I ORGULJE.....	2
2. 1. Reger kao orguljaš.....	2
2. 2. Noviteti u gradnji orgulja u 19. stoljeću.....	9
2. 3. Regerov orguljaški opus.....	11
2. 4. Regerov skladateljski jezik i stil.....	14
2. 5. Značaj Karla Straubea za Regerov orguljaški opus.....	15
3. NASTANAK I RECEPCIJA <i>OPUSA 135b</i>	17
3. 1. Okolnosti koje su prethodile nastanku djela.....	17
3. 2. Kronologija nastanka djela.....	20
3. 3. Prve izvedbe i recepcija djela.....	26
4. <i>FANTAZIJA I FUGA U D-MOLU</i> , op. 135b.....	29
4. 1. Analiza <i>Fantazije</i>	29
4. 1. 1. Formalna i motivička analiza.....	29
4. 1. 2. Harmonijska analiza.....	34
4. 2. Analiza <i>Fuge</i>	48
5. ZAKLJUČAK.....	53
Dodatak: usporedba čistopisa, korekturnih otisaka i prvog izdanja.....	54
<i>Fantazija u d-molu</i> , op. 135b.....	54
<i>Fuga u d-molu</i> , op. 135b.....	60
6. LITERATURA.....	70

Sažetak

U središtu ovog diplomskog rada je Regerovo posljednje djelo za orgulje – *Fantazija i fuga u d-molu*, op. 135b.

Prvo je poglavlje kratak uvod u temu rada. U drugom poglavlju predstavljen je orguljaški svijet Maxa Regera, te položaj Karla Straubea u njegovom životu i radu. Treće poglavlje rasvjetljuje okolnosti i sam proces nastanka *Opusa 135b*. Ono uključuje i informacije o prvim izvedbama i recepciji. Posljednje poglavlje posvećeno je formalnoj, motivičkoj i harmonijskoj analizi djela.

Ključne riječi: Max Reger, fantazija, fuga, orgulje, analiza

Summary

At the centre of this thesis is Reger's last organ piece – *Fantasy and Fugue in d-minor*, Op. 135b.

The first chapter is a brief introduction to the topic of the thesis. The second one presents the organ world of Max Reger and the position of Karl Straube in his life and work. The third chapter sheds the light on the circumstances and the very process of the creation of *Opus 135b*. It also includes information on first performances and reception. The last chapter is dedicated to the formal, motivic and harmonic analysis of the piece.

Key words: Max Reger, fantasie, fugue, organ, analysis

1. UVOD

Max Reger je - iako autor brojnih djela za glas, klavir, komorne sastave, zbor i orkestar - najpoznatiji po svojim kompozicijama za orgulje. Premda nije uvijek bio prepoznat i prihvaćen, nepobitna je činjenica da je opsegom svog orguljaškog opusa, kojim se pozicionirao odmah iza Johanna Sebastiana Bacha, nepovratno zadužio orguljaški svijet.

Regerova orguljaška djela nemoguće je promatrati izvan konteksta same gradnje orgulja njegovog doba. Novi instrumenti, opremljeni širokim spektrom sviračkih pomagala, te orkestralnom paletom boja, bili su neiscrpna inspiracija za njegov rad. Reger je vrlo rano napravio svoje prve orguljaške korake, no predstavljanje vlastitih kompozicija publici redovito je prepuštao orguljaškom virtuozu Karlu Straubeu. Dugogodišnje blisko prijateljstvo između dvaju glazbenika omogućilo je Straubeu određeni utjecaj na Regerovo skladanje, što i danas biva predmetom brojnih rasprava.

Prve naznake o ideji pisanja *Fantazije i fuge u d-molu*, op. 135b pojavile su se u jesen 1914. godine, o čemu svjedoče Regerova pisma Straubeu. Pred sam kraj procesa pisanja, u proljeće 1916. godine, Reger je napravio drastične rezove u oba stavka, što je na koncu rezultiralo današnjim dvijema verzijama djela. Novo *Carusovo* izdanje cjelokupnog Regerovog opusa pruža veoma jasan uvid u sve etape njegovog rada, pomoću manuskripta, korektura i sl.

U analizi djela najveći je naglasak stavljen na harmonijsku analizu *Fantazije*. Reger teži proširenju tonaliteta do krajnjih granica, što rezultira spojevima veoma udaljenih akorda i to u izrazito brzom harmonijskom ritmu. Svoje harmonijsko razmišljanje predstavio je u knjizi *Beiträge zur Modulationslehre*, te nam na taj način omogućio bolje razumijevanje njegovih kompozicija. Formalna i motivička analiza razjašnjavaju Regerovo tretiranje samog oblika fantazije i fuge, te motivički rad, posebice u *Fantaziji*.

Cilj je ovog rada obuhvatiti kompleksnost Regerove ličnosti, fokus njegovog glazbenog, napose orguljaškog promišljanja, te kroz predstavljanje ovog djela približiti njegov orguljaški opus široj publici.

2. MAX REGER I ORGULJE

2. 1. Reger kao orguljaš

Max Reger (1873. – 1916.) svoj je prvi susret s orguljama imao u dobi od dvanaest godina. On i njegov otac Joseph preuzeli su orgulje iz pripremne škole u Weidenu, koje tamo više nisu služile svojoj svrsi, te su ih postavili u svojoj obiteljskoj kući. Mladi je Reger tako već od najranije dobi bio upoznat s principima gradnje instrumenta kojem će kasnije namijeniti veliki dio svojeg opusa. U kućnoj atmosferi marljivo je vježbao i, prema riječima Adalberta Lindnera, njegovog budućeg učitelja i biografa, ostvario veliki napredak u manualnoj i pedalnoj tehnici.¹ Prava razina Regerove pedalne tehnike u to doba ipak ostaje upitna, budući da kućne orgulje, koje se danas čuvaju u Meiningenu u svom izvornom obliku, nisu imale pedal.

Godine 1886. Reger je upisan u weidensku pripremnu školu, gdje je vježbao na jednomannualnim mehaničkim orguljama firme *G. F. Steinmeyer* iz Oettingena (dispozicija: Gedeckt 8' i Salicional 8' u manualu, te Bordunbass 16' i Pedalkoppel u pedalu).² Osim toga, imao je priliku svirati bogoslužja na orguljama župne crkve sv. Mihaela³, u kojoj je njegov učitelj Lindner radio kao orguljaš. Slušajući Regerovo muziciranje u tim prigodama, Lindner svjedoči o „jednom posebnom harmonijskom jeziku kojeg pripisuje Wagnerovom utjecaju“⁴. Uz osebujne improvizacije, njegov orguljaški repertoar činila su djela R. Schumanna, J. S. Bacha, F. Mendelssohna i F. Liszta.⁵

¹ Lindner, Adalbert. *Max Reger: ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorn, 1922, str. 36.

² Busch, Hermann J. Die Orgelwelt Max Regers. U: Busch, Hermann J. (ur.). *Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers*. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH, 2007, str. 7.

³ Dvomanualni instrument s kratkom oktavom sagradili su 1564. /1565. Paul Koch i Hermann Raphael Rottenstein a 1791./92. obnovio ga je Andreas Bock.

⁴ Lindner, Adalbert. *Max Reger: ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorn, 1922, str. 37.

⁵ *ibid.*, str. 36.

Pr. 2. 1. a: Dispozicija orgulja u crkvi sv. Mihaela u Weidenu u Regerovo doba⁶

HAUPTWERK ⁷ C, D, E, F, G, A-d ³		OBERWERK		PEDAL	
Prinzipal	8'	Gedackt	8'	Subbass	16'
Hohlflöte	8'	Salizional	8'	Oktavbass	8'
Gamba	8'	Flöte travers	8'	Quint	5 1/3 ¹⁸
Oktav	4'	Geigenprinzipal	4'		
Gedackt	4'				
Oktav	2'				
Mixtur 4fach	2'				
Schiebekoppel OW/HW, Pedalkoppel HW					

Krajem 1889. godine, nakon završene pripremne škole, Reger počinje s privatnom podukom kod poznatog muzikologa Huga Riemanna, 1890. postaje učenikom u njegovoj klasi na *Fürstlichen Konservatorium Sondershausen*, a nekoliko mjeseci kasnije odlazi za njim na studij u Wiesbaden. O instrumentu na kojem je Reger vježbao u Sondershausenu ne zna se puno, osim da su mu bile dostupne jedne manje orgulje.⁹ U Wiesbadenu je, kako bi se lakše financirao, radio kao pomoćni docent za klavir i orgulje. Njegov prvi javni nastup na *Konservatorium zu Wiesbaden* bio je na pedalnom klaviru, a nekoliko mjeseci kasnije i na orguljama¹⁰. U tamošnjoj *Marktkirche* po prvi puta u životu susreo se s *Walcker* orguljama. Bio je to veliki tromanualni instrument, najveći koji je Reger do tada imao priliku upoznati, s mnoštvom sviračkih pomagala. Iako nisu bile od posebnog značaja u njegovoj orguljaškoj karijeri, te su orgulje zasigurno bile veliki izvor inspiracije za komponiranje njegovih orguljaških djela.

⁶ Busch, Hermann J. Die Orgelwelt Max Regers. U: Busch, Hermann J. (ur.). *Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers*. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH, 2007, str. 7., prema Lindnerovom opisu orgulja u Lindner, Adalbert. *Max Reger: ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorn, 1922, str. 39.

⁷ Popp, S.; Seedorf, T. (ur.). *Reger - Werkausgabe*. Stuttgart: Carus – Verlag, 2012. - navode se još Gedackt 8' i Quint 5 1/3' na *Hauptwerku*.

⁸ *ibid.*, ne navodi se Quint 5 1/3' u pedalu.

⁹ Lindner, Adalbert. *Max Reger: ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorn, 1922, str. 65.

¹⁰ *ibid.*, str. 9.

Pr. 2. 1. b: Dispozicija orgulja *E. F. Walcker*, Opus 190, u *Marktkirche* u Wiesbadenu¹¹

I. MANUAL C-f ³		II. MANUAL		III. MANUAL		PEDAL C-d ³	
Principal	16'	Bourdon	16'	Geigenprincipal	8'	Grand Bourdon	32'
Tibia major	16'	Principal	8'	Gedekt	8'	Principalbaß	16'
Principal	8'	Floete	8'	Dolce	8'	Violonbaß	16'
Doppelfloete	8'	Gedekt	8'	Aeoline	8'	Subbaß	16'
Gedekt	8'	Salicional	8'	Traversfloete	4'	Quintbaß	10 ^{2/3'}
Gemshorn	8'	Octav	4'	Spitzfloete	4'	Octavbaß	8'
Viola di Gamba	8'	Flûte d'amour	4'	Waldfloete	2'	Violoncell	8'
Quint	5 ^{1/3'}	Rohrfloete	4'	Fagott & Oboë	8'	Gedaktbaß	8'
Octav	4'	Quint	2 ^{2/3'}			Aeoline	8'
Floete	4'	Octav	2'			Flötenbaß	4'
Salicional	4'	Mixtur 4fach	2'			Posaunenbaß	16'
Quint	2 ^{2/3'}	Corno	8'			Trompete	8'
Octav	2'	Vox humana	8'			Cornettino	4'
Mixtur 5fach	2'	Tremolo zur					
Scharff 3fach	1'	Vox humana					
Fagot	16'						
Trompete	8'						
Clarinet	8'						
Clarine	4'						
Fußtritte							
Copula des 2. Man zum 1. Man (II/I)							
Copula des 3. Man zum 1. Man (III/I)							
Copula des 1. Man zum Pedal (I/P)							
I. Pp, II. Piano, III. Forte, IV. ganze Werk							
I. Manual „Leerlauf“							
Schwelltritt für das Echowerk							
Schwelltritt für Fagott & Oboë 8'							
Metallrad für Crescendo und Decrescendo							

¹¹Szabó, Balázs. *Zur Orgelmusik Max Regers*. Bonn: Musikverlag Dr. J. Butz, 2016, str. 334.

Moglo bi se reći da boravkom u Wiesbadenu na neko vrijeme završava period Regerove intenzivne orguljaške aktivnosti. Po preseljenju u Weiden njegovo sviranje orgulja pada u drugi plan, prvenstveno zbog nedostatka instrumenta ili barem ne onakvog kakav bi ga dovoljno motivirao.¹² Međutim, weidensko razdoblje bilo je veoma plodno za njegovu skladateljsku djelatnost kojoj je tada posvetio punu pozornost.¹³

Godine 1901. seli u München, gdje ni u narednim godinama nije imao značajnijih orguljaških nastupa. U travnju 1903., na poziv Adalberta Lindnera, ponovno je posjetio Weiden gdje je svirao na novim orguljama evangeličke crkve sv. Mihaela te nove katoličke crkve. Između ostalog, tamo je izveo i svoju *Fantaziju i fugu na B-A-C-H*, op. 46.¹⁴

¹² Lindner, Adalbert. *Max Reger: ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorn, 1922, str. 149.

¹³ Svoju novokomponiranu *Koralnu fantaziju "Wie schön leuchtet der Morgenstern"* isprobao je na *Steinmeyer* orguljama župne crkve u Erbendorfu, prilikom posjeta ujaku Theodoru Rollu koji je tamo bio orguljaš.

¹⁴ Reger, Elsa. *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig: Koehler & Amelang, 1930, str. 39.

Pr. 2. 1. c: Orgulje firme *J. Strebel* (Nürnberg) u crkvi sv. Mihaela u Weidenu¹⁵

I. MANUAL		II. MANUAL		PEDAL	
Bourdon	16'	Geigenprinzipal	8'	Violonbass	16'
Prinzipal	8'	Flauto amabile	8'	Subbass	16'
Doppelflöte	8'	Lieblich Gedackt	8'	Oktavbass	8'
Gedackt	8'	Dolce	8'	Cellobass	8'
Gamba	8'	Aeoline	8'	Posaune	16'
Salizional	8'	Vox celeste	8'		
Oktav	4'	Fugara	4'		
Rohrflöte	4'	Traversflöte	4'		
Oktav	2'				
Mixtur	2 2/3'				
Trompete	8'				
Normalkoppeln					
“Diverse Druckknöpfe zur Regulierung der Dynamik”					

¹⁵ Busch, Hermann J. Die Orgelwelt Max Regers. U: Busch, Hermann J. (ur.). *Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers*, Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH, 2007, str. 15, prema Lindner, Adalbert. *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart: J. Engelhorn, 1922, str. 39.

Pr. 2. 1. d: Orgulje firme *Maerz* (München) u katoličkoj crkvi u Weidenu¹⁶

I. MANUAL C-f ³		II. MANUAL C-f ³		PEDAL C-d ¹	
Bourdon	16'	Stillgedeckt	16'	Prinzipal	16'
Prinzipal	8'	Geigenprinzipal	8'	Violon	16'
Tibia	8'	Hohlflöte	8'	Subbass	16'
Gedackt	8'	Lieb. Gedackt	8'	Quinte	10 2/3'
Gamba	8'	Dolce	8'	Oktavbass	8'
Salizional	8'	Aeoline	8'	Cello	8'
Quinte	5 1/3'	Vox coelestis	8'	Posaune	16'
Oktave	4'	Fugara	4'		
Flöte	4'	Traversflöte	4'		
Gemshorn	4'	Mixtur 3fach	2 2/3'		
Oktave	2'	Fagott/Clarinetten	8'		
Mixtur 4fach	2 2/3'				
Trompete	8'				
SPIELHILFEN					
Normalkoppeln, Superoktavkoppeln in I					
Feste Kombinationen: p, mf, f, ff					
Registerschweller, Rohrwerkabsteller					

Osim potonjeg, u njegovoj koncertnoj djelatnosti, koja je počela uzimati sve više maha, orguljaških nastupa gotovo da i nije bilo. Ipak, njegova orguljaška djela nisu bila zapostavljena, dapače, njegov prijatelj i poznati orguljaš Karl Straube preuzeo je na sebe ulogu svojevrsnog „pionira“ Regerovih kompozicija za orgulje, svirajući ih redovito na svojim koncertima. Ako je Reger i poželio vježbati ili isprobati svoja nova orguljaška djela, za to su mu bili dostupni njegov dvomannualni pedalni harmonij te dvomannualne *Walcker* orgulje na *Königliche Akademie der Tonkunst* gdje je 1905. / 1906. radio kao profesor kontrapunkta, kompozicije i orgulja.

¹⁶ Busch, Hermann J. Die Orgelwelt Max Regers. U: Busch, Hermann J. (ur.). *Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers*, Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH, 2007, str. 16.

Pr. 2. 1. e: Dispozicija orgulja na *Königliche Akademie der Tonkunst* u Münchenu

I. MANUAL		II. MANUAL		PEDAL	
Bourdon	16'	Geigenprinzipal	8'	Violonbass	16'
Prinzipal	8'	Lieblich Gedackt	8'	Subbass	16'
Rohrflöte	8'	Salicional	8'	Violoncello	8'
Gedackt	8'	Aeoline	8'	Bourdonbass	8'
Gamba	8'	Dolce	4'	Fagottbass	16'
Oktav	4'	Spitzflöte	4'		
Traversflöte	4'				
Oktav	2'				
Mixtur 3f.	2'				
Cornett 5fach	8'				

Za vrijeme boravka u Leipzigu (od 1907.) imao je pristup *Walcker* orguljama u koncertnoj dvorani leipziškog *Königlichen Conservatorium*. Iako u "Bachovom gradu" nije imao javnih nastupa na orguljama, iz 1907. datira prvi zapis o njegovom nastupu na velikim *Sauer* orguljama katedrale u Kolbergu, na kojima će svirati još nekoliko puta u narednim godinama.¹⁷ Također, 1910. svirao je na *Walcker* orguljama u Dortmundu, u sklopu prvog njemačkog *Reger-Festa*.¹⁸

Ponovno započeta orguljaška aktivnost nastavila se i nakon preseljenja u Meiningen: do svoje smrti, 1916. godine, Reger je održao niz koncerata u Meiningenu, Eisenachu, Hildburghausenu, Jeni, Kolbergu i Meranu. Godine 1913. odlučio je snimiti šesnaest svojih djela za orgulje na *Welte-Philharmonie-Orgel* u Freiburgu¹⁹ te tako, iako primarno nije bio orguljaš, ostaviti svijetu i jedan drugačiji zapis svoje fasciniranosti tim instrumentom.

¹⁷ Georg Sbach. *Max Reger in Kolberger Dom*. U: *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft* Nr. 3., veljača 1923, str. 8.

¹⁸ Bunk, Gerard. *Liebe zur Orgel*. Dortmund: Ardey, 1958, str. 73.

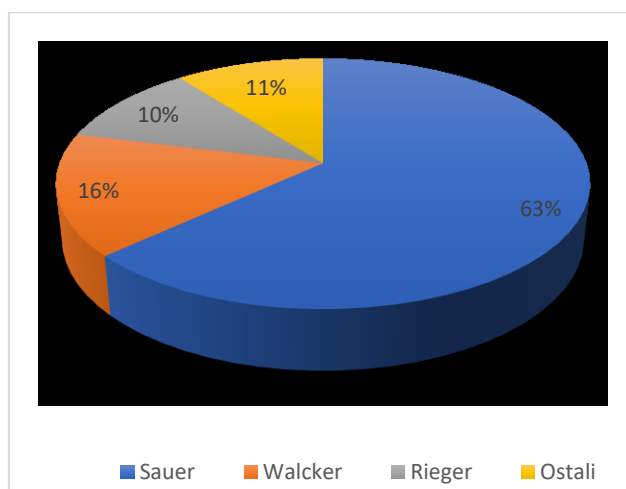
¹⁹ Popp, S.; Seedorf, T. (ur.). *Reger - Werkausgabe*. Stuttgart: Carus – Verlag, 2012.

