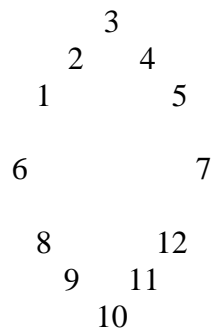


Christoph Bossert – November 2023

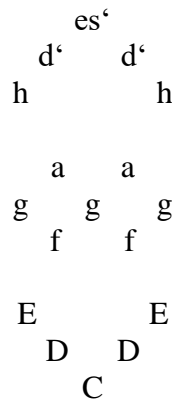
Max Reger, Zwölf Stücke für Orgel op. 59 als ein kompositorischer Brennpunkt – Versuch einer Gesamtschau seines Orgelschaffens

Op. 59 ist Regers letztes in Weiden komponiertes Werk. Es entstand vom 17. Juni bis 1. Juli 1901. Reger folgte im Kompositionsprozess einer strengen Disziplin, indem er sein op. 59 an zweimal sechs Werktagen niederlegte.

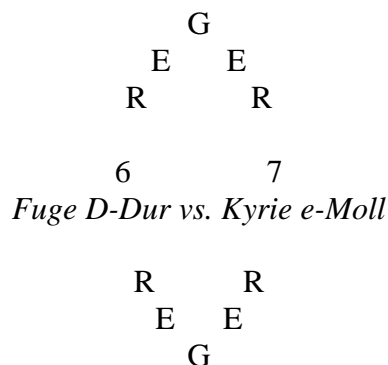
Ebenso diszipliniert scheint es sich mit der Formgebung der zwölf Stücke zu verhalten: Ich meine, dass Reger hier – erstmals in seinem Orgelschaffen – einen symmetrisch strukturierten Zyklus vorlegt und dazuhin anhand der Symmetrie



nicht allein auf den Beginn seiner Choralphantasie *Wachet auf! ruft uns die Stimme* op. 52, 2 rekuriert,



[siehe die dreiklangbildenden Tonhöhen der ersten fünf Achtel in op. 52, 2] sondern in op. 59 anhand der fünfteiligen Palindrom-Struktur auch seinen Namen einbringt:



Wie bereits anhand der Kommentare zu op. 52, 1 bis 3 und zu op. 57 eingebracht, kündigt sich die Palindrom-Struktur fis-e-d-[e-fis] im ersten piano-Einwurf der Introduction zu *Alle Menschen müssen sterben* op. 52, 1 an. Beim zweiten piano-Einwurf im Übergang zum Erstauftritt des Chorals präsentiert sich dann das Palindrom in Gänze als

fis – e – d – e – fis.

In op. 52, 2 nimmt das Hauptgeschehen von e-d-c-d-e seinen Ausgangspunkt und bestimmt in op. 52, 3 die Introduction anhand folgender Situationen zu Beginn sowie im weiteren Verlauf der Introduction in op. 52, 3:

e-Moll, Ton D, C-Dur, D-Dur, *G-Dur*.

In op. 57 beginnt das Fugenthema mit dem Palindrom

d e fis e d
Freu dich sehr, o mei-[ne Seele],

das wiederum auf Regers gleichnamige Choralphantasie op. 30 bezogen werden kann, wobei deren erstes Fugato und das daraus gewonnene Ritornello wieder die Comes-Gestalt zum Cantus Firmus *Ein feste Burg ist unser Gott* ist und so die Brücke zu Regers Choralphantasie op. 27 darstellt.

In Regers Choralphantasie *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27 sind gleich zu Beginn vermittelt:

Tonart D-Dur als Grundtonart;

Tonart C-Dur als erster Akkordschlag des gesamten Werkes in gravitatischer Manier;

Tonart B-Dur, auf die in D-Dur stehenden Trioteile folgend, erklingend in gravitäischem Choralduktus. Diese homophonen Choralabschnitte in B-Dur prägen in Regers op. 27 die Strophen 1 und 2.

In Strophe 3 erfährt die Tonart C-Dur einen erneuten Auftritt: Der Abschnitt *Und wenn die Welt voll Teufel wär* wird in C-Dur eröffnet und die Choralzeile *ein Wörtlein kann ihn // fällen* vollzieht anhand von C-Dur in höchster Lage ihre Climax. Damit wird die gesamte dritte Strophe gleichsam durch C-Dur umschlossen.