2. 2. Noviteti u gradnji orgulja u 19. stoljeću

Razdoblje romantizma donijelo je sa sobom neke značajne promjene na području gradnje orgulja. Za razliku od baroka, sada su građeni veći instrumenti simfonijskog karaktera. U registarskoj dispoziciji prvenstvo se davalo 8-stopnim registrima, dok su oni s višim alikvotama bili zastupljeni u manjoj mjeri. Osim toga, razvijana su brojna sviračka pomagala koja su dodatno povećavala dinamičke i zvukovne mogućnosti orgulja. Razvijen je i pneumatski sustav čime je smanjen otpor tipki i olakšano sviranje, posebice prilikom višetrukih spojeva manuala.

Glavni nositelji gradnje orgulja u Njemačkoj u razdoblju romantizma bili su Eberhard Friedrich Walcker (1794. - 1872.) i Wilhelm Sauer (1831. – 1916.), za čije je instrumente Reger pokazao velik interes, te su na njima praižvedena njegova brojna djela.

Pr. 2. 2. a: Orgulje na kojima su praižvedena Regerova djela do 1916. godine²⁰



²⁰ Prema dostupnim podacima u Popp, S.; Seedorf, T. (ur.). *Reger - Werkausgabe*. Stuttgart: Carus – Verlag, 2012.

Nove su orgulje ostavile velik dojam na koncepciju orguljaškog zvuka, te profil njegovih budućih orguljaških kompozicija:

*Zašto naši veliki graditelji orgulja poput Sauera, Wal(c)kera itd. itd. grade takva veličanstvena djela, takve orgulje opremljene svim mogućim finesama? Mogućnosti, koje ove moderne orgulje nude, želim sada u potpunosti iskoristiti, a jasno je da će time samo djelo biti teže, kompliciranije.*²¹

Johann Eberhard Walcker (1756. - 1843.), otac E. F. Walckera, 1780. godine u Cannstattu je osnovao orguljarsku radionicu, koju je njegov sin 1820. preselio u Ludwigsburg, te je od tada poznata pod nazivom *E.F. Walcker Orgelbau*. Proizvodili su orgulje za Njemačku (Frankfurt, Wiesbaden, Ulm, Stuttgart...) i inozemstvo (St. Petersburg, Boston, Zürich). Najveća su im postignuća usavršavanje zračnice s čunjicima, upotreba žaluzija, te izgradnja prvog otvorenog 32' registra u pedalu. U razdoblju od 1820. do 1872. godine, sam E. F. Walcker sastavio je 270 orgulja.²²

Mnogi mladi orguljari željeli su se obrazovati i steći orguljarsko iskustvo u njihovoj radionici, a jedan od njih bio je Wilhelm Sauer. Osim u Ludwigsburgu, svoj zanat kovao je i u Parizu, u radionici *Aristide Cavallé-Coll*. Godine 1856. počeo je s vlastitom proizvodnjom orgulja u Frankfurtu na Odri, a 1860. posao je privremeno proširio i na današnji Kaliningrad. Za vrijeme Sauerovog aktivnog rada izgrađeno je 1097 orgulja²³, te je bio među prvima koji su gradili četveromanualne instrumente s više od sto registara. Iako je većina orgulja bila namjenjena za Njemačku, građeni su instrumenti i za Argentinu, Brazil, Ekvador, Finsku, Peru, Rusiju i južnu Afriku.

Orgulje radionice *Sauer* građene su od kvalitetnih materijala, te ih je odlikovala tehnička savršenost. Integrirani su i neki francuski registri, npr. *flûte harmonique* i *voix céleste*. Nakon što se radionici pridružio, a kasnije ju i preuzeo, Paul Walcker (1846. – 1928.), sin E. F.

²¹ „Allein, warum bauen unsere großen Orgelbauer wie Sauer, Wal(c)ker etc. etc. solche Prachtwerke, solche mit allen möglichen Raffinements ausgestattete Orgeln? Diese Möglichkeiten, welche diese modernen Orgeln bieten, will ich nun voll u. ganz ausnützen, daß dadurch das Werk an sich schon schwerer, komplizierter wird, ist klar.“ Reger, Max. Pismo Maxa Regea Ludwigu Thuilleu, 4. prosinca 1899. Original izgubljen, kopija u München: Bayerische Staatsbibliothek, Ana 493 I.2.

²² Williams, Peter; Owen, Barbara. *The New Grove Musical Instrumental Series: The organ*. New York: W.W. Norton & Company, 1988, str. 156.

²³ Schmeding, Martin. *Max Reger Edition - Sämtliche Orgelwerke*. Düsseldorf: Cybele Records, 2017, str. 22.

Walckera, započela je i gradnja orgulja s pneumatskom trakturom.²⁴ Najpoznatiji *Sauer* instrumenti danas se nalaze u berlinskoj katedrali, te u crkvi sv. Tome u Leipzigu.

2. 3. Regerov orguljaški opus

Regerova orguljaška glazba često biva okarakterizirana kao monumentalna, gigantska, kompleksna, glazba ekstrema, koja postavlja velike zahtjeve pred izvođača kao i pred slušatelja. Ako zavirimo u njegov orguljaški opus, vidjet ćemo da je to zaista u slučaju mnogih njegovih djela točno. Međutim, ne treba zaboraviti ni onu drugu stranu Regerove kompozitorske genijalnosti koja do izražaja dolazi u manjim, kraćim i jednostavnijim kompozicijama.

U njegovim djelima za orgulje moguće je primijetiti različite utjecaje, a među njima se najviše ističe onaj Johanna Sebastiana Bacha, čije je principe Reger pokušavao primijeniti u velikom dijelu svog opusa. Često je koristio i nadograđivao barokne oblike poput fantazije, fuge ili *passacaglie* kojima bi pridruživao i klasično-romantične (npr. *Intermezzo* iz *Suite u e-molu*, op. 16). Kontrapunkt je bio temelj njegovih kompozicija, a uzori u kreiranju polifonog razvoja, osim Bacha, bili su mu i Johannes Brahms, te Robert Schumann, čije je djelo *Šest fuga na B-A-C-H*, op. 60 bilo dio Regerovog ranog orguljaškog repertoara.

Polifone tehnike koristio je, između ostalog, i u svojim koralnim preludijima, koje je komponirao tijekom cijelog života. Iako je odrastao u katoličkoj obitelji, s protestantskim koralom susreo se već u ranoj dobi, za vrijeme sviranja protestantskih bogoslužja u Weidenu. Naveći je doprinos na tom području ostvario do 1902. godine, te time podigao orguljašku liturgijsku glazbu na višu umjetničku razinu.

Osim koralnih preludija, Reger je napisao i sedam koralnih fantazija, koje su mu donijele velik uspjeh. Melodija korala tretirana je kao *cantus firmus* oko kojeg je ispletena kromatska kontrapunktska mreža, sa kulminacijom (često u obliku fuge) na kraju djela. Iako nije pisao programe za svoje kompozicije, Reger *Koralnu fantaziju "Wie schön leucht't uns der*

²⁴ Bush, Douglas E.; Kassel, Richard. *Sauer, Wilhelm (1831-1916)*. U: Bush, Douglas E. (gl. ur.). *The organ: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2006, str. 484.

Morgenstern“ op. 40, br. 1 ipak naziva “programnim djelom”²⁵. Naznake programnosti mogu se pronaći i u *Simfonijskoj fantaziji i fugi*, op. 57, popularno nazvanoj “*Inferno*” fantazija. To je djelo u svome karakteru inspirirano Danteovom *Božanstvenom komedijom*.

Međutim, Reger je prvenstveno bio skladatelj apsolutne glazbe. Fokus njegovog promišljanja nakon završenih koralnih fantazija premjestio se na formu orguljaške sonate. On ne pokušava premjestiti klasičnu klavirsku sonatu na orgulje, već smatra kako forma sonate zapravo nije primjenjiva na taj instrument²⁶. Time zapravo potvrđuje stav svog profesora Riemanna o toj temi, čija je ideja sonate za orgulje bila bazirana na formi fantazije, varijacija, fuge i *passacaglie*, s primjenom prikladnih duhovnih pjesama i koralna.²⁷ Takvim principom građeni su i stavci Regerovih dviju sonata: *Phantasie – Intermezzo – Passacaglia*, te *Improvisation – Invocation – Introduction und Fuge*. Osim toga, on sam potvrđuje kako se riječ “sonata” u naslovu ne odnosi na klasičnu sonatnu formu djela.²⁸

Regerova *Druga sonata u d-molu*, op. 60 u svoj svojoj rapsodičnosti i opsegu, izrečena njegovim harmonijskim jezikom, svakako postavlja i jedno novo značenje pojma orguljaške sonate. Ona pripada nizu njegovih djela “*großen Styls*” (*Opus 135b* posljednje je djelo tog niza), u kojima jasno dolazi do izražaja jedan od njegovih glavnih ciljeva – iscrpiti mogućnosti modernih koncertnih orgulja.²⁹ Dakako, potreban je i velik virtuoзитet izvođača, koji će moći odgovoriti visokim tehničkim zahtjevima tih kompozicija.

²⁵ „Doch was schreibe ich da: habe ich selbst doch erst vor einigen Tagen Programm Musikwerk vollendet. Es ist eine Orgelfantasie über den Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern!“ Reger, Max. Pismo Maxa Reger Hugu Riemannu, 1. studenog 1899. U: Popp, S.; Seedorf, T. (ur.). *Reger - Werkausgabe*. Stuttgart: Carus – Verlag, 2012.

²⁶ „[...] obwohl ja die Sonatenform an u. für sich eigentlich für die Orgel nicht anwendbar ist! Unsere Orgelsonaten sind doch mehr Suiten!“ Reger, Max. Pismo Maxa Regera Karlu Wolfrumu, 15. listopada 1900. U: Hasen-Koehler, Elsa (ur.). *Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1928, str. 82.

²⁷ Barker, John Wesley. Reger's Organ Music. 3. *The Musical Times*, vol. 109, 1968, , br. 1500, str. 170. www.jstor.org/stable/952102. (pristup 29. travnja 2020.).

²⁸ „Eine neue Sonate (Fis-moll) für Orgel ist fertig [Opus 33]. Erschrecken Sie nicht über den Titel „Sonate“; es ist keine Sonatenform. Der Titel ist hier nur Kollektivtitel!“ Reger, Max. Pismo Maxa Regera Arturu Egidiju, 8. travnja 1899. U: Popp, Susanne. *Der junge Reger: Briefe und Dokumente vor 1900*. Wiesbaden: Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XV., 2000, str. 406.

²⁹ „Wir müssen eben nur die Errungenschaften des modernen Orgelbaus ausnützen – u. dann Bach'sche Kompositionsart für Orgel anwenden! So denke ich mir unseren deutschen Orgelstyl (vielleicht der „Zukunft“).“ Reger, Max. Pismo Maxa Regera Georgu Göhleru, 10. veljače 1900., ostavština Georga Göhlera, Ratsschulbibliothek Zwickau.

Ovo potonje stvaralo je dozu nezadovoljstva kod izdavača i određenog broja tadašnjih orguljaša. Kako bi odgovorio njihovim željama, Reger piše zbirke manjih kompozicija, namjenjene širem krugu izvođača. Prilikom tiskanja jedne od njih, *Dvanaest komada*, op. 59, A. W. Gottschlag³⁰ piše:

*Sa zahvalnošću treba pozdraviti to da je naš genijalni orguljaški titan još jednom mislio i na one orguljaše koji nisu na vrhuncu moderne virtuoznosti i na tome nek' mu je posebna hvala, tim više: svako je od 12 remek-djela sjajno priveo kraju.*³¹

U toj zbirci Reger koristi stavke iz mise (*Kyrie, Gloria in excelsis, Benedictus*). Osim stavaka povezanih s liturgijom, te već uobičajenih formi *toccate*, preludija i fuge, on predstavlja cijeli niz karakternih komada: *Canon, Pastorale, Intermezzo, Capriccio, Scherzo, Canzone, Ostinato...*

Fantazija i fuga u d-molu, op. 135b Regerovo je posljednje veliko orguljaško djelo. Pisano je nakon perioda u kojem je Reger bio posvećen radu s orkestrom, te pokazuje veću, gotovo mozartovsku jasnoću i prozračnost, za razliku od njegovih djela s prijelaza stoljeća. Odmaknuvši se od monumentalnog stila prijašnjih kompozicija, kroz kromatiku bogatu bojama dobiva impresionistički zvuk.³²

Iako su i drugi veliki skladatelji poput Mendelssohna, Schumanna, Brahmsa, Liszta i Rheinbergera značajno doprinijeli ponovnom oživljavanju orguljaškog repertoara, Reger u tom pogledu zauzima posebno mjesto u povijesti orguljaške glazbe. Orguljaški opus Maxa Regera u sveukupnom trajanju od 1100 min³³ odmah je iza orguljaškog opusa njegovog najvećeg uzora - Johanna Sebastiana Bacha.

³⁰ (1827. – 1908.), njemački orguljaš, skladatelj i urednik glazbenog časopisa *Urania*.

³¹ „Es ist dankbar zu begrüßen, daß unser genialer Orgeltitan auch wiederum an solche Orgelspieler gedacht hat, die nicht auf der Zinne der modernen Virtuosität stehen und dafür sei ihm besonderer Dank gespendet, umso mehr: hat ja jedes der 12 Meisterstücke famos geendet.“ Gottschlag, A. W. Besprechungen – Sammelrezension Opera 49 und 59, *Urania*, 58, 1901, br. 11, str. 86.

³² Popp, Susanne. *Max Reger - Werk statt Leben*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015, str. 442.

³³ Schmeding, Martin. *Max Reger Edition - Sämtliche Orgelwerke*. Düsseldorf: Cybele Records, 2017, str. 19.

2. 4. Regerov skladateljski jezik i stil

Način pisanja Maxa Regera teško je strogo kategorizirati ili povezati samo s jednim stilskim pravcem. On je nasljednik velike njemačke tradicije Bacha, Beethovena i Brahmsa, što se prije svega vidi u korištenju tradicionalnih glazbenih formi, koje, međutim, bivaju modificirane na njemu svojstven način. Baroknom kontrapunktu pridružen je složeni harmonijski sloj, što rezultira izrazito gustom teksturom djela koju B. Szabó (a prethodno i A. Lindner) naziva *Vollgriffigkeit*³⁴.

Za razliku od svojih suvremenika, Reger nije ostvario doprinos na području simfonije (osim *Sinfoniette*, op. 90) i opere, no iako je pisao za različite instrumente i sastave, najviše je prepoznat po svojoj orguljaškoj glazbi. Pri tome je težio stvoriti simfonijski, orkestralni prizvuk, te postići duboku brahmsovsku emocionalnost i ekspresivnost. Osim toga, njegova djela obiluju kromatikom, što se može pripisati Wagnerovom utjecaju. Usprkos svemu tome, Reger nije bio puki imitator, već je uspio spojiti tradicionalne i suvremene elemente, te stvoriti svoj vlastiti stil kojim je utjecao na buduće generacije kompozitora.

Premda je istraživao i proširivao tonalitet do krajnjih granica, on zapravo nije nikad upotrebljavao atonalitet. Bez obzira na to, njegov je stil bio nužni evolucijski stadij između kasnog romantizma i dodekafonije³⁵. Reger je uživao veliko poštovanje pripadnika *Druge bečke škole*, poglavito Arnolda Schönberga, koji ga je smatrao genijem. Iako je njegova glazba poštovala granice tonalnosti, nemoguće je ne primijetiti izrazitu disonantnost u pojedinim djelima (primjerice nedovršeni *Dies irae* iz *Requiema*), te konstantnu želju za dubokom individualnom ekspresijom u njegovoj glazbi – glazbi ekstrema.

Tonalitetna zamagljenost u Regerovim kompozicijama postignuta je prvenstveno neuobičajenim harmonijskim progresijama koje često nastupaju u brzom harmonijskom ritmu. Ti spojevi dakako imaju svoju logiku, koju Reger opisuje u knjizi *Beiträge zur Modulationslehre*, objavljenoj 1903. godine. U stotinu sažetih primjera predstavlja modulacije u bliske, ali i veoma udaljene tonalitete. Iako je stil pisanja knjige poprilično suhoparan, omogućuje nam uvid u njegovo harmonijsko razmišljanje, te pomaže u

³⁴ Szabó, Balázs. *Zur Orgelmusik Max Regers*. Bonn: Musikverlag Dr. J. Butz, 2016, str. 26.

³⁵ Grim, William E. *Max Reger – a bio-bibliography*. New York : Greenwood Press, 1988, str. 5.

razumijevanju harmonijskog sloja njegovih kompozicija. Temelje harmonijskog znanja stekao je za vrijeme studija s Hugom Riemannom, čija je teorija funkcija bila od velike važnosti za Regerov harmonijski jezik. Harmonijske progresije u njegovim djelima čine akordi terčne građe, a svaki akord može slijediti iza svakoga - unutar sistema funkcionalnog tonaliteta.

2. 5. Značaj Karla Straubea za Regerov orguljaški opus

Godine 1893. Hugo Riemann poslao je poznatom berlinskom glazbeniku Heinrichu Reimannu nekoliko Regerovih kompozicija. Reimann, tada poznati orguljaš i glazbeni kritičar u *Allgemeine Musik-Zeitung*, objavio je članak u kojem hvali skladateljske sposobnosti mladog talentiranog skladatelja, te izražava veliki entuzijazam oko njegovih budućih uspjeha.³⁶ Taj je događaj bio od iznimnog značaja za samog Regera, budući da do tada njegova orguljaška djela nisu imala puno uspjeha kod izdavača i izvođača.

Karl Straube (1873. – 1950.), mladi berlinski orguljaš u usponu, došao je u doticaj s Regerovim djelima upravo preko svog profesora Reimanna, čiji je učenik bio od 1888. godine. Prvo djelo kojem je posvetio posebnu pozornost, te ga na koncu i praisveo, bila je *Suita u e-molu*, op. 16, posvećena "duhu Johanna Sebastiana Bacha"³⁷. Straube je dijelio Regerovo poštovanje prema onome koji je "početak i završetak sve glazbe"³⁸, o čemu svjedoči i ideja o izdavanju cjelokupnog Bachovog opusa u vlastitoj redakciji. Uslijed raznih poteškoća i nedostatka vremena, izdano je samo deset preludija (fantazija) i fuga za orgulje. Straubeova je vizija Bachovih orguljaških djela, prije nego je postao pristašom *Orgelbewebunga*, u prvom planu imala orkestralnost i maksimalno korištenje mogućnosti

³⁶ „Der Brausekopf will in seinen ersten drei Opera gleich so kompliziert wie Bach, so leidenschaftlich und tief wie Beethoven und so „clair-obscur“ wie Brahms sein!“ Reimann, Heinrich. Vom Musikalienmarkt - Kompositionen von Max Reger. *Allgemeine Musik-Zeitung*, 20, 1893, br. 27, str. 375.

³⁷ „Den Manen Joh. Seb. Bachs“

³⁸ „Seb. Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fusst jeder wahre Fortschritt!“ Regerov odgovor na anketu časopisa *Die Musik* o značaju J. S. Bacha za tadašnje doba. U: *Die Musik*, 5, 1905, 1. Oktoberheft, str. 74.

modernih orgulja 19. stoljeća. To se uvelike podudaralo s Regerovom idejom stvaranja orguljaške glazbe, koja je bila povijesna u svojoj formi, a moderna u harmonijskom jeziku³⁹.

Prvi susret dvaju glazbenika dogodio se 1. travnja 1898. prilikom Straubeovog koncerta u crkvi Sv. Pavla u Frankfurtu. Godinu dana ranije on je počeo raditi kao orguljaš na *Sauer* orguljama *Wilibrordi* katedrale u Weselu, čime je otvoren put njegovoj koncertnoj karijeri. Na svojim koncertima redovito je svirao i prouzvodio Regerova djela, te je tako postao najveći promotor njegovog orguljaškog opusa među publikom.

Osim što su poslovno surađivali, bili su i bliski prijatelji. Takva bliskost s Regerom ne samo da je davala Straubeu određenu slobodu u interpretaciji njegovih kompozicija, već je ponekad utjecao i na sam proces nastanka novog djela. Po prirodi nesiguran i samokritičan, Reger je često tražio Straubeovo mišljenje prilikom stvaranja novog kompozicijskog materijala. Slao mu je čistopise svojih velikih djela između *Op. 27* i *Op. 52* nakon što bi ih poslao izdavaču, a čistopise za *Prvu sonatu u fis-molu*, op. 33, te *Koralnu fantaziju „Wie schön leucht't uns der Morgenstern“*, op. 40, br. 1 čak i prije, a potom bi napravio verziju za izdavačku kuću. Razinu Straubeovog utjecaja ipak nije moguće uvijek sa sigurnošću utvrditi, budući da je jedan dio njihove pismene korespondencije uništen od strane samog Regera i bombardiranjem u Drugom svjetskom ratu. Također, od 1907. godine oboje su radili na mjestu predavača na leipziškom *Königlichen Conservatorium*, te je za očekivati da se jedan dio rasprava te prirode odvio i usmenim putem. Međutim, nedvojben je Straubeov utjecaj u *Op. 33*, gdje su veoma prezentne njegove bilješke na partituri, te oznake za artikulaciju, pedal i fraziranje. Slična je situacija i s *Introdukcijom, passacagliom i fugom u e-molu*, op. 127.⁴⁰

Vjerojatno jedno od najdiskutabilnijih djela, što se tiče Straubeovog utjecaja, jest *Fantazija i fuga u d-molu*, op. 135b. Danas postoje dvije verzije tog djela, duža i kraća, te još uvijek biva predmetom rasprave jesu li drastične promjene u *Fantaziji*, a posebice u *Fugi*, koje je Reger izvršio nakon što je djelo pokazao Straubeu, bile zaista njegova želja ili je popustio pod autoritetom svog dugogodišnjeg prijatelja. Potonja opcija i nije toliko

³⁹ Anderson, Christopher. *Max Reger and Karl Straube – Perspectives on an Organ Performing Tradition*. New York: Routledge, 2016, str. 9.

⁴⁰ <https://www.max-reger-institut.de/de/reger-werkausgabe/ueber-die-baende> (pristup 15. studenog 2020.).

nemoguća budući da je u prošlosti Reger već odustajao od projekata oko kojih je u početku bio veoma entuzijastičan (npr. *Requiem*, WoO V/9), samo iz razloga što ih Straube nije odobrio. Regerova naklonost, čak i ovisnost o Straubeu vidljiva je i iz velikog broja manuskripta koje mu je skladatelj poklonio, brojnih djela koje mu je posvetio, spremnosti na uzimanje u obzir svih Straubeovih sugestija, te njegove konstantne potrebe za odobravanjem od strane orguljaškog virtuozu. Straube brani prirodu takvog odnosa riječima: „Takav čin ne tiče se drugih ljudi. To je materija diskretne prirode između dviju ličnosti, vanjski svijet mora zauzeti stav samo o cjelovitom tiskanom radu.“⁴¹

Nakon Regerove smrti Straube je postao dijelom *Orgelbewebunga* – pokreta koji se zalagao za povratak orguljaškog zvuka na barokne ili čak predbarokne ideale, bez velike orkestralne dimenzije koja im je dodijeljena u 19. stoljeću. To je dovelo do uništavanja velikog broja romantičnih orgulja i postavljanja neobaroknih na njihovo mjesto. Slijedom toga, Regerove kompozicije morale su također biti prenamijenjene za takvu vrstu orgulja. Straube je tada odigrao vrlo važnu ulogu u stvaranju slike Regerove orguljaške glazbe među novim generacijama orguljaša - slike koja se jednim dijelom održala i do danas.

3. NASTANAK I RECEPCIJA *OPUSA 135b*

3. 1. Okolnosti koje su prethodile nastanku djela

Od veljače 1911. godine, Max Reger djelovao je kao glazbeni ravnatelj na dvoru vojvode Georga II. u Meiningenu. Bio je to položaj kojeg je objeručke prihvatio nakon loše recepcije njegovih djela i neprijateljskog okruženja u Leipzigu⁴². Međutim, količina obaveza u narednom periodu, zajedno s pretjeranom konzumacijom alkohola, dovele su ga do fizičkog i mentalnog sloma tijekom koncerta u Hagenu, 28. veljače 1914. Slijedom tih događanja, Reger je podnio ostavku. Nedugo nakon toga, 25. lipnja umro je meiningenski vojvoda Georg

⁴¹ „Solches Tun geht fremde Leute nichts an. Es ist eine Angelegenheit verschwiegener Art zwischen einzelnen Persönlichkeiten, die Außenwelt hat nur zu dem im Druck vorgelegten Werk als Ganzes Stellung zu nehmen.“ Straube, Karl. Pismo Karla Straubea Hansu Joachim Nösseltu, 24. travnja 1943. U: Gurlitt, Willibald; Hudemann, Hans-Olaf (ur.). *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*. Stuttgart: Koehler, 1952, str. 150.

⁴² <https://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf> (pristup 15. studenog 2020.).

II., koji je bio velika podrška njegovom umjetničkom radu, a samo tri dana kasnije u Sarajevu je izvršen atentat na Franza Ferdinanda, što je bio povod za Prvi svjetski rat.

U svjetlu novonastale situacije, Reger 21. rujna upućuje pismo Straubeu u kojem mu iznosi svoju ideju o pisanju *Requiem*, kojeg je htio posvetiti „palim njemačkim herojima“⁴³, te dilemu oko upotrebe latinskog ili njemačkog teksta. Sama tema smrti igrala je važnu ulogu u Regerovu stvaranju: „Niste li još primijetili, kako kroz sva moja djela odzvanja koral: 'Wenn ich einmal soll scheiden!'“⁴⁴ Već se prije bavio intenzivnim promišljanjem o dubokim životnim i religijskim pitanjima, a ujesen 1914. ponovno se posvetio Bachovom opusu, kao i djelima Antona Brucknera, poznatog po svojoj dubokoj religioznosti⁴⁵.

Odabravši latinski tekst, započinje s radom na *Introitusu (Requiem aeternam)* početkom listopada, te ga po završetku, sredinom studenog, daje Straubeu na pregled. U međuvremenu radi na drugom stavku: apokaliptičnom *Dies irae*. Prilikom susreta dvaju prijatelja i kolega, 14. prosinca, Straube ga obeshrabruje u njegovim daljnjim pokušajima pisanja *Requiem*, ističući da nije dorastao takvom pothvatu. Bio je to zadnji veliki udarac za Regera te godine. Pao je u veliku stvaralačku krizu koja je počela jenjavati tek po njegovom preseljenju u Jenu u ožujku 1915. godine.

U travnju počinje pisati *Fantaziju i fugu u d-molu*, op. 135b. Međutim kao i za mnoga njegova djela, tako i za ovo, možemo pretpostaviti da je počelo nastajati i ranije. Sam Reger svjedoči kako su mnoga djela nastala u njegovoj glavi, nakon čega bi moglo proći i nekoliko godina prije nego bi ih zapisao: „Godinama sazrijeva jedno djelo u mojoj glavi, [...] i jednog dana sjednem za stol i zapišem note.“⁴⁶ Već je oznaka koralnih preludija „op.135a“, koji su pisani u razdoblju od kolovoza do studenog 1914., dala naslutiti nastanak barem još jedne

⁴³ „Der Paratext der Widmung „An die gefallenen deutschen Helden“ – mit einem Topos aus damaligen Todesanzeigen – sollte nicht über den eigentlichen musikalischen Text hinwegtäuschen, der Regers Gedanken über den Krieg verrät; diese Musik spricht nicht von Heldentum, sondern von den unfreiwilligen Helden, die mit zertrümmerten Leibern auf dem Schlachtfeld ihr Leben sinnlos vergeudeteten.“ U: Popp, Susanne. *Max Reger - Werk statt Leben*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015, str. 431.

⁴⁴ „Haben Sie noch nicht bemerkt, wie durch alle meine Sachen der Choral durchklingt: 'Wenn ich einmal soll scheiden!'“ *ibid.*, str. 429.

⁴⁵ Haupt, Helmut. Max Regers letztes Orgelwerk op. 135b. U: Schreiber, Ottmar (ur.). *Mitteilungen des Max Regers-Instituts*, 17, 1968, str. 8.

⁴⁶ „Jahrelang reift ein Werk in meinem Hirn, [...] und ich sitze eines Tages am Schreibtisch und schreibe Noten.“ U: Stein, Fritz. *Max Reger*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft, 1939, str. 85.

skladbe u istom opusu. Krajem rujna Reger piše Straubeu: „Sada što se tiče djela za orgulje: želim ti povjeriti, da mi je jedno u planu! [...]“⁴⁷ 29. listopada 1914., u vrijeme kad je skladao prvi stavak *Requiem*, nastavlja: „Jedno novo veliko orguljaško djelo se „kristalizira“.“⁴⁸

Tome svemu ide u prilog i Regerovo pismo Richardu Straussu, napisano 18. siječnja 1915., u kojem ga moli da prihvati posvetu jednog novog djela.⁴⁹ I uistinu, *Opus 135b* nosi posvetu: „*Meister Richard Strauss in besonderer Verehrung*“⁵⁰, a mogući povod za to bio je skladateljev pedeseti rođendan. To je drugo djelo koje je posvetio „najcjenjenijem majstoru“. U ranijim su godinama, uz Straussovu pomoć, pojedina Regerova djela objavljena u izdavačkim kućama *Froberg* (Leipzig) i *Aibl* (München). Posvećena mu je stoga, u znak zahvalnosti, i rana *Fantazija i fuga u c-molu*, op. 29. Prvi kontakt dvojice glazbenika datira još iz 1895. godine, kada mu je Reger poslao kopiju svoje *Suite u e-molu*, op. 16. U više je navrata javno izražavao visoko mišljenje koje je imao o Straussu: „R. Strauß je jedan briljantan umjetnik, prvi živi skladatelj nakon Brahmsove smrti!“⁵¹

⁴⁷ „Nun wegen des Orgelwerks: so will ich Dir gestehen, daß ich ein solches vorhabe![...]“ Popp, Susanne (ur). *Max Reger: Briefe an Karl Straube*. Bonn: Dümmler, 1986, str. 242.

⁴⁸ „Ein neues großes Orgelwerk „kristallisiert“ sich“. Popp, Susanne (ur). *Max Reger: Briefe an Karl Straube*. Bonn: Dümmler, 1986, str. 244.

⁴⁹ „Sodann möchte ich noch die Bitte anfügen, ob Sie gewillt sind, die Widmung eines neuen Werkes von mir anzunehmen! [...]“ Reger, Max. Pismo Richardu Straussu, 18. siječnja 1915. U: original - Richard – Strauss – Archiv Garmisch, transkripcija - Popp, S.; Seedorf, T. (ur.). *Reger - Werkausgabe*. Stuttgart: Carus – Verlag, 2012.

⁵⁰ „Majstoru Richardu Straussu s posebnim divljenjem“

⁵¹ „R. Strauß ist ein hochgenialer Künstler, seit Brahms Tode der erste lebende Komponist!“ Reger, Max. Pismo Ernstu Guderu. U: Schreiber, Ottmar. *Briefe zwischen der Arbeit / Neue Folge*, Bonn: Dümmler, 1973, str. 66.

3. 2. Kronologija nastanka djela

Regerova stvaralačka kriza popustila je po njegovom preseljenju u Jenu u ožujku 1915. godine. U svom pismu Straubeu, pisanom 7. travnja, govori o početku „slobodnog Jena stila“⁵². U jesen 1914. Reger mu je već nagovjestio novo orguljaško djelo, a 30. travnja 1915. ponovno napominje da radi na jednom „novom orguljaškom djelu, velikog stila“⁵³.

Proces zapisa svakog Regerovog djela, pa tako i ovog, kretao je od skice. Većina glazbenog materijala bila bi samo naznačena, velike pasaže notirane skraćeno, predznaci bi često nedostajali, a prazni taktovi služili za određivanje proporcija djela. *Op. 135b* skiciran je olovkom u dva notna sistema, bez notnih ključeva na početku. Na početku *Fantazije* nazire se obris silaznih rastavljenih akorda, a u narednim polupraznim taktovima linije melodijskih kretanja. Neki su taktovi prešarani, a imena tonova mjestimično su napisana slovima. Na marginama nema bilješki, osim brojeva stranica. *Fantazija* je skicirana do 60. takta, nakon čega slijede skice prve teme *Fuge*. Ona je pisana od 22. do 111. takta, dakle bez provedbe prve teme i zadnje provedbe gdje se kombiniraju obje teme. Ipak, glazbeni je sadržaj predočen puno jasnije i konkretnije nego što je to slučaj sa *Fantazijom*.

Godine 1941. Elsa Reger poklonila je ovu skicu kompozitoru i pijanistu Günтеру Raphaelu, kao zahvalu za jedan kućni koncert. Iz njegove ju je ostavštine 2005. godine preuzeo *Max - Reger – Institut* u Karlsruheu, gdje se čuva i danas.

Nakon skice slijedio je čistopis, izrađen u nekoliko stadija, a glazbeni tekst bio je pisan crnom tintom. Reger je radio brojne korekcije i promjene, pa bi tako često prvotni tekst prekrizao ili obrisao još uvijek mokru tintu, a tek kasnije uredio te dijelove. Paralelno sa zapisivanjem djela, crvenom bi tintom unosio upute za izvođenje. Na kraju bi dodao naslovnicu ili jednostavno presavio zadnju stranicu djela na prednji dio arka. Čistopis ovog djela Elsa Reger poklonila je 1937. godine svome kumčetu Maxu Hanfriedu Poppenu⁵⁴, a od 1974. nalazi se u posjedu *Bayerische Staatsbibliothek* u Münchenu. Pisan je u

⁵² „[...] jetzt beginnt der freie, jenaische Stil bei Reger“ Reger, Max. Pismo Karlu Straubeu, 7. travnja 1915. U: Popp, Susanne (ur). *Max Reger: Briefe an Karl Straube*, Bonn: Dümmler, 1986, str. 249.

⁵³ “Es interessiert Dich wohl zu vernehmen, daß ich an einem neuen Orgelwerk großen Stils arbeite!” U: Popp, Susanne (ur). *Max Reger: Briefe an Karl Straube*, Bonn: Dümmler, 1986, str. 250.

⁵⁴ Na prednjoj stranici manuskripta napisano je plavom tintom: „Meinem lieben Patensohn Max Hanfried Poppen. Zum Andenken München April 1937. Frau Max Reger.“

trostrukom notnom sistemu. Naslov i notni tekst napisani su crnom tintom, a tempo, dinamika, način izvođenja, registracije, manuali, fraziranje i oznake notnih grupacija crvenom. Regerovi ispravci uneseni su olovkom. U samom naslovu može se primjetiti korekcija u riječi *“Phantasie”* (“F” umjesto “Ph”), koja je vjerojatno izvršena od strane lektora. Na 13., 15. i 16. stranici dio glazbenog materijala išaran je crnom tintom.

Sredinom svibnja 1915. Reger po prvi puta šalje manuskript djela izdavačkoj kući *Simrock* u Berlin.⁵⁵ 15. siječnja 1916. kao odgovor je zaprimio prvi korekturni otisak. Međutim, Otto Schreiber ukazuje na drugu mogućnost s kojom se slaže i Marcel Punt. Prema Schreiberu, na poleđini zadnje stranice stoji urednikov pečat koji kaže *„II. Correctur“*, a na prednjoj je strani napisano *„Notenstecherei C. G. Röder“*, te datum *„15. Jan. 1916“*, što bi značilo da je zapravo postojala još jedna korektura.⁵⁶

Reger se zbog koncertnih obaveza nije imao vremena posvetiti korekturama sve do veljače 1916. godine.⁵⁷ Također, zatišje u korespondenciji sa Straubeom, vezanoj za ovu temu, traje do ožujka. Nakon višestrukih najava prožetih Regerovim nestrpljivim uzbuđenjem, Straube je 11. travnja konačno pogledao djelo i odmah predložio promjene.

Već sljedećeg dana Reger je napravio sve prepravke: iz *Fantazije* je izbacio deset taktova, dakle glazbeni materijal od zadnje četvrtinke u 39. taktu do druge polovinke u 49. taktu prekrizhen je. Ostatak 49. takta diminuiran je i priključen 39. taktu.

⁵⁵ „Anbei finden Sie ein neues Manuskript: op 135b; es ist das ein Orgelwerk größten Styls – aber nicht zu lang – ! Als Honorar haben wir s.Z. 1000 M [...] für ein derartiges Werk vereinbart“ Popp, Susanne (ur.). *Max Reger: Briefe an den Verlag N. Simrock*. Stuttgart; Carus Verlag, 2005, str. 239.

⁵⁶ Punt, Marcel. *Max Reger's Opus 135b and the Role of Karl Straube*, STM 1994-95, str. 116. <https://www.yumpu.com/en/document/read/24816393/max-regers-opus-135b-and-the-role-of-karl-straube-a-study-of-the-> (pristup 10. prosinca 2020.).

⁵⁷ Popp, Susanne (ur.). *Max Reger: Briefe an den Verlag N. Simrock*. Stuttgart; Carus Verlag, 2005, str. 305.

Pr. 3. 2. a: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b – izbačeni dijelovi⁵⁸

The image shows a handwritten musical score for Max Reger's 'Fantazija u d-molu, op. 135b'. The score is written on three systems of staves. The first system includes markings like 'rit.', 'a tempo (rit.)', 'poco', 'cres.', and 'poco a poco'. The second system includes 'poco a poco molto rit.', 'Molto allegro', and 'II. Mo.'. The third system includes 'rit.', 'Molto Largo', and 'ppp'. There are arrows pointing to specific measures: a downward arrow at the top and an upward arrow at the bottom.