In Strophe 4 ist D-Dur die bestimmende Tonart, doch ergeben sich zuweilen markante Manifestationen der Tonart Fis-Dur. Folgende Bilder können assoziiert werden:

D C B C D
r e g e r

D
C C
B
FIS
C r u x

Mit op. 27 beginnt und mit op. 59 endet Regers so eminent produktive Weidener Zeit 1898 bis 1901. Dass op. 59, 1 Präludium e-Moll zu Beginn die Akkordfolge e-Moll – D-Dur – C-Dur und im Pedal die Töne E, D, C aufreicht, was dann erneut in op. 59, 7 dessen Schluss anhand der im Pianissimo erklingenden Folge E-Dur – c-Moll – E-Dur bestimmt, werde ich als ein weiteres Indiz im skizzierten Zusammenhang insbesondere mit op. 52, 2.

Nun komme ich zum Symmetrie-Nachweis für Regers op. 59.

a) Die Gruppe

3
2 4
1 5
vs.
8 12
9 11
10

ist:

Intermezzo
Pastorale *Kanon*
Praeludium *Toccata*
vs.
Gloria *Te Deum*
Benedictus *Melodia*
Capriccio

[*kursiv: Stücke, deren liturgische oder geistliche Zuordnung unschwer erkennbar ist*]

Die Stücke 2, 4 vs. 9, 11 umkreisen das Piano der Orgel und haben im jeweiligen Beginn das Charakteristikum des Sext-Intervalls:

Nr. 2 *Pastorale* c' a' g' a' f'.

Nr. 4 *Kanon* Imitationsintervall der Sext; aus gis'-a'-h'-fis' (8', 4') wird e' fis' gis' dis' (8');
gis'-a'-h'-fis' im 4'-Klang wird weitergeführt in e' fis' gis' dis' im 8'-Klang;
aus h'-fis' zu gis'-dis' in zwei absteigenden Quartan wird im symmetrischen Gegenstück

Nr. 9 *Benedictus* des'' a'' b'' f''.

Nr. 11 *Melodia* eröffnet mit synchronen Sexten und bindet sich so zurück an die Eröffnung in
Nr. 2 *Pastorale*.

Dass man das Intervall der Sext in allen zwölf Stücken des op. 59 nachweisen kann, ist Gegenstand des DVVLIO-Lehrvideos zur Eule-Orgel in Bautzen 1913 im Abschnitt ‚Reger und Hermeneutik‘.

Dass die Stücke 1 und 5 als Praeludium und *Toccata* auf formaler Ebene und die Stücke 8 und 12 als *Gloria* und *Te Deum* auf liturgisch-semantischer Ebene jeweils paarweise korrelieren, ist ebenso evident wie andererseits die beiden durch 6/4-Takt und 6/8-Motivik vermittelten Mittenstücke Nr. 3 *Intermezzo* und Nr. 10 *Capriccio*.

Bleibt das Gegensatzpaar Nr. 6 *Fuge D-Dur* und Nr. 7 *Kyrie eleison*. Sie sind Mitte der 12 Stücke, korrelierend zum *Intermezzo* als Mitte der Stücke 1 bis 5 und zum *Capriccio* als Mitte der Stücke 8 bis 12. So gegensätzlich beide Stücke sind, so besteht zwischen ihnen ein Gleichheitszeichen:

Nr. 6 *Fuge D-Dur* = *accelerando* = Nr. 7 *Kyrie eleison*

Mir offenbart sich hier erneut der Mystiker Reger, der das Wort des Cusanus von der *Coincidentia oppositorum*, die ihm die Schau des Göttlichen ist, als Zusammenfall von Gegensatz und Gleichheit offenbar gänzlich kompositorisch zu durchdringen sucht.

Für mich ergibt sich zudem anhand der drei Mitten Nr. 3 / 6, 7 / 10 von Regers kompositorischem Konstrukt das Zeichen des Kreuzes aus

Intermezzo
Fuge D-Dur *Kyrie*
Capriccio.