Iz *Fuge* je izbačeno dvadeset taktova, počevši od 44. takta a zaključno sa 63. taktom. Mjera u 43. taktu promijenjena je iz četveročetvrtinske u trolovinsku, te je prijašnjem glazbenom materijalu dodana još jedna doba s koronama na zadnjem dijelu, vjerojatno kako bi se lakše prešlo na novi dio – ekspoziciju druge teme. Isto tako, izbačeno je osam taktova, počevši od četvrtre osminke u 73. taktu pa do devete osminke u 81. taktu. Osim toga, napravljene su promjene u predznacima, oznakama za tempo, dinamiku, način izvođenja i sl. (detaljnije u Dodatku). Neke su promjene napravljene već u samom otisku i nisu ispravljene

⁵⁸ Punt, Marcel. *Max Reger's Opus 135b and the Role of Karl Straube*, STM 1994-95, str. 110 <https://www.yumpu.com/en/document/read/24816393/max-regers-opus-135b-and-the-role-of-karl-straubes-a-study-of-the-> (pristup 10. prosinca 2020.).

od strane Regera, pa se postavlja pitanje je li to izdavačka kuća napravila svojevrijedno ili je stvarno postojao još jedan prethodni korekturni otisak.

Pr. 3. 2. b: Max Reger: *Fuga u d-molu*, op. 135b – izbačeni dijelovi⁵⁹

The image displays a handwritten musical score for Max Reger's *Fuga u d-molu*, Op. 135b. The score is written on multiple systems of staves, including treble and bass clefs. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *poco*, *secco*, and *f*. There are also some handwritten annotations and a downward-pointing arrow at the top right of the first system. The score appears to be a working draft or a study score, given the handwritten nature and the presence of some corrections or markings.

⁵⁹ Punt, Marcel. *Max Reger's Opus 135b and the Role of Karl Straube*, STM 1994-95, str. 111-113.

<https://www.yumpu.com/en/document/read/24816393/max-regers-opus-135b-and-the-role-of-karl-straube-a-study-of-the-> (pristup 10. prosinca 2020.).

I. And. (3' 4" + 10")

sempre p

a

scand.

pizzicato

sempre p

a

↑

Handwritten musical score for a piece by Reger. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "Andante", "meno ppp", "pizzicato", "sempre ppp", "poco a poco", "poco", "poco a poco", "poco", "sempre II. Bau", and "f". There is a large, dense scribble in the middle of the score. The score is divided into sections by double bar lines. An arrow points to the top of the first staff, and another arrow points to the bottom of the last staff.

Reger šalje skraćeno djelo *Simrocku* u Berlin 13. travnja, te na vlastiti zahtjev već nekoliko dana kasnije prima svoju prvu poslanu korekturu, drugu (ispravljenu) verziju i jedan dodatni primjerak djela koji šalje Straubeu, kako bi se pripremio za praizvedbu. Prvi korekturni otisak danas se čuva u *Max – Reger – Institutu*, koji ga je preuzeo iz ostavštine Fritza Buscha. 3. svibnja 1916. Busch je zajedno s Regerom svirao djelo na klaviru u Jeni, te je moguće da ga je nakon toga dobio na poklon.⁶⁰ 28. travnja Reger šalje izdavaču drugu

⁶⁰ U gornjem lijevom uglu prvog korekturnog otiska piše: „3.5.16 in Jena mit Reger auf Klavier gespielt. F. B.“

korekturu s manjim promjenama.⁶¹ Sada nije bilo brisanja notnog teksta, već su dodani pojedini predznaci i lukovi, te je ukazano na pogreške koje još nisu bile ispravljene (detaljnije u Dodatku). Drugi korekturni otisak prvotno je bio u posjedu Karla Straubea, a od početka 1950-ih prešao je u vlasništvo Fritza Steina. Godine 1983. otkupio ga je *Max – Reger – Institut*.

Izdavačka kuća *Simrock* prva je izdala *Op. 135b* 1916. godine, nedugo nakon Regerove smrti, a 1928. djelo je tiskano u nakladi *Peters*. Sve do danas u orguljaškim krugovima postoje rasprave o pravoj verziji djela i razlozima velikih skraćivanja. *Simrock* i *Peters* objavili su drugu, kraću verziju, dok se duža verzija, temeljena na manuskriptu, prvi puta u tisku pojavila 1966. godine u *Reger-Gesamtausgabe* (vol. 18). Izdanje je nastalo u suradnji s *Max-Reger-Institutom*, a uređeno je od strane Hansa Klotza. Godine 1987. *Breitkopf & Härtel* također je objavio neskracenu verziju (vol. 1), koju je revidirao Martin Weyer. Zadnje izdanje došlo je od strane *Carusa* (2012.), koji uzima prvotisak kao vjerodostojnu verziju djela. Za razliku od prijašnjih izdanja, *Carus* predstavlja jaki kritički aparat koji obuhvaća autografske rukopise i korekture. Također, sam Reger prilikom slanja korektura *Opusa 95* svom izdavaču ističe: „Molim da se pogreške isprave s najvećom pažnjom!! Za konačni tisak partiture i dionica rukopis, dakle, više ne vrijedi, već kopije [...] koje sam ispravio!⁶²“

3. 3. Prve izvedbe i recepcija djela

22. travnja 1916. Reger šalje djelo Straubeu „*als Ostergruß*“⁶³, budući da mu je želja bila da ga Straube praizvede u Hannoveru. Reger je u lipnju 1914. godine dirigirao svoju *Romantičnu suitu*, op. 125 prilikom otvaranja tamošnje nove *Stadthalle*. Njegov učenik Hermann Dettmer upoznao ga je s planovima novog instrumenta koji je trebao biti postavljen u *Kupelsaal*. Bile su to jedne od najvećih orgulja tog doba, a njihove registarske

⁶¹ „[...]es fehlt da fast gar nichts mehr; nur ein paar Kleinigkeiten!“ Popp, Susanne (ur.). *Max Reger: Briefe an den Verlag N. Simrock*. Stuttgart; Carus Verlag, 2005, str. 335.

⁶² „Doch bitte ich, daß die Fehler mit größter Sorgfalt verbessert werden!! Für den endgültigen Druck der Partitur und Stimmen ist also nicht mehr das Manuskript gültig, sondern die Abzüge [...], die ich korrigiert habe!“ Regerova razglednica poslana izdavaču Lauterbach & Kuhn, 18. srpnja 1906. U: Müller, Herta (ur.). *Max Reger: Briefe an Lauterbach & Kuhn, Teil 2*, Bonn: Dümmler, 1998, str. 161.

⁶³ „kao uskrсни pozdrav“

boje Popp navodi kao moguću inspiraciju za pisanje *Opusa 135b*⁶⁴. Impozantan instrument sa 124 registra bio je djelo orguljarske radionice *Furtwängler & Hammer*. Četveromanualne orgulje s 8225 svirala, mnoštvom dodatnih sviračkih pomagala, te iznimnim dinamičkim mogućnostima uništene su bombardiranjem u Drugom svjetskom ratu⁶⁵.

Busch istu zaslugu pripisuje novim *Steinmeyer & Co* orguljama, postavljenim u meiningensku *Schützenhaussaal* u veljači 1914. U svome pismu, 7. studenog 1914., Reger iskazuje svoje oduševljenje tim instrumentom, njegovom intonacijom, preciznošću, a nadasve ljepotom i snagom cjelokupnog zvuka⁶⁶.

Pr. 3. 3. a: Dispozicija *Steinmeyer & Co* orgulja u *Schützenhaussaal* u Meiningenu:

I. MANUAL C-c4		II. MANUAL C-c4		III. MANUAL (Schwellwerk) C-c4		PEDAL C-f1	
Rohrflöte	16'	Geigenprinzipal	8'	Stillgedeckt	16'	Kontrabass	16'
Prinzipal	8'	Konzertflöte	8'	Hornprinzipal	8'	Subbass	16'
Viola di Gamba	8'	Quintatön	8'	Jubalflöte	8'	Violoncello	8'
Doppelgedackt	8'	Bourdon	8'	Nachthorn	8'	Gedecktbass	8'
Gemshorn	8'	Dulziana	8'	Echogamba	8'	(TR aus III)	
Oktave	4'	Hohlflöte	4'	Salizional	8'	Zartbass	16'
Rohrflöte	4'	Violine	4'	Vox coelestis	8'	(TR aus III)	
Quinte	2 2/3'	Flautino	2'	Praestant	4'	Choralbass	4'
Oktave	2'	Mixtur 3fach	2'	Fernflöte	4'	Quinta	10 2/3'
Mixtur 4fach	1 1/3'	Oboe	8'	Nasard	2 2/3'	Posaune	16'
Trompete	8'			Blockflöte	2'	Oktavbass	8'
				Terz	1 3/5'	Basstrompete	8'
				Progr. Harm. 3-4f.	2 2/3'	(TR aus III)	
				Tuba	8'		
				(Tremolo)			
Spilehilfen: Normalkoppeln, Super - und Suboktavkoppel in III, 2 Freie Kombinationen, Walze, Pianopedal, Leerlauf I, Generaltutti, Walze ab, Zungen ab, Handregister ab.							

⁶⁴ Popp, Susanne. *Max Reger - Werk statt Leben*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015, str. 441.

⁶⁵ Detaljan opis orgulja: <https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00004263/images/index.html?id=00004263&groesser=&fip=84.158.168.28&no=9&seite=107> (pristup 23. listopada 2020.).

⁶⁶ Busch, Hermann J. Die Orgelwelt Max Regers. U: Busch, Hermann J. (ur.). *Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers*, Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH, 2007, str. 23 - 24.

Opus 135b nije praižveden ni na jednom od tih instrumenata već na orguljama firme *E. F. Walcker & Cie.* u *Markuskirche* u Stuttgartu od strane Regerovog učenika Hermanna Kellera. Četiri dana kasnije Hermann Dettmer izveo je skladbu na koncertu u *Stadthalle* u Hannoveru. Taj je koncert bio dio njegovog ciklusa *Orgelstunden* koji je započeo u prosincu 1915. godine, a broj slušatelja u publici prilikom tih koncerata dosežao je i do dvije tisuće. U narednim je mjesecima uslijedilo još nekoliko izvedbi djela: Arthur Egidi uvrstio ga je u svoje koncertne programe u Kaliningradu i Halleu, a Wolfgang Reimann izveo je djelo u *Jerusalemkirche* u Berlinu. Kritike prvih izvedbi bile su veoma pozitivne:

„Novo je djelo značajno i prikazuje orguljaškog skladatelja Regera na najvišoj razini [...]“⁶⁷

„[...] Ako iz njegove ostavštine ne niknu nova djela, onda je Reger svoj opus, koji mu je donio slavu jednog od najznačajnijeg orguljaškog skladatelja novog doba, završio sa jednim imponantnim djelom, koje može biti ubrojeno u najbolje što uopće u orguljaškoj literaturi postoji. Dojam djela i njegova izvedba od strane našeg orguljaša iz *Stadthalle* bili su veliki i snažni. [...]“⁶⁸

Recenzije narednih izvedbi nastavile su u istom tonu, uz iznimku Heinza Tiessena koji piše:

„[...] Fantazija je pomalo rascjepkana i ne teče. [...] Ne bih ovo ubrajao u Regerova najbolja djela. [...]“⁶⁹

⁶⁷ „Das neue Werk ist bedeutend und zeigt den Orgelkomponisten Reger auf höchste Stufe [...].“ Kühn, Oswald. *Schwabische Chronik des Swäbischen Merkurs*, drugi dio, 8. lipnja 1916.

⁶⁸ „[...]Sollte der Nachlaß nicht noch andere Werke zu Tage bringen,so hat Reger sein Schaffen, das ihm den Ruhm des bedeutesten neuzeitlichen Orgelkomponisten gebracht hat, mit einem imponanten Werke abgeschlossen, das mit zu dem besten gezählt werden darf, was überhaupt die Orgelliteratur aufzuweisen hat. Der Eindruck des Werkes und seiner Wiedergabe durch unseren Stadthallenorganisten war groß und stark[...]“ K. A. *Hannoverscher Kurier*, 13. lipnja 1916.

⁶⁹ „[...] Die Fantasie ist ein wenig sprunghaft und kommt nicht recht in Fluss. [...] Zu Regers Bestem möchte ich übrigens gerade dieses Werk nicht zahlen. [...]“ Tiessen, Heinz. *Der Merker*, 8, 8. studenog 1916, br. 8, str. 68.

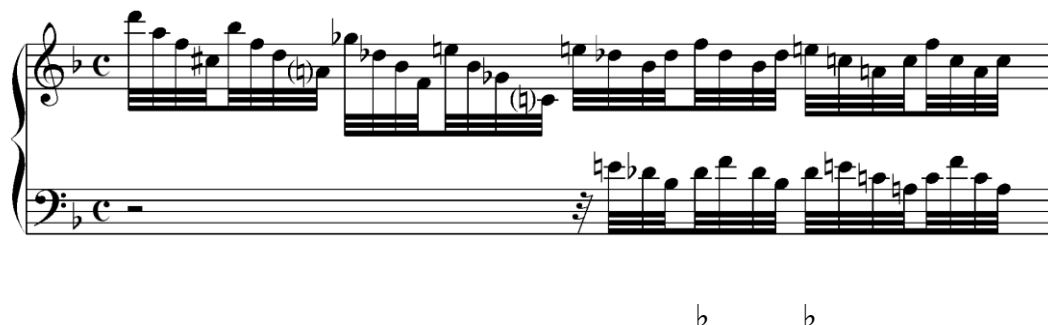
4. FANTAZIJA I FUGA U D-MOLU, op. 135b

4.1. Analiza Fantazije

4. 1. 1. Formalna i motivička analiza

Tiessenovu kritiku *Fantazije* možemo djelomično opravdati, budući da je njena unutarnja građa vrlo nepravilna, te cijeli stavak odaje dojam rascjepkanosti. Ipak, moguće je pronaći veće formalne punktove i tako ju podijeliti na sedam dijelova, koji u pravilu završavaju koronama. A dio traje od 1. do 4. takta, B dio od 5. do 12. takta, C dio od 12. do 23. takta, D dio od 24. do 27. takta, E dio od 28. do 39. takta, F dio od 40. do 47. takta, a G dio od 47. do 50. takta. Ono što ujedinjuje te dijelove jest motivički materijal u kojem je izrazito prisutan interval male sekunde, što je i logično, s obzirom na veliku kromatiziranost Regerovog harmonijskog jezika. Uz to, česti su skokovi za intervale kvarte, odnosno kvinte. *Fantazija* je građena od šest glavnih motiva:

M1)



M2)



M3)



M4)



M5)

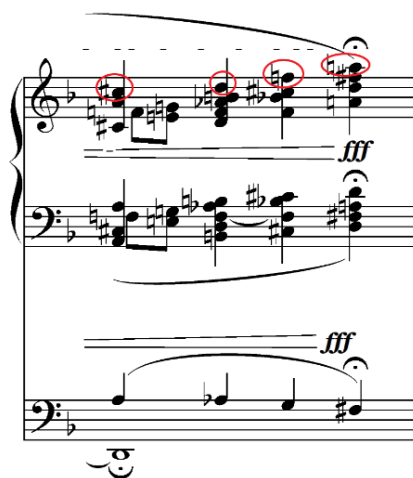


M6)



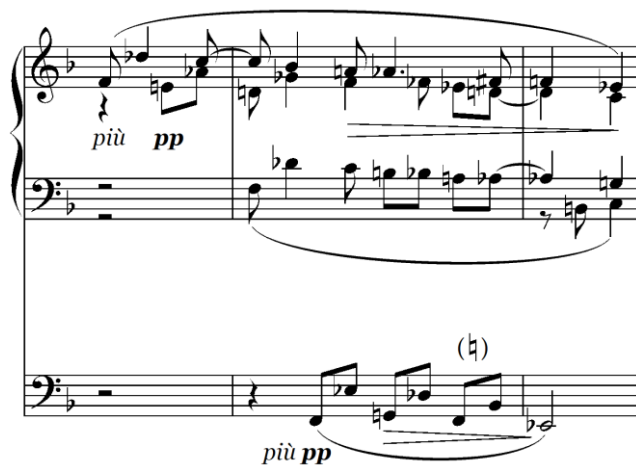
Reger svoje posljednje veliko djelo započinje jednoglasno, u **ppp** dinamici, te kroz samo četiri takta uz pomoć *crescendo* valjka dostiže moćni **fff**. Akordske rastvorbe (M1) u *Fantaziji* su najčešće korištene u veoma jasnoj, prozračnoj strukturi, neopterećenoj velikim brojem glasova. Osim što su četverozvuci razloženi u tridesetdruginskim notnim vrijednostima, početni tonovi svake grupe tridesetdruginki također tvore četverozvuk – povećani sekundakord *fes* (notiran kao *e*)-*ges-b-d*. Također, od samog početka moguće je primijetiti korištenje nizova intervala uzlazne male sekunde, od kojih je svaki sljedeći transponiran veliku sekundu niže (M2). Tonovi rastavljenog početnog akorda upotrijebljeni su u sopranu u augmentaciji kao zaključak A dijela.

Pr. 4. 1. 1. a: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, takt 4



B dio mirnijeg je karaktera. U polaganom tempu izmjenjuju se jednoglasni recitativni odlomci, te guste, harmonijski bogate akordske progresije. Osim male sekunde, pažnju plijene i intervali tritonusa, te uzlazne male i velike sekste. Njihovim eksklamacijama postignuta je izrazita ekspresivnost, koju Reger dodatno potencira imitacijom.

Pr. 4. 1. 1. b: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 7 - 9



C je građen je od M1, M2, M3 i M4. U dionici alta ponovno su izraženi uzlazni pomaci u intervalima male sekunde (M2) koji korespondiraju onima iz drugog takta, no sada s promjenjenim notnim vrijednostima, metričkim naglascima, te intervalom transpozicije (velika ili mala terca umjesto velike sekunde).

Pr. 4. 1. 1. c: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, takt 12 – M2



Izmjenični motiv u sopranu (M4) u 12. i 13. taktu praćen je uzlaznom kromatskom melodijskom linijom u altu, a od druge dobe 14. takta, uz izmjenu *crescenda* i *decrescenda*, razrađuje se M1. Kulminacija odsječka je u 22. taktu u *più ff* dinamici, nakon čega nastupa nagli *decrescendo*. U sopranu i basu ponovno se javlja M2.

Dio D sličan je dijelu B u tempu i karakteru. Također, pedalna dionica u taktovima 24 do 27 prati i proširuje kromatski luk pedala iz taktova 5 do 7. Šesnaestinski motiv koji se pojavljuje u manualu na drugoj dobi 24. takta (M5) intervalskom građom podsjeća na M6 koji će se prvi puta pojaviti u 28. taktu. U inverznom obliku i variran, taj je motiv ponovljen u 26. taktu, na prvoj dobi u manualu, te na trećoj dobi u pedalu. Na zadnju dobu 25. i drugu dobu 26. takta pojavljuje se M3 u izvornom obliku i retrogradnoj inverziji.

Pr. 4. 1. 1. d: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, takt 26 - M5



E dio centralni je odsjek *Fantazije*. Prva dva takta čine dvije kombinacije motiva: M4+M6 i M1+M6 (u retrogradnom obliku), dok se u 30. taktu na mjestu M6 pojavljuje M2, te se u streći provodi u svim glasovima. Nad uzlaznim kromatskim pedalom, upotrebom M1, M2 i M3 priprema se kulminacija *Fantazije*. M3 korišten je retrogradno, te u retrogradnoj inverziji, a M2 ritmički je variran (punktirani ritam) i kombiniran s variranim M5. Silazne pasaže u 34. taktu odgovaraju onima u najdubljoj manualnoj dionici u 27. taktu.

Pr. 4. 1. 1. e: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 27 i 34

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, measures 27-34, is marked 'Più Adagio.' and 'rit. -'. It features a treble and bass clef with a 'più ppp' dynamic marking. The second system, measures 35-41, is marked 'sempre vivace' and 'fff'. It features a treble and bass clef with a 'fff' dynamic marking. The piece concludes with 'sempre vivace'.

M3 provodi se od 35. takta u izvornom obliku, retrogradno, u inverziji i retrogradnoj inverziji, a u drugoj polovici 36. takta kombiniran je sa silaznim pasažama iz 34. takta. Streta između soprana i basa u 38. taktu bazirana je na diminuiranom M6.

F dio započinje ponavljanjem i proširenjem prvog dijela početnog M1, što *Fantaziji* daje zaokruženu formu. M1 sada je praćen *staccato* melodijom u altu. U 41. taktu ponovno počinje streta građena od M6, između basa i soprana, dok se u unutarnjim glasovima provodi M4. Nakon kratkog ponavljanja početnog transponiranog M1 slijedi provedba i variranje materijala iz taktova 33 do 38.

Posljednji dio stavka počinje u 47. taktu. Pedalna dionica donosi augmentiranu melodiju iz prvog takta (M1) nad kojom su razloženi M4 i M2.

A	B	C	D	E	F	G
Quasi vivace	Adagio	Quasi vivace / Meno vivace	Adagio / Più Adagio	Quasi vivace	Quasi vivace / Vivace	Meno vivace
M1, M2		M1, M2, M3, M4	M3, M5	M1, M2, M3, M4, var. M5, M6	M1, M4, M6	M1, M2, M4

4. 1. 2. Harmonijska analiza

Usprkos velikom bogatstvu Regerovog harmonijskog jezika i čestom zamagljivanju tonalitetnog centra u tijeku njegovih orguljaških kompozicija, pa tako i ove *Fantazije*, on ipak inzistira na očuvanju osnovnog tonaliteta. Kadence većih formalnih odsjeka, uglavnom naznačene koronom nad posljednjim akordom, snažno podupiru tonalitet d-mola.

Fantazija počinje silaznim nizom rastavljenih četverozvuka. Nema jasne potvrde osnovnog tonaliteta budući da je već treći akord u nizu, koji nastupa kromatskom tercnom vezom, napuljska harmonija u paralelnom F-duru. Nakon toga slijedi dominantna u obliku povećanog terckvartakorda na sniženom drugom stupnju (*ges-b-c-e*), u drugom obratu. Temeljni tonovi subdominantnog i dominantnog akorda udaljeni su za tritonus, što znači da su u polarnom odnosu.

U drugoj polovici prvog takta kreće silazna sekvenca koja s pojavom pedalnog tona *d* na zadnju dobu drugog takta mijenja smjer. Promotrimo li pažljivije harmonijske odnose među akordima na nenaglašenim dijelovima doba, možemo primjetiti da su oni u odnosu subdominanta – tonika (II-I, napuljska harmonija – I)⁷⁰. Konačnu potvrdu takvog harmonijskog mišljenja, Reger snažno apostrofira nastupom toničkog pedala nad kojim razvija napuljsku harmoniju *b-es-g*. Uzlazna sekvenca oblikovana je posredstvom smanjenih septakorda i njihovih rješenja po analogiji VII-I (uz potrebne enharmonijske zamjene tonova,

⁷⁰ Iznimka su akordi *e-a-c* i *fis-h-d*, koji su u odnosu subdominanta subdominante – tonika.

odnosno promjene akorda), dok su tonaliteti koji su nositelji rješenja smanjenoga septakorda međusobno nezavisni.

Pr. 4. 1. 2. a: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 1 - 3

Početak *Adagija* upućuje na c-mol. Na četvrtoj dobi 6. takta na način kromatske tercne veze nastupa kvintsektakord *a-c-es-f*, pomoću kojeg se odvija uklon u b-mol. Rješava se u tonički kvintakord sa zaostajalicom *es*, te appoggiaturom *c*, no u trenutku rješenja neakordičkih tonova mijenja se cijela harmonija. Povećani kvintsektakord (u trećem obratu) na sniženom VI. stupnju dominantna je V. stupnja. Kadencija završava na dominantnom nonakordu b-mola.

Sljedeću frazu mogli bismo promatrati na tri načina. Prvi je da je nastavljeno kretanje u b-molu, a kasniji harmonijski tijek vraća se u c-mol. Zajednički bi akord u tom slučaju bio sekundakord *es-f-a-c*, na drugoj dobi 8. takta. U b-molu on je sekundakord V. stupnja, a u uzlaznom melodijskom c-molu sekundakord IV. stupnja.

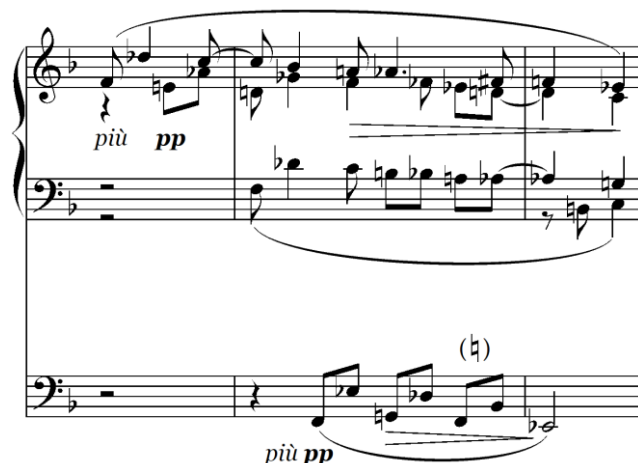
Druga je mogućnost tumačiti cijelu frazu u c-molu. Njen bi početak bio u subdominantnoj sferi. Regerovo poimanje subdominante ovdje ne uključuje samo akord *f-as-c*, već je prošireno na cijeli f-mol. Jednoglasi početak donosi tonove napuljskog sekstakorda u c-molu, nakon čega slijedi dominantna za IV. stupanj u obliku naznačenog smanjenog septakorda na povišenom III. stupnju. Tonovi kvartsekstakorda napuljske harmonije (*des-ges-b*) u f-molu, na drugoj dobi 8. takta, postaju zaostajalice na durski kvintakord *f-a-c*. U trenutku njihovog rješenja akordu je dodana mala septima u basu. Akord *b-d-fis-as* povećani je sekundakord u prvom obratu kojeg možemo objasniti kao dominantu prirodnog III. stupnja u c-molu, odnosno paralele V. stupnja⁷¹. Međutim, gledajući njegovo rješenje u smanjeni septakord *h-d-f-as* (kojem je temeljni ton *g*) nad pedalnim tonom *es*, možemo zaključiti kako je prethodni akord, očigledno dominantna V. stupnja, zapravo disalterirani akord *as-d-fis-ais*. On se rješava elipsoidno, a ton *ais* ima svoje rješenje u dionici baritona. Iste je akord moguće i promatrati kao septakord *b-d-(f)-as* u kojem se ton *fis* ponaša kao varijanta izmjeničnog tona. Odnos takve harmonije prema harmoniji *c-es-g* tumačimo kao odnos VII stupnja eolskog modusa prema I stupnju ili kroz analogiju odnosa V - VI. Iako je c-mol u zadnjoj kadenci fraze snažno poduprijet funkcijama subdominante, dominante dominante te dominante, sama je tonička funkcija zadnjeg akorda oslabljena, budući da se pojavljuje u obliku sekstakorda.

Treći je način promotriti ovu frazu u cjelosti u b-molu. U tom slučaju njezin bi završetak bio na akordu dorske sekste⁷² u tom tonalitetu, s prethodnim sekundarnim subdominantama i dominantama.

⁷¹ Prema drugom zakonu tonaliteta Maxa Regera harmonije dobivaju tonalitetno značenje one tonike, subdominante ili dominante s kojom su u tercnom srodstvu. U: Grabner, Hermann. *Regers Harmonik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1961, str. 4.

⁷² Reger često koristi akorde dorske sekste u svojim modulacijama u *Beiträge zur Modulationslehre*. U b-molu to su kvintakordi IV (*es-g-b*) i II stupnja (*c-es-g*) te njihovi obrati.

Pr. 4. 1. 2. b: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 7 – 9



Recitativ na II. manualu ocrtava konture c-mola no promjenom manuala naglo se mijenja i harmonijska boja u e-mol, koji predstavlja gornju visoku kromatsku medijantu c-mola. Nastupom napuljske harmonije *a-c-f*, Reger klasičnim harmonijskim progresijama modulira natrag u matični d-mol. Napuljski sekstakord u e-molu postaje sekstakord III. stupnja u d-molu nakon kojeg slijede kvintakord VI. te kvintsekstakord II. stupnja, čime se ostvaruje plagalna kadenca u d-molu.

Quasi vivace počinje u osnovnom tonalitetu djela, no već nakon prvog takta skreće u subdominantni g-mol, čiji tonalitetni centar u narednim taktovima biva zamagljen neakordičkim tonova⁷³, te kratkotrajnim doticanjem na intermitentnoj razini subdominantnog c-mola. Akord *g-b-cis-e*, na drugoj dobi 16. takta, drugi je obrat smanjenog septakorda na povišenom IV. stupnju u funkciji dominante V. stupnja u g-molu. Promijenimo li ga enharmonijski u akord *g-b-des-e*, dobivamo dominantu IV. stupnja u c-molu koja se potom rješava u sekstakord njoj pripadajuće tonike. Slijede dominantna i tonička harmonija c-mola.

Zanimljivo je u 17. taktu promotriti vezu između napuljskog sekstakorda *f-as-des*, te kvintsekstakorda *fis-a-c-d* koji ima funkciju dominante V. stupnja u c-molu, odnosno

⁷³ Prema Hermannu Grabneru, jedan od Regerovih tipičnih načina „maskiranja“ tonaliteta jest upotreba figurativnih disonanci („figurative Dissonanzen“). Pod tim pojmom misli se na sve tonove koji efektivno ne pripadaju određenoj harmoniji (izuzev npr. septime ili dodane sekste), dakle na sve dijatonske i kromatske tonove koji se pojavljuju kao zaostajalice, prohodi, izmjenični tonovi itd. U: Grabner, Hermann. *Regers Harmonik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1961, str. 25.

dominante u g-molu. Na prvi pogled, ti su akordi nesrodni. Enharmonijski promijenjen dominantni kvintsektakord postaje povećani kvintsektakord u prvom obratu, u funkciji dominante napuljskog sektakorda. Međutim, njihovu je vezu iznimno moguće objasniti i kroz kromatsku tercnu srodnost jer Reger napuljski sektakord tumači kao kvintakord molske subdominante kojem je kvinta zamijenjena s malom sekstom kao nepripremljenom zaostajalicom, koja se ne mora nužno riješiti u kvintu.⁷⁴ Dakle, ako napuljski sektakord smatramo harmonijom IV. stupnja, temeljni tonovi dvaju akorda udaljeni su za malu tercu. Ista se progresija ponavlja i na prijelazu iz 20. u 21. takt, uz to da je drugom akordu sada dodana i nona. Temeljni tonovi akorda na trećoj i četvrtoj dobi 20. takta udaljeni su za tritonus (*g-des*), što ponovno ukazuje na polarnu vezu.

Pr. 4. 1. 2. c: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, takt 17

Pr. 4. 1. 2. d: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 20 - 21

⁷⁴ Reger, Max. *Beiträge zur Modulationslehre*. Leipzig: Kahnt, 1922, str. 8.

Napuštanjem akordskih rastvorbi, u 22. taktu počinje niz sekstakorda koji se smiruje na kraju fraze, u dominantnoj harmoniji d-mola – povećanom terckvartakordu na sniženom drugom stupnju. Harmonijska zbivanja od sredine 21. takta mogli bismo pratiti u kontekstu e-mola. Prividnom tercnom srodnošću nastupa septakord I. stupnja s povišenom tercom u funkciji dominante IV. stupnja, te se rješava u sekstakord *c-e-a*. Akord *fis-ais-cis-e* septakord je drugog stupnja s povišenom tercom u funkciji dominante V. stupnja. On se, međutim, tek naknadno rješava u prirodnu dominantu *h-d-fis-a*. Sekstakord *f-a-d* na četvrtoj dobi 22. takta tumačimo kao akord u funkciji subdominante subdominante, a harmoniju koja mu prethodi kao njegovu dominantu. Enharmonijskom promjenom smanjenog septakorda koji je nastupio na II. stupnju u e-molu događa se modulacija u d-mol. Akord *fis-a-c-es* (primarno kao akord *fis-a-c-dis* u e-molu) dominantna je IV. stupnja u d-molu koja se, analogno drugoj dobi u 22. taktu, ne rješava direktno u pripadajuću tonički kvintakord, već je njegova kvinta prvo zamijenjena sekstom. U ovom slučaju rješenje je u napuljski sekstakord iza kojeg slijedi sekstakord IV. stupnja. Iste su progresije sekventno ponovljene u napuljskoj sferi prirodnog VII. stupnja. Zadnji akord na drugoj dobi 23. takta, *es-ges-b-des*, septakord je II. stupnja u Des-duru, kojeg u kontekstu Regerovog shvaćanja tonaliteta slobodno možemo promatrati kao molski frigijski akord (*terminus technicus* molski napuljski) u d-molu. Osim toga, spomenuti akord također predstavlja subdominantnu funkciju za VI. stupanj u d-molu, iza čega slijedi njegova dominantna *a-c-es-ges*. Umjesto u privremenu toniku, taj septakord ima svoje rješenje u vidu povećanog kvartsekstakorda *fis-b-d*, odnosno dominante IV. stupnja, što predstavlja jedno od elipsoidnih rješenja.

Pr. 4. 1. 2. e: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 22 - 23

The musical score shows two systems. The first system contains the piano accompaniment for measures 22 and 23. The right hand (RH) is marked 'più ff' and the left hand (LH) is marked 'quasi ff'. The tempo is 'Meno vivace (molto sostenuto)'. The second system shows the continuation of the piano accompaniment, with the RH marked 'pp' and the LH marked 'pp'. The score includes a 'rit.' marking and a fermata over the final chord.

U 24. taktu počinje D dio. Dominanta V. stupnja, naznačena na početku treće dobe u dvoglasju, ne rješava se u svoju privremenu toniku već u smanjeni septakord čiji latentni temeljni ton leži veliku sekundu niže. Taj akord ima funkciju dominante IV. stupnja, no njegovo se rješenje odvija po analogiji rješenja prethodnog smanjenog septakorda. Od 25. takta harmonijsko se kretanje odvija unutar Des-dura, napuljskog tonaliteta c-mola, odnosno u napuljskoj sferi subdominante subdominante d-mola. Spoj dvaju sekundakorda na prijelazu iz 24. u 25. takt, *b-c-e-g* i *ces-des-f-as*, ostvaren je pomoću prividne kromatske septimne veze. Razrješenjem tona *des* u *d* nastaje četverozvuk *ces-d-f-as* koji se prema sljedećem akordu (*c-as-es*) odnosi kao smanjeni septakord nedominantne funkcije.

Povećanu pozornost zahtjevaju harmonijske progresije na trećoj dobi. Akord *es-as-b-f* nonakord je II. stupnja u Des-duru u kojem ton *as* predstavlja zaostajalicu na tercu akorda. Na drugu šesnaestinku njegova nona ostaje ležati, a zaostajalica (kvarta) i kvinta uzlaze. Nastaje harmonija *es-f-a-c* za koju možemo tvrditi da je interpolirana između dva akorda istog stupnja. Sljedeći je akord, naime, septakord II. stupnja. Ako pogledamo vođenje dionica, primjećujemo da ovdje radi o trostrukoj kombiniranoj zaostajalici koju Reger prilično slobodno rješava zamjenom mjesta rješenja između glasova pri čemu je ton *as* u basu anticipacija basovog tona sekstakorda *as-c-f*. Septakord *b-d-f-as*, koji nastupa kromatskom kvintnom vezom na zadnjem dijelu prve dobe 26. takta, septakord je VI. stupnja u funkciji dominante II. stupnja u Des-duru, ali enharmonijskom promjenom postaje povećani kvintsekstakord na VI. stupnju d-mola (*b-d-f-gis*), u funkciji dominante V. stupnja. Posredstvom kromatske tercne srodnosti rješava se u smanjeni septakord na *fis-a-c-es*, koji je u funkciji dominante IV. stupnja u d-molu. Na zadnju šesnaestinku treće dobe, slijedom kromatskih kvintnih veza, nastupa akord *f-as-h-d*. Enharmonijski promijenjen u akord *f-gis-h-d*, on postaje dominantna dominante u d-molu iza koje nastupa povećani terckvartakord na sniženom II. stupnju matičnog tonaliteta.

Pr. 4. 1. 2. f: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 25 - 26

Più Adagio počinje rješenjem povećanog terckvartakorda na sniženom drugom stupnju u harmoniju VI. stupnja po analogiji rješenja u zamjenika tonike kojeg odmah možemo promatrati kao harmoniju I. stupnja u B-duru. Sekvenca nad pedalnim tonom *D* sastoji se od modela (kvintakord – terckvartakord – terckvartakord - kvintakord), u trajanju od jedne dobe, te dviju transpozicija. Interval transpozicije je mala, odnosno velika terca prema dolje. Na početku zadnje dobe 27. takta pojavljuje se smanjeni septakord na povišenom petom stupnju u funkciji dominante šestog stupnja u B-duru. Tonovi tog akorda, *fis-a-c-es*, također tvore smanjeni septakord nedominantne funkcije na povišenom VI. stupnju *As-dura*, te se on rješava u dominantni kvintsekstakord V. stupnja istog tonaliteta. Potrebno je napomenuti da se ovdje ne radi o modulaciji u *As-dur*, već o prijelaznim akordima prema *c-molu*, čija dominantna *as-h-d-f* nastupa kromatskom tercnom vezom na kraju 27. takta.

Sekventni izmjenični motivi u gornjim glasovima na početku E dijela ostaju u okvirima *c-mola* dok se donji glas s tonike kreće prema tonovima dominantne funkcije. Posredstvom kromatske kvintne srodnosti spojena su dva smanjena septakorda – na povišenom IV. i na VII. stupnju. Akordske rastvorbe na II. manualu dva puta ocrtavaju harmoniju povećanog kvintsekstakorda (prvi puta u obratu) na sniženom II. stupnju *c-mola*, odnosno *C-dura*. Između njih interpolirani su akordi *a-c-es-ges* i *c-e-g-b-des*. Prvi od njih, uz pomoć enharmonijskih intervencija (*a-c-es-ges* u *heses-c-es-ges* i *a-c-es-ges* u *a-c-dis-fis*), ima dvije funkcije: on je dominantna enharmonijski promijenjenog povećanog kvintsekstakorda, te

zmanjeni septakod nedominantne funkcije na povišenom II. stupnju u C-duru. Drugi je akord u funkciji dominante IV. stupnja. Takt br. 28 predstavlja transpoziciju prethodnoga takta.