Dieses Kreuz aber kann man eingewoben sehen in zwei weitere Kreuzestopoi

Präludium	<i>Gloria</i>
Pastorale Kanon	<i>Benedictus Melodia</i>
Toccata	<i>Te Deum</i>

Gehe ich zu weit, wenn ich nun in den zwölf Stücken op. 59 ein Bild von Golgatha erkennen möchte?

Und gehe ich zu weit, wenn ich anhand der gegebenen Strukturen aus

<u>Intermezzo</u>
<i>Pastorale</i> <i>Kanon</i>
Praeludium Toccata
<u>Fuge D-Dur</u> <u>Kyrie eleison</u>
<i>Gloria</i> <i>Te Deum</i>
<i>Benedictus Melodia</i>
<u>Capriccio</u>

zugleich das Symbol von

Kreis
(alle 12 Stücke zusammen)
und
Kreuz
(1 + 2 + 1 = 4 Mittenstücke)

erkennen möchte, wie es die Wände unzähliger mittelalterlicher Kirchen ziert?

*Wissen Sie denn nicht, wie sich durch alle meine Sachen der Choral zieht:
Wenn ich einmal soll scheiden?*

...

*so scheide nicht von mir;
wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du dann herfür;
wenn mir am allerbängsten
wird um das Herze sein,
so reiß mich aus den Ängsten
kraft deiner Angst und Pein.*

Bleiben noch folgende Aspekte:

- a) Der Parallelismus aus Beginn der ersten und Beginn der zweiten Hälfte anhand der Stücke 1 und 7, verkörpert durch den Modus der Eröffnung sowie der gleichen Tonart e-Moll;
- b) die davon gleichsam paradox unterschiedene Ordnung von 5 + 5 Stücken als Nr. 1 bis 5 und Nr. 8 bis 12;
- c) das Naturhafte im Beginn des zweiten Stückes Pastorale F-Dur;
- d) das Paradoxale und das Mystische in Kanon E-Dur.

Reflexion dieser Punkte

Zu a) Sowohl die erste wie die zweite Hälfte der zwölf Stücke wird in e-Moll eröffnet und rekurriert auf formaler Ebene anhand des Typus *Präludium* bzw. des *Kyrie* auf den Topos des Beginns. Zudem wurde Regers op. 59 in zwei Heften zu je sechs Stücken herausgegeben.

Zu b) Unwillkürlich möchte ich mich bei der Anschauung von *fünf plus fünf* an das Gleichnis von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen verwiesen sehen, wie es Reger in op. 52, 2 anhand des Liedes *Wachet auf! ruft uns die Stimme* komponiert hat. Im Beginn von Regers op. 52, 2 erklingt zunächst das fünf Achtel umfassende Akkordmodell. In weiteren fünf Achteln kommt es zur Fortspinnung des Akkordmodells. Nach insgesamt 10 Achteln erfolgt, einer A-B-A-Form gleich, eine Reprise des Akkordmodells. Somit ergibt sich auf formaler Ebene ein klares Pendant zu besagtem Gleichnis, ganz zu schweigen davon, dass der Name R E G E R hierzu genau korreliert. Insofern wage ich zu sagen: In Regers op. 59 wird es wohl erneut um das Gleichnis der fünf klugen und der fünf törichten Jungfrauen gehen. Die riesige Deszendenz-Bewegung in 3/2 zu Beginn des ersten Stückes und deren Beginn mit der Akkordfolge e-Moll – D-Dur – C-Dur kann demnach als Symbol der *Wiederkunft Jesu Christi am Jüngsten Tage* aufgefasst werden wie andererseits der Schluss des auf das erste Stück formal bezogene *Kyrie eleison* anhand der Akkordfolge E-Dur – c-Moll – E-Dur einen klaren Rückbezug zum Beginn von Regers op. 52, 2 *Wachet auf! ruft uns die Stimme* schafft. Und ein weiterer Aspekt käme, ausgehend von diesen Wahrnehmungen, hinzu:

- | | | |
|-------|------------|--|
| Nr. 1 | Praeludium | Apokalypse <i>Und kommen in den Wolken des Himmels</i> |
| Nr. 2 | Pastorale | Geburt des Herrn als dialektische Inversion von Apokalypse |
| Nr. 3 | Intermezzo | Die irdische Welt als ein Taumel und ein Phantasie-Choral alla Erik Satie in dessen Mitte; dieser Taumel – <i>die Kriegsknechte und die Gaffer, die Jesus verspotten</i> – umgibt das Kreuz Jesu und i s t das Kreuz Jesu! Indem aber in all dem immer wieder die punktierten Rhythmen der vorangegangenen Pastorale wiederhallen, wird das Bild dialektisch-vielschichtig: Gleichmaßen <i>Krippe wie Kreuz!</i> |
| Nr. 4 | Kanon | Die mystische Schau der <i>Visio Dei</i> als <i>Zusammenfall der Gegensätze in Eins</i> (siehe später dazu Pkt. d). |
| Nr. 5 | Toccatà | Aufbruch vs. Choralhaftes vs. Apokalypse vs. innere Einkehr vs. mystischer Ausblick in einer möglicherweise von Reger als Zitat verstandenen Rückbindung an Teil III von Bachs <i>Pièce d'Orgue</i> : Der Leib wird zu Grabe getragen; die Seele steigt zu Gott empor: Dies kann man im Schlussteil der Toccatà erleben. |

Dazu gleichsam im Spiegel:

- | | | |
|-------|---------------|---|
| Nr. 8 | <i>Gloria</i> | Auch hier besteht insgeheim und zugleich ganz offensichtlich ein Rückbezug zu op. 52, 2 anhand der Liedstrophe <i>Gloria sei dir gesungen mit Menschen- und mit Engelszungen, mit Harfen und mit Zimbeln schön.</i> |
|-------|---------------|---|

- Nr. 9 *Benedictus* *Gelobet sei, der da kommt im Namen des Herrn* in unmittelbarer liturgischer Umgebung durch das *Sanctus* und das *Osanna in excelsis*. Das *Osanna* strebt in seinem Thema zweimal einen melodischen Spitzenton an. Dieses Momentum ist unmittelbar mit dem *Kyrie-Topos* vergleichbar, den Reger an den Beginn von Stück 7 setzt und das er als Assoziation an das Lied *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* gestaltet. Somit fallen nunmehr *Osanna in excelsis* und *Aus tiefer Not* in Eins: In der Tiefe ist der Mensch auf der Höhe! Die ‚tiefe Not‘ meint aber bei Reger gemäß dem Wort *Wissen Sie denn nicht [...] die Todesnot*.
- Nr. 10 *Capriccio* Wie die Wiederkunft Jesu Christi am jüngsten Tage einbrechen wird in die irdische Welt, so bricht das *Capriccio* in der Attitüde des *Prestissimo assai* als Taumel und als Taumeln alles Irdischen ein in die Entrücktheit des *Benedictus*, das dem *Capriccio* unmittelbar vorangeht. Anhand der Anweisung des Komponisten *L'istesso tempo = Prestissimo assai* gerät die Wiederkehr des Typus ‚Phantasie-Choral‘ als Mittelteil des *Capriccio* vollends zur Grotteske – das Gleichnis von der Törichtheit des Menschen erfährt hier und im Schluss des ganzen Stückes mittels der Anweisungen *sempre crescendo – non ritardando – Org Pl* seine finale Zuspitzung als Grotteske.
- Nr. 11 *Melodia* In dialektischer Umkehrung zu Stück 2, das dem Hörer die *Geburt des Herrn* ins Bewusstsein rückt, wird das zweitletzte Stück nun zum Grabgesang. Auch hier ergibt sich der unmittelbare Rückbezug zu Regers op. 52, 2, denn dessen Introduction charakterisiert Reger mit dem Wort *Friedhofsruhe*; Totenstille, aber auch: Inniges Gedenken wäre dazu nun das Synonym.
- Nr. 12 *Te Deum* Mit dem *Te Deum laudamus* folgt nun der große Lobgesang, der jedoch in der Bitte um Gnade im Gericht kulminiert (*non confundar in aeternum*). Zentrales Thema ist die Vereinigung der himmlischen Heerscharen, der Apostel, Propheten, Märtyrer mit der ganzen Kirche zum himmlischen Lobgesang. Liturgisch hat das *Te Deum* daher seine Verortung in höchsten katholischen Zeremonien wie Abts- oder Äbtissinnenweihen, Bischofsweihen bis hin zur Papstwahl. Im Bild des Liedes *Wachet auf! ruft uns die Stimme* kommt es hier zum Symbol der *himmlischen Hochzeit* als dem Inbegriff aller christlichen Mystik – der *Unio mystica*: Der Vereinigung von Christus als dem Bräutigam mit der Seele des Menschen als Braut. Es ergibt sich zugleich anhand dieses letzten Stückes von Regers Weidener Schaffenszeit ein Rückbezug zu dessen Orgel-Erstling op. 7 und *Te Deum laudamus* op. 7, 2, aber auch – wie gesehen anhand D-C-B-C-D – zu dem Weidener Erstling op. 27 *Ein feste Burg ist unser Gott*.