Uzlazna putanja tonaliteta nastavlja se u 30. taktu preko sekventnih figura u e-molu i g-molu do oznake *agitato* u b-molu. Osnova motiva predstavlja tipičan pomak koji se događa prilikom rješenja napuljskog sekstakorda u dominantnu pa zatim toničku harmoniju: skok za smanjenu tercu sa sekste napuljskog sekstakorda silazno u vođicu dominantnog kvintakorda ili septakorda, te uzlazni pomak s vođice na toniku.⁷⁵ Za harmonije na prvoj dobi tumačenje može biti dvojako. Ako sve shvatimo kao harmoniju I. stupnja u e-molu, tonove *dis* i *fis* (koji su u intervalima terce i sekste) objasniti ćemo kao izmjenične. Udvostručeni ton *c* na II. manualu bit će varijanta izmjeničnog tona, a ton *ais* appoggiatura. Želimo li tu dobu opisati s više različitih harmonija, nakon kvartsekstakorda I. stupnja nastupit će kvintakord VI. stupnja s appoggiaturama *dis* i *fis*. Treći je akord smanjeni septakord na povišenom IV. stupnju u funkciji dominante dominante. Figura završava kvartsekstakordom I. stupnja s appoggiaturama *fis* i *dis*, te je u cjelosti ponovljena u g-molu. S početkom u drugoj polovici istog takta, nižu se smanjeni septakordi u dominantnoj funkciji te u funkcijama sekundarnih dominantni za V. i IV. stupanj. Završetak fraze je na terckvartakordu VII. stupnja u b-molu.

Daljnji harmonijski tijek mutira u B-dur. U 32. taktu ponovno se pojavljuju dva uzastopna smanjena septakorda koji nose funkcije dominante VI., te dominante V. stupnja. Radi se o odnosu za sekundu više po analogiji odnosa V - VI. Naime, prvi akord (*fis-a-c-es*) je u stvari akord *fis-a-c-dis* s temeljnim tonom *h*, pa se time realizira spoj *h-dis-fis-a-c* s akordom *c-e-g-b-des*. Iako se čini da je tonalitetni centar u 33. taktu nejasan, sve je akordske progresije moguće objasniti u proširenom d-molu, kroz odnose sekundarnih subdominanti i dominantni. Tonove *d*, *es* i *f* u pedalu tumačimo kao pedalne tonove nad kojim se izmjenjuju harmonije u odnosima subdominanta – dominantna - tonika. Reger ovdje kao subdominantu i dominantu u d-molu uzima cijele tonalitete – g-mol i A-dur, odnosno a-mol. Već je zadnji akord u 32. taktu *as-c-(es)-f* dio proširenog subdominantnog područja IV. stupnja u d-molu. Slijedi dominantna u g-molu koja se rješava u sekstakord *b-d-g* nad pedalnim tonom *d*.

⁷⁵ Grabner ističe učestalost ovakvog melodijskog pomaka kod Regeera kao i napuljsku harmoniju kao Regeerovu omiljenu harmoniju. U: Grabner, Hermann. *Regers Harmonik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1961, str. 4.

Terckvartakord VII. stupnja svoje rješenje ima u harmoniji VI. stupnja d-mola po analogiji rješenja u zamjenika. Kromatskom tercnom vezom nastupa akord *as-h-d-f*, dominantna subdominante u g-molu. Analogija tih spojeva nastavlja se do kraja takta.

Pr. 4. 1. 2. g: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 32 - 33

The image shows a musical score for two systems of music. The first system (measures 32-33) features a vocal line with lyrics 'più ff e sempre - cre -' and a piano accompaniment with dense chords. The second system (measures 34-35) features a vocal line with lyrics 'scen - do' and a piano accompaniment with dense chords. The score is in 3/4 time and features a complex harmonic structure with dense chords and chromatic movement.

Guste akordske progresije dostižu svoj vrhunac u 34. taktu. Nad pedalnim tonom *b* razložen je akord *a-c-es-fis*, dominantna IV. stupnja koja se rješava u sektakord pripadajuće tonike, nakon čega slijedi terckvartakord VII. stupnja u *fff* dinamici u d-molu. Sekundakord II. stupnja s povišenom kvartom u funkciji dominante dominante na četvrtoj se dobi plagalno rješava u sekstakord III. stupnja prirodnog mola. Na prijelazu iz 34. u 35. takt, nakon sekundakorda *e-f-a-c*, kromatskom tercnom srodnošću (a ne kromatskom promjenom akorda, jer je latentni temeljni ton drugog akorda ton *d*) nastupa akord *es-fis-a-c* koji se prema svom rješenju, napuljskoj harmoniji u d-molu, odnosi kao smanjeni septakord nedominantne funkcije. Takav se spoj ponavlja na početku druge dobe 35. takta, u f-molu u kojem se odvija daljnji harmonijski tijek. Na četvrtoj osminki 35. takta započinje silazni sekventni niz sekstakorda čiji su temeljni tonovi udaljeni za sekundu. Prvi akord *f-as-des* nad

basom c ima karakter appoggiature, a drugi možemo objasniti kao prohodnu harmoniju. Osim toga pojavljuju se i izmjenični sekstakordi, na drugoj i šestoj tridesetdruginki sljedeće dobe. Na zadnji dio druge dobe u 36. taktu, kromatskom tercnom srodnošću nastupa akord *fis(ges)-a-c-es*, koji preusmjerava tonalitet prema g-molu.

Dionice dvostrukog pedala koji se pojavljuje u 37. taktu, te potencira cjelokupnu dinamičku sliku, tretirane su polifono. Terce *a-c* i *fis-a* na trećoj dobi istog takta imaju karakter appoggiatura prema harmoniji *cis-e-g-b*, koja se kromatskom kvintnom vezom rješava u ekvivalentno naznačeni dominantni akord. Umjesto u toniku, nastupa rješenje u kvintakord VI. stupnja u g-molu s povišenom kvintom, u funkciji dominante IV. stupnja. Tonovi *g* i *g¹* u baritonu i altu su ležeći tonovi. U sekvenci u 38. taktu jednostobni se model iznosi u d-molu, te ponavlja tri puta, u g-, c- i f-molu. Slijedom kromatskih tercnih veza, fraza završava na dominantu za h-mol. Sasvim neočekivano, Reger dodaje, posredstvom kromatske terčne srodnosti, dominantu d-mola u obliku nonakorda V. stupnja, u lebdećem **ppp** trećeg manuala.

Na početku F dijela ponovljen je, te proširen harmonijski materijal iz prvog takta. Od treće dobe 40. takta slijede akordi povezani dijatonskim i kromatskim kvintnim vezama, čiji je završetak na kvintakordu I. stupnja u b-molu, tonalitetu sljedeće fraze. Enharmonijski promijenjen terckvartakord *as-ces-des-f* postaje povećani kvintsekstakord (u drugom obratu) na sniženom VI. stupnju F-dura u funkciji dominante V. stupnja. Akordi koji ga okružuju njegove su privremene tonike. Isto tako, enharmonijskom promjenom akorda *g-b-c-e* dobivamo povećani kvintsekstakord (u drugom obratu) koji je dominantna za akord koji mu slijedi (*a-ces-es-ges*). Taj se postupak ponavlja još jednom. Akorde *b-d-f* i *ges-b-des-f*, na prijelazu iz 40. u 41. takt, veže kromatska terčna srodnost. Nakon kvintakorda I. stupnja u b-molu pojavljuje se harmonija *d-fis-a* (u obratu kvartsekstakorda), koja je u funkciji dominante varijantnog akorda VI. stupnja (*g-b-d*). Umjesto u svoju toniku, rješava se u povećani kvintsekstakord *ges-b-des-e*. Fraza završava na dominantu as-mola. U 43. taktu pojavljuje se silazni medijantni niz akorda koji počinje akordom *as-c-es* (u obratu kvartsekstakorda).

Pr. 4. 1. 2. h: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, takt 43

Parove akorda (u obratima) *c-e-g-b / f-a-cis-es* te *f-a-cis-es / b-d-f-as* veže kromatska kvintna srodnost, te ih možemo promatrati u okviru f-mola. Kromatskom tercnom srodnošću nastupa akord *g-h-dis-f*, dominanta dominante f-mola, dok se nonakord s istom funkcijom pojavljuje na drugoj dobi 44. takta, te se rješava u septakord III. stupnja. Fraza završava frigijskom kadencom u f-molu⁷⁶.

Slijede dva uzlazna ljestvična niza, od kojih je prvi na V. stupnju, a drugi na njegovoj dominantu. Na kraju pasaža su mali ukloni u c-, odnosno g-mol. Povratak u f-mol ostvaren je preko enharmonijske promjene smanjenog kvintsekstakorda *a-c-es-fis* (notiran kao septakord *a-c-es-ges*). U 47. taktu, nad pedalnim tonom *g* formira akord *as-c-es-ges* (u obratu), dominantu VI. stupnja u f-molu. Nakon enharmonijske promjene, on postaje povećani kvintsekstakord u obratu, u funkciji dominante IV. stupnja u uzlaznom melodijskom d-molu. Rješava se u pripadajući kvintakord s dodanom malom septimom kojemu slijedi zastoje na terckvartakordu VII. stupnja.

U posljednjem odsjeku *Fantazije* Reger stavlja melodiju iz prvog takta u pedal, u augmentaciji. Osim melodijskog, bit će ponovljen i harmonijski aspekt početka *Fantazije*, na makro i mikroplanu. Već nam sama basova dionica sugerira kretanje po tonici d-mola u vidu

⁷⁶ Upotreba frigijskog pomaka veoma je tipična kod Regea. U: Grabner, Hermann. *Regers Harmonik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1961, str. 4.

I. stupnja, te njegovog zamjenika – VI. stupnja, nakon čega slijedi skretanje u sferu paralelnog F-dura, te kadenca nad toničkim pedalom *d*.

Dominantna funkcija varijante povećanog kvintsektakorda *es-ges-b-cis* (u trećem obratu) na zadnjoj dobi 47. takta, prolongirana je na razini kromatske promjene akorda, kojom nastaje smanjeni septakord *cis-e-g-b* (u obratu sekundakorda). Septima *b* u pedalu skače za kvartu niže, na basov ton sekstakorda I. stupnja u d-molu. Povišenjem njegove terce i kvinte nastaje povećani kvintakord u funkciji dominante durskog IV. stupnja ili napuljske harmonije. Umjesto rješenja u jednu od privremenih tonika, on se rješava u alterirani dominantni nonakord sa sniženom kvintom - *a-es-g-h*, iza kojeg slijedi harmonija *as-c-es-ges* (u obratu sekundakorda). Posljednja dva akorda odnose se kao dominantna prema tonici, budući da je enharmonijski promijenjen alterirani dominantni nonakord zapravo disalterirani kvartsektakord V. stupnja u As-duru - *heses-es-g-h*. Elipsoidnim rješenjem nastaje mali durski sekundakord u funkciji dominante za Des-dur, koji je subdominanta napuljske harmonije u F-duru, odnosno gornje niske medijante napuljske harmonije u d-molu. Slijedeći melodiju iz prvog takta, septima u pedalu skače za kvartu niže, na basov ton povećanog sekundakorda u obratu (*des-f-a-ces*) koji je nastupio posredstvom kromatske kvintne srodnosti. Njegovoj privremenoj tonici, sekstakordu *b-des-ges*, slijedi akord *f-as-ces-eses* (notiran kao *f-as-h-d*). On je dominantna za prethodni, kao i za sljedeći akord – *e-g-c*. Sekstakord *b-des-ges*, na drugom dijelu prve dobe 49. takta, odnosi se prema njemu kao polarni akord te je dominantna akordu *ges-ces-es* (notiran kao *fis-h-d* nad pedalom *ges*). Potonji je akord subdominanta subdominante akorda *des-f-as*, tj dominante napuljske harmonije u F-duru, te se kromatskom tercnom vezom rješava u akord *c-es-ges-heses* (notiran kao *c-es-fis-a*), dominantu za *des-f-as*. Logičnim slijedom, tom smanjenom septakordu slijedi njegova privremena tonika, s dodanom malom septimom i malom nonom, koja je dominantna za akord *ges-b-des*. Posredstvom polarne, te kromatske kvintne veze dolazimo do sekstakorda VI. stupnja u d-molu. Smanjeni septakord na povišenom III. stupnju u funkciji je dominante IV. stupnja. Na samom kraju ovog stavka Reger njegovoj bogatoj harmonijskoj slici dodaje i Tristan akord – povećani terckvartakord s malom tercom *as-ces-d-fis* (notiran kao *as-h-d-fis*). Nakon njega slijedi povećani sekstakord dijatonske strukture, odnosno dominantni septakord u kojem je ton *f* appoggiatura na kvintu. Tonički akord d-mola s pikardijskom tercom nastupa na 4. dobi posljednjeg takta.

Pr. 4. 1. 2. i: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, taktovi 47 – 50

Meno vivace.

sempre I. Man.

f e molto cre - - - - - *scen* - - - - -

f *marcatissimo e molto cre* - - - - - *scen* - - - - -

poco a poco rit. - - - - - *Adagio.*

- - - - - *do* *fff* - - - - - *Org. Pl.*

- - - - - *do* *fff* - - - - - *Org. Pl.*

4. 2. Analiza *Fuge*

Nakon veličanstvenog završetka *Fantazije*, Reger u **pppp** dinamici počinje dvostruku peteroglasnu *Fugu*, u kojoj je prva tema gotovo dodekafonska i sastoji se od jedanaest različitih tonova kromatske ljestvice dok se njoj mirnoći i staloženosti suprotstavlja dodekafonska druga tema plesnog karaktera, pisana u 12/8 mjeri, s jasno označenom artikulacijom (*staccato*, *legato*, *tenuto*).

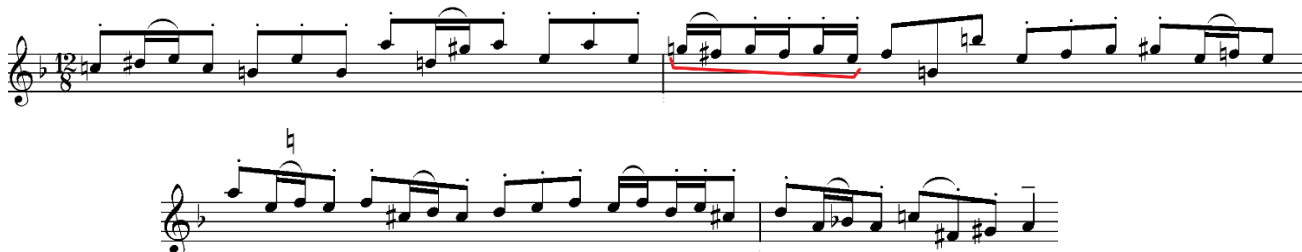
Motivički materijal od kojeg su sastavljene teme ne razlikuje se znatno od onog u *Fantaziji*. Dapače, intervali male sekunde i kvarte, odnosno kvinte i dalje su veoma prezentni. U prvu temu utkan je dio M6 te M5 u izvornom i retrogradnom obliku, te slobodnoj inverziji. Uz to još možemo primijetiti često korištenje intervala male i velike terce. Početak druge teme karakterizira interval povećane sekunde, a izmjenični motiv ima svoj korijen u dionici alta, u 38. taktu *Fantazije*.

Formalna struktura *Fuge* ne odudara previše od barokne sheme. Ekspozicije tema su odvojene, a nakon što su obje teme izložene one nastupaju zajedno u trećoj provedbi.

Pr. 4. 2. a: Max Reger: *Fuga u d-molu*, op. 135b - T1



Pr. 4. 2. b: Max Reger: *Fuga u d-molu*, op. 135b – T2



Pr. 4. 2. c: Max Reger: *Fantazija u d-molu*, op. 135b, takt 38



Tema – *dux*, iznesena je u baritonskoj lagi, u misterioznom četverostrukom *pianu*. Realni odgovor na gornjoj kvinti slijedi u dionici tenora. Kontrapunkt koji se javlja u baritonu u osminskim notnim vrijednostima, kao ni ostali kontapunkti u prvoj provedbi, neće biti stalan, već će se njegovi elementi pojavljivati povremeno. Završetak *comesa* u sopranu intervalski je promijenjen (silazna velika sekunda umjesto uzlazne čiste kvarte). U 14. taktu započinje postepeni *crescendo*, od *pppp* do velikog *fff* u kojem će ova provedba završiti. Posljednji nastup *dux* je u basu u 16. taktu, nakon čega počinje interni međustavak koji dijeli ekspoziciju od kontraekspozicije. Streta između basa i soprana, s početkom na zadnjoj dobi 19. takta, temeljena je na slobodnoj imitaciji u kojoj je smjer intervala u melodiji dviju dionica isti, no veličina intervala je uvijek različita.

Pr. 4. 2. d: Max Reger: *Fuga u d-molu*, op. 135b, taktovi 19 - 22

Kontraekspozicija počinje u 22. taktu nastupom *comesa* u baritonu. Tenor donosi *dux*, a nakon toga slijedi malo odstupanje u nastupima teme, budući da se dva puta zaredom pojavljuje *comes*: u basu i sopranu. Prije zadnjeg nastupa teme umetnut je interni međustavak koji preko g-mola modulira u c-mol. Kromatskom promjenom akorda *d-fis-a-c* uz dodatak donje male terce na trećoj dobi 43. takta izvodi se modulacija u a-mol, tonalitet druge teme.

Takt	EKSPozICIJA					KONTRAEKSPozICIJA						
	1	4	8	12	16	19-21	22	26	30	33	37-39	40
Sopran				a						a		
Alt			d								g - c	
Tenor		a				d		d				c
Bariton	d						a					
Bas					d				a			

Drugu temu u **ppp** dinamici predstavlja sopran. Ona je u dominantnom tonalitetu d-mola, s početkom na terci toničkog kvintakorda. Već od 7. dobe prati ju dvanaesttonski kontrapunkt u altu, građen od materijala same teme. U ovoj provedbi on će biti stalan, kao i kontrapunkt koji se pojavljuje u sopranu u 48. taktu, no oba će biti podložna variranju. Realni odgovor na donjoj kvarti pojavljuje se u dionici tenora. Nakon internog međustavka, građenog od tematskog i kontrapunktskog materijala, tema nastupa u altu, u g-molu. Kratko proširenje na početku 57. takta priprema posljednji nastup teme, koji donosi bas u c-molu. *Crescendo* koji je započeo od **ppp** u 52. taktu sada biva dodatno pojačan uvođenjem peteroglasja.

takt	EKSPozICIJA				
	44	48	51-53	53	57
sopran	a				
alt				g	
tenor		e	e - g		
bariton					
bas					c

Eksterni međustavak s početkom u 61. taktu povezuje drugu i treću provedbu. Sam početak međustavka nije jasno naznačen već je samo nastavak prethodnog glazbenog razvoja. Uz izmjenu četveroglasja i peteroglasja razrađuju se motivi druge teme. Unatoč harmoniji bogatoj kromatikom, harmonijska zbivanja sve do polovice 64. takta možemo tumačiti u proširenom c-molu. U 64. taktu, modulacijom u d-mol pomoću kromatske tercne

srodnosti, započinje sekventni dijalog između altovske dionice i dionice basa. Međustavak završava u blagom *ritardandu* u **ff** dinamici.

Pr. 4. 2. e: Max Reger: *Fuga u d-molu*, op. 135b, taktovi 64 - 66

Zajednička provedba dviju tema počinje u drugoj polovici 69. takta, u d-molu. Spajanjem dviju tema, Reger mijenja i oznaku tempa – umjesto početnog *quasi vivace*, sada traži *più moderato*. T1 nastupa u basu, dok se T2 provodi u streti između soprana i tenora. Tema u tenorskoj dionici uglavnom je zadržala izvorni ritamski oblik, dok je melodijski tijek variran.

Slijede još dva zajednička nastupa dviju tema, odvojena internim međustavkom koji razrađuje motive druge teme. Kontrapunktski je materijal zadržan iz druge provedbe. Prilikom posljednjeg nastupa teme u pedalnoj dionici ton *h* zamijenjen je tonom *d* zbog ograničenosti pedalne klavijature na orguljama. Posljednja dva takta *Fuge* možemo shvatiti kao *codu* nad toničkim pedalnim tonom. Počevši od 75. takta kompozitor inzistira na kontinuiranom *ritardandu* odnosno *crescendu* (od 76. takta). Prolazeći kroz *moderato molto* i *adagio*, ovo velebno djelo završava u *adagissimu*, deseteroglasjem, u moćnom **fff**.

ZAJEDNIČKA PROVEDBA T1 I T2				
takt	68	72	75-78	78
sopran	T2 (d)	T1(a)	d	T1(d)
alt				
tenor	T2(d)			
bariton				
bas	T1 (d)	T2(a)		
				T2(d)

S harmonijskog stajališta, odnosi među akordima u *Fugi* su znatno jednostavniji i skoro da bismo ih sve mogli protumačiti kao D - T, S - T ili S - D. Takav harmonijski antipod *Fantaziji* nije slučajan jer je svojevrsna harmonijska „jednostavnost“ kompenzirana agilnošću druge teme, dok se slušateljeva pažnja s harmonijskog aspekta usmjerava na polifono praćenje gustog tkiva *Fuge*. Time je Reger i na makroplanu uspostavio kontrast između dva bloka: *Fantazije* i *Fuge*.

5. ZAKLJUČAK

Fantazija i fuga u d-molu, op. 135b odiše prozračnošću i jasnoćom koje nisu tipične za Regerova velika djela s prijelaza stoljeća. Usprkos tome i dalje je veoma jasna njegova ideja spajanja tradicionalnih formi sa svojim jedinstvenim harmonijskim jezikom. Svođenjem najudaljenijih akordskih progresija na osnovne funkcije tonike, subdominante i dominante, moguće je razumijeti njegovu harmonijsku logiku. Vezu s tradicijom možemo primijetiti i kroz obilato korištenje baroknih polifonih tehnika, u čemu mu je najveći uzor Johann Sebastian Bach. Nasuprot tome, (gotovo) dodekafonske teme njegove dvostruke fuge predstavljaju vezu s budućim skladateljskim praksama, dok je motivičko jedinstvo oba stavka postignuto upotrebom istih intervala, prvenstveno male sekunde i kvarte, u gradnji motivičkih jedinica.

Osim jedinstvenog stila pisanja Maxa Regera, do izražaja dolazi i kompleksnost njegovog cjelokupnog skladateljskog procesa. Nedostatak samopouzdanja i ovisnost o Straubeu pratili su ga sve do njegovog posljednjeg orguljaškog djela, odnosno do njegove smrti. Usprkos tome, Regerov je rad bio od iznimne važnosti graditeljima orgulja (posebice *Saueru* i *Walckeru*), čije je instrumente veličao i sa zanosom za njih pisao; orguljašima, kojima je ostavio bogati repertoar sastavljen od kompozicija različite težine i opsega te publici, krajnjem cilju pisanja svakog njegovog djela.

Dodatak: usporedba čistopisa, korekturnih otisaka i prvog izdanja

Fantazija u d-molu, op. 135b

Takt	Notni sistem	Čistopis	KO1		KO2		Prvo izdanje
			tiskani notni zapis / Regerovi ispravci	napomene na marginama	tiskani notni zapis / Regerovi ispravci	napomene na marginama	
1.		Vivace	Quasi vivace	„Quasi vivace“			
		16' + 4'	16' + 4' + 2'				
		pp	ppp*				
	II	nema oznaka za način izvođenja	dodane oznake <i>leggiero</i> i <i>sempre leggiero</i>	„fehlt: <i>leggiero</i> “ „+ fehl: <i>sempre leggiero</i> “			
		nema predznaka ispred 2. i 3. note <i>des¹</i>	dodane <i>b</i> ispod tih nota	„+ fehl 2x <i>b</i> unter <i>h!</i> “ (zapravo je pogrešno napisao, trebalo je biti „ <i>d</i> “ umjesto „ <i>h</i> “)			
2.	II	prva i peta tridesetdruginka 2. dobe: <i>h</i> je iznad note <i>h</i> , a <i>#</i> iznad note <i>ais</i>	predznaci su ispred nota*				
		na 3. dobi <i>#</i> je iznad note <i>gis</i>	<i>#</i> je premještena ispod note*	„ <i>#</i> unter <i>g</i> (nicht über <i>g!</i>) (<i>h</i> c bleibt da!)“			
3.	I	<i>g¹</i> na zadnjoj dobi notiran je kao osminka s točkom	<i>g¹</i> je notiran kao osminka bez točke*				
4.	II	tonovi <i>f</i> , <i>e</i> i <i>g</i> notirani su kao osminke	ti su tonovi tiskani kao četvrtinke – ispravljeno	„[dvije osminke s vratom dolje] 2/8“			

	III	ton <i>D</i> je notiran kao polovinka	ton <i>D</i> prepravljen je u cijelu notu	„ σ 1 ganze Note (nicht $\frac{1}{2}$)“			
7.	II/III	nema oznaka za <i>decrescendo</i>	oznake su dodane*				
8.	III	nema predznaka iznad note <i>F</i> na 4. dobi	dodana (\sharp) iznad note <i>F</i>	„fehlt (\sharp) klein über <i>f</i> “			
9.	III	\succ traje do kraja 1. dobe	\succ produžen do kraja 2. dobe	„ \succ mehr nach rechts verlängern“			
11.	II	ton <i>H</i> na 2. dobi notiran je kao četvrtinka	četvrtinka <i>H</i> zamijenjena je osminkama <i>H</i> i <i>d</i>	„so: [notni zapis s osminkama]“			
12.		<i>Vivace</i>	<i>Quasi vivace</i>	„ <u>Quasi vivace</u> “			
		nema oznaka za način izvođenja	dodana oznaka <i>legato</i>	„fehlt legato“			
	I	četvrta tridesetdruginka 3. dobe je ton d^2	ton d^2 prepravljen je u a^2	„[notni zapis] so: <u>a</u> (nicht d)“			
17.	II	nema oznaka za <i>portato</i>	oznake za <i>portato</i> dodane su ispod tonova g^1 , as^1 i a^1	„fehlt 3x _“			
19.	I	γ je na 1. dijelu zadnje dobe	γ je izostavljena – ispravljeno	„fehlt γ “			
22.		<i>molto sostenuto!</i>	<i>molto sostenuto.*</i>				
	III	nema predznaka ispred note <i>c</i>	dodana je razrješilica ispred te note	„fehlt \sharp vor <i>c</i> “			
23.	I	ton <i>b</i> na zadnjoj dobi notiran je kao osminka s točkom	točka pokraj osminke nejasno je naznačena – ispravljeno	„zu <i>b</i> +. <u>sehr deutlich!</u> “			
24.		<i>molto sostenuto!</i>	<i>molto sostenuto*</i>				
	II	luk za fraziranje proteže se kroz cijeli takt	luk je izostavljen		ispravljeno	„länger Bogen fehlt“	

25.	II	luk za fraziranje na 2. dobi počinje od tona <i>a</i>	luk počinje od <i>as</i> *				
26.		na sredini 3. dobe nalazi se oznaka <i>rit.</i> –	ispred oznake <i>rit.</i> – dodano je <i>poco a poco sempre</i>	„so: poco a poco sempre rit. --“	pozicija oznake je promijenjena	„das rit etwas mehr nach links setzen zum sempre direkt; dann: - ----“	
	III	oznaka \gt traje do početka zadnje osminke u taktu	oznaka \gt traje do početka predzadnje osminke u taktu*				
27.		'na kraju takta	oznaka je izostavljena – ispravljeno	„fehlt“			
28.		<i>Vivace</i>	<i>Quasi vivace</i>	„so: Quasi vivace“			
29.		nema oznake za dinamiku kod promjene manuala	nakon oznake „II. Man“, dodana je oznaka <i>più f</i>	„fehlt <i>più f</i> “			
32.	II	nema predznaka ispred note <i>g</i> ¹	dodana je <i>b</i> ispred te note	„fehlt <i>b</i> vor <i>g</i> (also <i>ges</i> “			
33.	I	na 4. dobi note su grupirane po dvije pod jednim šesnaestinskim rebrom, a između grupa je osminsko rebro	četiri note grupirane su u jednu grupu pod šesnaestinskim rebrom*				
		ispred note <i>h</i> ¹ na 2. dobi (u gornjem glasu) naznačena je <i>h</i>	<i>h</i> je iznad note*				
	II	nema predznaka ispred note <i>b</i> na 4. dobi	dodana je <i>h</i> ispred te note	„ <i>h</i> vor <i>h</i> fehlt da“			
34.	I	na drugom dijelu 1. dobe note su grupirane u dvije grupe, povezane šesnaestinskim rebrom	dvije grupe nota povezane su osminskim rebrom – ispravljeno	„Balken durchziehen! (siehe linke Hand)“			
		nema predznaka ispred note <i>f</i> ² na 4. dobi	dodana je <i>h</i> ispred note	„fehlt <i>h</i> vor <i>f</i> “			

	II	nema predznaka ispred prevezanog tona es^1	dodana je b ispred te note	„fehlt b vor e“			
35.	I	na prijelazu s 1. na 2. dobu nema ligature između dviju nota c^2	ligatura je dodana	„c c Bogen fehlt.“			
		na prvom dijelu 2. dobe nota des^2 povezana je notnim vratom s gornjim i donjim glasom	nota des^2 je bez notnog vrata		nota des^2 povezana je notnim vratom s gornjim glasom	„Strich fehlt, von b zu des herunter“	
	II	na 3. dobi u gornjem glasu nema ζ	dodana je ζ^*				
	I/II	nema predznaka ispred prvih nota as^1 i es^1 na 3. dobi	dodane su b ispred nota*				
36.	I	nota b^1 notnim je vratom povezana s donjim glasom	nota b^1 povezana je s gornjim glasom*				
37.	II	na 2. dobi nema b kod trilera	b je dodana	„b klein über tr fehlt! Also, so: tr^b “			
		na drugom dijelu 1. dobe nema predznaka ispred note b	dodana je (b) ispred te note*				
38.		nema <i>cresc.</i> -----	od polovice takta dodan <i>cresc.</i> -----**	„fehlt 2x <i>cresc.</i> ---“			
39.	I	<	< je prekrižen, dodana je oznaka „Org Pl“	„< da weg! dafür Org. Pl.“			
	III	<	< nije prekrižen već je samo dodano „Org Pl“				

	I/II/III	nema korona	dodane \smile na 2. i 3. dobi	„fehlt 5x \smile “			
	I/II		pppp na 4. dobi				ppp na 4. dobi
		<i>Vivace</i>	<i>Quasi vivace</i>	„Quasi vivace“			
	I/II	mf	p	„ p (nicht mf)“	p	„ p fehlt“	
40.		nema oznake <i>leggiere</i>	oznaka je dodana	„fehlt: <i>leggiere</i> ! <u>klein</u> das <i>leggiere</i> “			
		zadnje note na 3. dobi su c^1 i a	zamijenjene su sa notama b i g	„[notni primjer]“			
41.	I	na 1. dobi nema predznaka ispred note c^1	dodana je \sharp ispred te note	„fehlt \sharp vor c “			
42.	I	na 4. dobi nema oznaka za <i>portato</i>	oznake za <i>portato</i> su dodane*				
	I/II	na 3. dobi nema predznaka ispred nota f^1 i f	dodane su \sharp ispod f^1 i ispred f	„fehlt \sharp <u>klein</u> <u>unter</u> f “ „fehlt \sharp vor f “			
43.	II	nakon 2. dobe naznačen je \flat	\flat je izostavljen – ispravljeno	„fehlt \flat : Baßschlüssel“			
	I	prvi ton des^2 je notiran kao tridesetdruginka	des^2 je notiran kao četvtinka – ispravljeno	„so: [notni primjer] also das obere f allein! b d f zusammen!“			
44.	I/II	zadnje dvije grupe tridesetdruginki u taktu spojene su šesnaestinskim rebrom	te su grupe spojene osminskim rebrom – ispravljeno	„2x so=Balken durchziehen!“			
	II	četvrta tridesetdruginka 2. dobe je ton es^1			ton es^1 zamijenjen je tercom es^1/g^1	„so: [notni zapis] also $g \cup g$ oben bzw in der linken Hand!“	

45.	I/II	nema b iznad <i>tr</i>	b je dodana*				
		oznaka ~~~~~ iza <i>tr</i>	oznaka je izostavljena – ispravljeno	„4x <i>tr</i> ~~~~~“			
46.	I	prva tridesetdruginka na 3. dobi je ton <i>fis</i> ²	dodana je <i>h</i> ispred note	„fehlt <i>h</i> vor f“			
	I/II	na početku 3. dobe naznačene su b ispred nota <i>es</i> ¹ i <i>es</i> ²	b su izostavljene*				
	II	druga tridesetdruginka u kvintoli na 3. dobi je ton <i>fis</i> ¹	dodana je <i>h</i> ispred te note				
		<i>rit</i> ---- je naznačen tek u 47.t.	<i>sempre rit.</i> ---- započinje već na kraju 46.t.	„fehlt rit.----“ „dieses rit da weg; dafür----“			
47.	I/II	note <i>e</i> i <i>e</i> ¹ na 2. dobi imaju notne vratove	tonovi <i>e</i> i <i>e</i> ¹ notirani su bez bez notnih vratova*				
		na kraju drugog dijela 4. dobe su note <i>fis</i> i <i>fis</i> ¹	dodane su <i>h</i> ispred tih nota	„ <i>h</i> for f (nicht #)“			
		njima prethode note <i>ges</i> i <i>ges</i> ¹	snizilice ispred nota su prekrižene, no kasnije ipak zadržane	„ <i>bg</i> bleibt da“			
	I	ton <i>b</i> ¹ na zadnjem dijelu dobe notiran je kao šesnaestinka s točkom	<i>b</i> ¹ je notiran kao osminka s točkom*				
48.	III	nema predznaka ispred note <i>F</i>	dodana je <i>h</i> ispred te note	„fehlt <i>h</i> vor f“			

49.	III	<i>poco a poco sempre rit.</i>	riječ <i>sempre</i> je izostavljena*				
		<	oznaka < je izostavljena*				
50.	II	naznačena je ^ na 3. dobi iznad akorda	korona iznad akorda je izostavljena, dodana je ∩ ispod akorda	„∩ fehlt unter a o“			
		dvije note <i>cis</i> u predzadnjem akordu vezana su ligaturom	ligatura je izostavljena - ispravljeno	„Bogen #cis=cis fehlt“			
	III	„Org. Pl.“ naznačen je na 2. dobi	oznaka je pomaknuta između 2. i 3. dobe - prepravljeno	„das Org. Pl. etwas nach rechts; genau unter ka“			

Fuga u d-molu, op. 135b

Takt	Notni sistem	Čistopis	KO1		KO2		Prvo izdanje
			tiskani notni zapis / Regerovi ispravci	napomene na marginama	tiskani notni zapis / Regerovi ispravci	napomene na marginama	
1. - 7.	I	pauze za gornji i donji glas	pauze za samo jedan glas*				
8.	I/II/III	oznaka <i>sempre</i> je na 3. dobi	oznaka <i>sempre</i> je zaokružena	„das <i>sempre</i> mehr rechts; direkt zum ppp“			
11.	II	ton <i>g</i> na 3. dobi notiran je kao osminka	ton <i>g</i> tiskan je kao četvrtinka – ispravljeno	„d ¹ /8“			
12.	II	prevezana nota <i>fis</i> je bez predznaka	dodana je # ispred note*				
13.	I	nema predznaka ispred note <i>g</i>	dodana je ♯ ispred te note	„fehlt ♯ vor g“			

14.	I/II	nema oznake <i>poco cresc.-----</i>	dodana je oznaka <i>poco cresc.-----**</i>	„fehlt poco cresc.-----“			
16.	III	ton B je u pedalu na 3. dobi	ton B je zamijenjen s tonom g – ispravljeno				
	I/II/III	<i>sempre pppp</i>	prepravljeno u <i>ppp**</i>	„ppp (nicht pppp)“			
17.	II	nema predznaka ispred note g	dodana je <i>h</i> ispred te note	„fehlt <i>h</i> vor g“			
21.	II	nema predznaka ispred note g	dodana je <i>h</i> ispred note	„fehlt <i>h</i> vor g“			
22.	I/II/III	<i>meno pppp</i>	prepravljeno u <i>meno ppp**</i>	2x „ppp (nicht pppp)“			
	II	nema predznaka ispred note c ¹	dodana je <i>h</i> ispred te note	„fehlt <i>h</i> vor c“			
25.	II	oznaka „II. Man.“ napisana je tek u 26.t.	oznaka je pomaknuta na 25.t.*, te je ispred nje dodano <i>sempre</i>	„fehlt: <i>sempre</i> vor II. Man.“			
26.	I/II	<i>meno ppp</i>	prepravljeno u <i>meno pp**</i>	„pp (nicht ppp)“			
27.	II	prvi luk za frazu završava s 3. dobom, a novi počinje na 4. dobi	prvi luk nastavlja se dalje, a na 4. dobi dodan je još jedan luk*				
30.	I/II/III	<i>meno pp</i>	prepravljeno u <i>meno p**</i>	2x „p (nicht pp)“			
31.	I	nema predznaka ispred note g ¹	dodana je <i>h</i> ispred te note	„fehlt <i>h</i> vor g“			
32.	II	druga osminka na 1. dobi je ton e ¹	ton e ¹ je prepravljen u f ¹	„[notni zapis 1. dobe s <i>h</i> f ¹] <i>h</i> f (nicht e)“			
	I	ton a ¹ je notiran kao četvrtinka s točkom	a ¹ je notiran kao četvrtinka bez točke – ispravljeno				
33.	I/II/III	<i>meno p</i>	prepravljeno u <i>mf**</i>	2x „ <i>mf</i> (nicht <i>meno p</i>)“			
40.	I/II/III	<i>mp</i>	prepravljeno u <i>f**</i>	2x „ <i>f</i> (nicht <i>mp</i>)“			
	II	nema oznake „ <i>sempre</i> II. Man“ za donji glas	oznaka je dodana	„fehlt: <i>sempre</i> II. Man“			
41.	I	nema b prije note b ¹ u gornjem glasu	dodana b ispred te note	„fehlt <i>h</i> vor h“			

43.		4/4	3/2, komponiran je novi završetak takta				
		nema promjene tempa	dodana je oznaka <i>sempre rit.</i> -----				
	I	lukovi za frazu traju kroz cijeli takt	luk za frazu u gornjem glasu je prekinut nakon tona <i>es</i> ² ; u donjem glasu <i>ga</i> nema				
		nema predznaka ispred prevezanog tona <i>es</i> ¹	dodana je <i>b</i> ispred te note				
	II	lukovi za frazu završavaju s 3. dobom; nakon čega slijedi promjena manuala	lukovi za frazu traju kroz cijeli takt				
nema dinamičkih oznaka na kraju takta (osim <i>poco a poco crescendo</i> od prije)		dodane su oznake <i>ff</i> za pedal i <i>fff</i> za manual					
44. – 63.			izbačeni taktovi				
45. ⁷⁷	I	znakovi za artikulaciju napisani su kroz cijeli takt	nedostaju znakovi za artikulaciju od 4. do 6. dobe*				
		na 7. dobi naznačena je <i>h</i> ispod <i>g</i> ¹	isto kao čistopis	nema <i>h</i>		isto kao čistopis	
47.	I	na 11. i 12. dobi znakovi za <i>staccato</i> napisani su u gornjem glasu	nema znakova za <i>staccato</i> *				
48.	I	nema naznačenih <i>h</i> ispred tonova <i>a</i> ¹ i <i>d</i> ²	dodane su <i>h</i> ispred nota	„fehl <i>t h</i> vor <i>a</i> “ „fehl <i>t h</i> vor <i>d</i> “			
	III	naznačena je pauza u pedalu	nema pauze*				

⁷⁷ Novo numeriranje taktova nakon skraćivanja djela.

49.	I	nema predznaka ispred note f^2	dodana # ispred te note	„bleibt!“			
50.	I	napisan je znak za <i>portato</i> na 12. dobi u gornjem glasu	znak za <i>portato</i> je izostavljen*				
		nema \sharp ispred note d^2 na 6. dobi	dodana je \sharp ispred te note	„fehlt: \sharp vor d “			
51.	I	u donjoj dionici nema oznaka za podjelu ruku na 7. i 8. dobi	oznake su dodane				
52.	I/II	oznaka <i>poco a poco crescendo</i> napisana je na 3. dobi	oznaka je pomaknuta na početak takta	„poco a poco cresc---- an die richtige Stelle setzen!“			
	II	znak za <i>staccato</i> je na 12. dobi	znak za <i>staccato</i> je izostavljen*				
53. (73.) ⁷⁸	I	ton d^2 u donjem glasu, na šestoj šesnaestinki takta povezan je ligaturom sa sljedećom notom	tiskano kao u čistopisu - prepravljeno, umjesto ligature dodan je znak za <i>staccato</i> ispod note	„· unter \underline{d} in rechter Hand (nicht \cup)“			
54.	II	naznačen je <i>staccato</i> (·) na prvoj noti	<i>staccato</i> (·) je izostavljen*				
55.	I	nema ligature između dviju nota h^1 na 9. i 10. dobi	dodana je ligatura	„ $\sharp h \cup h$ “			
57.	III	polovinska pauza s točkom na početku takta	polovinska pauza bez točke*				
58.	II	nema predznaka ispred nota h na 6. i b na 9. dobi naznačen <i>staccato</i> (·) iznad nota h na 6. i b na 9. dobi	dodana je \sharp ispred h i b iznad b isto kao čistopis	„fehlt \sharp vor h “ „fehlt b über \underline{h} “			nema <i>staccata</i> (·)
	III	nema predznaka ispred nota d i d^1	dodane \sharp ispred tih nota	„fehlt 2x \sharp vor d “			

⁷⁸ Broj takta u čistopisu. Glazbeni materijal od 4. dobe 73.t do 6. dobe 81.t. je izostavljen – zadnje dvije dobe u 53.t. (73.t.) komponirane su iznova; materijal iz takta 81 (7. - 12. doba) zadržan je i prilagođen.

61.	I	dvije note as^1 na 5. i 6. dobi spojene su ligaturom	nema ligature – ispravljeno	„ \cup “			
62./63.	II	osminki c^1 na 12. dobi slijedi četvtinka d^1 i osminka des^1	osminka c^1 povezana je sa šesnaestinkom c^1 , slijede šesnaestinke es^1 , d^1 , h , des^1 i c^1	„ (\cup Bogen fehlt!“ „[notni primjer]“			
63.	III	šesnaestinke h , c^1 , h , g , b i c^1 na 1. dobi takta	tiskano kao u čistopisu – prepravljeno u šesnaestinke d , c^1 , h , g , te osminku b s ligaturom	„[notni primjer] 4/16 1/8“			
		nema ligature između dviju nota c	dodana je ligatura				
		nema predznaka ispred tona B	dodana je b ispred te note				
	I	na 5. i 6. dobi nedostaje ligatura između dviju nota g^1	dodana je ligatura	„ $g^{\wedge}g$ Bogen fehlt“			
		ispod note b na 10. dobi naznačen je <i>staccato</i> (\cdot)	nema naznačenog <i>staccata</i>				
		naznačen je luk za frazu na 9. i 10. dobi	luk nedostaje – ispravljeno				
		nema predznaka ispred nota b i b^1 na 10. i 11. dobi	dodane b ispred tih nota	„fehlt 2x b vor h “			
64.	I	nema predznaka ispred note e^1 na 11. dobi	dodana je \sharp ispred te note	„ \sharp vor e fehlt“			
	II	nota cis^1 na kraju trilera je točno napisana	nedostaje pomoćna crta za tu notu	„ \sharp X Strich durch den Notenkopf fehlt“			

	III	naznačen je <i>staccato</i> (·) ispod note <i>f</i>	nema <i>staccata</i> – ispravljeno	„fehlt: · “			
65.	I	na 9. dobi notni vrat je okrenut na pogrešnu stranu	isto kao čistopis – ispravljeno	„[skica nota s vratom s prave strane]“			
	III	nema oznake „ <i>marcato</i> “	oznaka je dodana	„fehlt marc.“			
67.	I	ton <i>a</i> ¹ na 3. dobi notiran je kao osminka	<i>a</i> ¹ je šesnaestinka*				
		nema predznaka ispred druge šesnaestinke <i>f</i> ¹	dodana je <i>h</i> ispred te note	„fehlt <i>h</i> vor <i>f</i> “			
		nema predznaka ispred note <i>h</i> ¹ na 9. dobi	dodana je <i>h</i> ispred te note	„fehlt <i>h</i> vor <i>h</i> “			
68.		„ <i>a tempo</i> “	„ <i>a tempo (più moderato)</i> “				
70.	II	ton <i>a</i> sa <i>staccatom</i> (·) je na prvoj dobi	ton <i>c</i> ¹ napisan je umjesto tona <i>a</i> , i to preko (·)	„so <i>c</i> [notni zapis] (nicht <i>a</i>)“			
		naznačena je <i>#</i> ispod note <i>cis</i> na 8. dobi, ali je pomaknuta malo ulijevo	isti je predznak tiskan ispod <i>cis</i> , ali sada pomaknut malo udesno – ispravljeno	„das <i>#</i> genau unter <i>c</i> “	nema promjene u tisku naspram KO1	ton <i>c</i> ¹ je tiskan bez <i>staccata</i> (·)	
71.	II	ton <i>d</i> ¹ je na 8. dobi	tiskan je ton <i>g</i> , umjesto <i>d</i> ¹	„[notni zapis] <i>g</i> (nicht <i>d</i>)“			
72.	III	nema predznaka ispred note <i>B</i>	dodana <i>b</i> ispred te note	„fehlt <i>b</i> vor <i>h</i> “			
73.	I	na 9. dobi u donjem glasu dvije šesnaestinke <i>e</i> ¹ vezane su ligaturom	prekrižena je ligatura i druga šesnaestinka	„so [notni primjer bez drugog <i>e</i> ¹] (also <i>∪</i> <i>e</i> weg da!)“			
74.	I	nema predznaka ispred note <i>a</i> ¹ na 7. dobi	dodana je <i>h</i> ispred te note	„fehlt <i>h</i> vor <i>a</i> “			
	II	nema ligature između dviju nota <i>a</i> na 8. dobi	dodana je ligatura	„ <i>a</i> [^] <i>a</i> Bogen fehlt“			
		nema predznaka ispred note <i>b</i> na 16. dobi	dodana je <i>b</i> ispred te note	„ <i>b</i> vor <i>h</i> fehlt“			

75.	I	šesnaestinsko notno rebro na 8. dobi je na desnoj strani	notno rebro stavljeno je na lijevu stranu - ispravljeno	„so: [notni primjer] (nicht [notni primjer])“			
	II	osminka a je na 9. dobi	osminka a zamijenjena je šesnaestinkama gis i g	„so: [notni primjer] #g ♯g“			
		nema oznake za <i>ritardando</i> do početka 78.t.	na 9. dobi dodano je „poco a poco rit-----“	„fehlt poco a poco rit-----“			
76.	I	tonovi d^2 i es^2 notirani su kao šesnaestinke	d^2 i es^2 notirani su kao osminke – ispravljeno	„ [dvije šesnaestinke] 2/16“ „fehlt: r^L “			
		nema oznaka za podjelu ruku na 6. i 7. dobi	oznake su dodane				
77.	I	nota es^2 u donjem glasu na 8. dobi ima notni vrat prema dolje.	es^2 je bez notnog vrata – ispravljeno	„Strich länger, damit das b e noch an den Strich nach unten kommt!“			
		nema predznaka ispred note c^2 na 10. dobi	dodana ♯ ispred note	„fehlt: ♯ vor c“			
	II	na 8. dobi dvije note a vezana su ligaturom	dva tona b tiskana su umjesto dva tona umjesto a	„[notni zapis] a b h h h h“	nema ligature između nota	„b b Bogen fehlt“	
		zadnja šesnaestinka u gornjem glasu je ton f^1 (olovkom naznačeno „a?“)	tiskan je ton f^1 - prepravljeno u a^2				
78.		<i>Meno vivace</i> (♩=96)	<i>Moderato molto</i> (♩=66)				
		<i>poco rit-----</i> je naznačen na početku takta	<i>poco rit-----</i> je prekrizhen				

	II	tonovi $e, g, b i d^1$ na 4. dobi su osminke	isto kao čistopis		tonovi $g, b i d^1$ notirani su dva puta kao šesnaestinke, povezane ligaturama, s time da je na drugu šesnaestinku pridružen i ton e		
		uzastopno ponovljeni ton e^1 notiran je kao osminka s prevezanom šesnaestinkom i šesnaestinka s prevezanom osminkom	ton e^1 notiran je kao četvrtinka s točkom	„so: [notni primjer] $e \frac{1}{4}$ mit· (alle anderen e weg!)“			
	III	ton A notiran je na 4. i 5. dobi kao četvrtinka koja je ligaturom povezana sa sljedećom notom	ton A notiran je kao osminka s točkom, te mu je dodana šesnaestinka e	„Pedal so [notni primjer]“			
79.	II	nema ligature između dviju nota f na 3. i 4. dobi	dodana je ligatura	„f∪f Bogen fehlt“			
		tonovi c^1 i h na 9. i 10. dobi notirani su kao osminke	ti su tonovi notirani kao šesnaestinke*				
80. – 82.		na 10. dobi 81. t. naznačeno je <i>sempre poco a poco rit.</i> -----	prekriženo je <i>sempre poco a poco rit.</i> -----, te je na 5. dobi 80. t. dodano <i>sempre ritenuto</i>	„fehlt sempre ritenuto----- (...)“ „poco a poco rit weg“			
82.	I	note a^1, cis^2 i a^2 notirane su kao osminke	a^1, cis^2 i a^2 notirane su kao četvrtinke - ispravljeno				
		nema predznaka ispred c^2 na 5. dobi	dodan je \sharp ispred te note	„ \sharp vor c fehlt“			

	II	nema ligature između dviju nota a na 3. i 4. dobi	ligatura dodana	„Bogen fehlt“			
		nema oznaka dodanih u KO1	dodana je oznaka <i>Adagio</i> na 7. dobi i <i>rit.</i> na 10. dobi	„fehlt----- Adagio“ „fehlt rit----“			
		nema predznaka ispred note f na 8. dobi	dodana je \natural ispred note*	„ \natural vor c fehlt“			
		nema predznaka ispred note c^1 na 4. dobi	dodana je \natural ispred note				
	III	luk za frazu ide do note D na prvoj dobi	isto kao čistopis		isto kao čistopis		luk završava s 81. taktom
		nema ligature između dviju nota h na 9. i 10. dobi	ligatura je dodana	„ $h \wedge h$ Bogen fehlt“			
		$fis \wedge fis, gis \wedge gis$ na 9. i 10. dobi	$fis \wedge fis, d \wedge d$ – ispravljeno	„2 Bogen davon #g zu gis #f zu fis (nicht von d cis d! also ordnen!)“			
83.	II	nema ligature između dviju nota f^1 na 2. i 3. dobi	ligatura je dodana	„ $f \wedge f$ Bogen fehlt“			
		nema ligature između dviju nota d^2 na 5. i 6. dobi	ligatura je dodana	„ $d \wedge d$ Bogen fehlt“			

Napomene:

- Regerovi ispravci označeni su crvenom bojom
- * sama izdavačka kuća Simrock napravila je određene promjene bez Regerovog zahtjeva. Iako promjene nisu drastične, podržavaju teoriju da je postojao još jedan korekturni otisak (vidi str. 21 - 23)
- ** radi skraćivanja djela Reger je morao prilagoditi i dinamički razvoj

6. LITERATURA

1. Anderson, Christopher. *Max Reger and Karl Straube – Perspectives on an Organ Performing Tradition*. New York: Routledge, 2016.
2. Barker, John Wesley. Reger's Organ Music. 3. *The Musical Times*, vol. 109, 1968, , br. 1500, www.jstor.org/stable/952102. (pristup 29. travnja 2020.)
3. Bunk, Gerard. *Liebe zur Orgel*. Dortmund: Ardey, 1958.
4. Busch, Hermann J. Die Orgelwelt Max Regers. U: Busch, Hermann J. (ur.). *Zur Interpretation der Orgelmusik Max Regers*. Kassel: Verlag Merseburger Berlin GmbH, 2007.
5. Bush, Douglas E.; Kassel, Richard. Sauer, Wilhelm (1831-1916). U: Bush, Douglas E. (gl. ur.). *The organ: an encyclopedia*. New York: Routledge, 2006.
6. Gottschlag, A. W. Besprechungen – Sammelrezension Opera 49 und 59, *Urania*, 58, 1901, br. 11.
7. Grabner, Hermann. *Regers Harmonik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1961.
8. Grim, William E. *Max Reger – a bio-bibliography*. New York : Greenwood Press, 1988.
9. Haupt, Helmut. Max Regers letztes Orgelwerk op. 135b. U: Schreiber, Ottmar (ur.). *Mitteilungen des Max Regers-Instituts*, 17, 1968.
10. Kühn, Oswald. Recenzija koncerta u Markuskirche u Stuttgartu, 7. lipnja 1916. *Schwabische Chronik des Swäbischen Merkurs*, drugi dio, 8. lipnja 1916.

11. K. A. Recenzija koncerta u Markuskirche u Stuttgartu, 11. lipnja 1916, *Hannoverscher Kurier*, 13. lipnja 1916.
12. Lindner, Adalbert. *Max Reger: ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorn, 1922.
13. Popp, Susanne (ur.). *Max Reger: Briefe an Karl Straube*. Bonn: Dümmler, 1986.
14. Popp, Susanne. *Max Reger - Werk statt Leben*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015.
15. Popp, Susanne (ur.). *Max Reger: Briefe an den Verlag N. Simrock*. Stuttgart; Carus Verlag, 2005.
16. Popp, S.; Seedorf, T. (ur.). *Reger - Werkausgabe*. Stuttgart: Carus – Verlag, 2012.
17. Punt, Marcel. *Max Reger's Opus 135b and the Role of Karl Straube*, STM 1994-95.
<https://www.yumpu.com/en/document/read/24816393/max-regers-opus-135b-and-the-role-of-karl-straub-a-study-of-the-> (pristup 10. prosinca 2020.)
18. Reger, Elsa. *Mein Leben mit und für Max Reger - Erinnerungen*, Leipzig: Koehler & Amelang, 1930.
19. Reger, Max. *Beiträge zur Modulationslehre*. Leipzig: Kahnt, 1929.
20. Reger, Max. Odgovor na anketu časopisa Die Musik. *Die Musik*, 5, 1905, 1. Oktoberheft.
21. Reger, Max. Pismo Maxa Regera Richardu Straussu, 18. siječnja 1915. U: original - Richard – Strauss – Archiv Garmisch, transkripcija - Popp, S.; Seedorf, T. (ur.). *Reger - Werkausgabe*. Stuttgart: Carus – Verlag, 2012.

22. Reger, Max. Pismo Maxa Regera Ernstu Guderu. U: Schreiber, Ottmar. *Briefe zwischen der Arbeit / Neue Folge*, Bonn: Dümmler, 1973.
23. Reger, Max. Pismo Maxa Regera Karlu Straubeu, 7. travnja 1915. U: Popp, Susanne (ur.). *Max Reger: Briefe an Karl Straube*, Bonn: Dümmler, 1986.
24. Reger, Max. Pismo Maxa Regera Ludwigu Thuilleu, 4. prosinca 1899. Original izgubljen, kopija u München: Bayerische Staatsbibliothek, Ana 493 I.2.
25. Reger, Max. Pismo Maxa Reger Hugu Riemannu, 1. studenog 1899. U: Popp, S.; Seedorf, T. (ur.). *Reger - Werkausgabe*. Stuttgart: Carus – Verlag, 2012.
26. Reger, Max. Pismo Maxa Regera Karlu Wolfrumu, 15. listopada 1900. U: Hasen-Koehler, Elsa (ur.). *Max Reger: Briefe eines deutschen Meisters*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1928.
27. Reger, Max. Pismo Maxa Regera Arturu Egidiu, 8. travnja 1899. U: Popp, Susanne. *Der junge Reger: Briefe und Dokumente vor 1900*. Wiesbaden: Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XV., 2000.
28. Reger, Max. Pismo Maxa Regera Georgu Göhleru, 10. veljače 1900., ostavština Georga Göhlera, Ratsschulbibliothek Zwickau.
29. Reger, Max. Regerova razglednica poslana izdavaču Lauterbach & Kuhn, 18. srpnja 1906. U: Müller, Herta (ur.). *Max Reger: Briefe an Lauterbach & Kuhn, Teil 2*, Bonn: Dümmler, 1998
30. Reimann, Heinrich. Vom Musikalienmarkt - Kompositionen von Max Reger. *Allgemeine Musik-Zeitung*, 20, 1893, br. 27.

31. Sbach, Georg. Max Reger in Kolberger Dom. U: *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft Nr. 3.*, veljača 1923.
32. Schmeding, Martin. *Max Reger Edition - Sämtliche Orgelwerke*. Düsseldorf: Cybele Records, 2017.
33. Stein, Fritz. *Max Reger*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft, 1939.
34. Straube, Karl. Pismo Karla Straubea Hansu Joachimu Nösseltu, 24. travnja 1943. U: Gurlitt, Willibald; Hudemann, Hans-Olaf (ur.). *Karl Straube: Briefe eines Thomaskantors*. Stuttgart: Koehler, 1952.
35. Szabó, Balázs. *Zur Orgelmusik Max Regers*. Bonn: Musikverlag Dr. J. Butz, 2016.
36. Tiessen, Heinz. Recenzija koncerta u Jerusalemkirche u Berlinu, 8. studenog 1916. *Der Merker*, 8, 15. siječnja 1917, br. 8.
37. Williams, Peter; Owen, Barbara. *The New Grove Musical Instrumental Series: The organ*. New York: W.W. Norton & Company, 1988.
38. <https://www.max-reger-institut.de/de/reger-werkausgabe/ueber-die-baende> (pristup 15. studenog 2020.).
39. <https://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf> (pristup 15. studenog 2020.).
40. <https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00004263/images/index.html?id=00004263&groesser=&fip=84.158.168.28&no=9&seite=107> (pristup 23. listopada 2020.).