Zu c) Kosmos, Natur, Tier und Mensch bedeuten unseren Lebensraum. In diesen Lebensraum – in unser Leben – wird Christus zur Mitternacht hineingeboren. Daher erscheint es mir wichtig, auf das Naturhafte im Beginn des zweiten Stückes Pastorale F-Dur hinzuweisen: Zu Beginn der Pastorale, der historisch aufgrund des Bezugs zur F-Orgel die Tonart F-Dur zugehört, entfalten sich – wie sonst kaum bei Reger in solch elementarisierte Weise – nach einander die Teiltöne 1, 3 und 5. Dies hält erneut einen mystischen Gedanken bereit: Die Teiltonreihe ist Naturtonreihe und an ihr entfaltet sich ein Naturgesetz, das zu Klang wird und das bis hin zu Regers Lebenszeit des Jahres 1901 jegliche Musik bestimmt. Reger sind Natur

und Naturgesetze Ausdruck der Schöpfung Gottes. Und durch seine Geburt im Stall zu Bethlehem wird nunmehr inmitten von Tier, Mensch und Engeln sichtbar, was zuvor der Ratschluss Gottes war: Der Sohn Gottes wird Mensch und somit Teil der irdischen Natur. Und in Krippe und Kreuz wird er allen Menschen zum Heiland und Erlöser.

Zu d) Nun noch ein Wort zu Kanon E-Dur: Er hält in meinen Augen ein formales Paradoxon und ein wundervolles Mysterium bereit. Das Paradoxon ist, dass die Kanonstimme stets im Abstand von zwei Vierteln antwortet, während das Stück als solches im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert ist – die erste Viertel im Takt wird nun auf Zählzeit 3 imitiert, die zweite Viertel im Takt auf der starken Zählzeit des nächsten Taktes. Macht dies musikalisch Sinn? Wohl kaum!

Was entsteht, ist gleichsam die dialektische Umkehrung des Kanonprinzips in musikalische Prosa! Die Drei-Zeitigkeit ist dem Himmlischen, die Zwei-Zeitigkeit dem Irdischen geschuldet – beides durchdringt sich und gelangt zu einer neuen Einheit:

In ihm leben, weben und sind wir.

Damit ist aber dem Mysterium noch nicht gänzlich Genüge getan: Hat man während des Zuhörens das Kanonkonstrukt nicht immer verfolgen können, so eröffnet die Reprise nach 15 Takten eine zweite Chance. Dann folgen bis zum Schluss weitere 9 Takte.

15 zu 9
=
5 zu 3
wie
fünfter Teilton zu drittem Teilton
wie
Dezim zu Quint
=
Intervall der Sext
=
Grundintervall der Stücke
2, 4 vs. 9, 11
als das Grundintervall der Sext, das in allen zwölf Stücken hervortritt.

15 + 9
=
24

*Mitternacht heißt diese Stunde!
Sie rufen uns mit hellem Munde:
„Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohlauf, der Bräutigam kommt,
steht auf, die Lampen nehmt!
Halleluja!
Macht euch bereit zu der Hochzeit;
ihr müsset ihm entgegengehn!“*

UNIO MYSTICA

Reflexion weiterer Querbezüge

e) Über seine Choralphantasie „*Straf‘ mich nicht in deinem Zorn*“ op. 40, 2 hat Reger geäußert:

*Allein bei meinem Hang zur Mystik
konnte dieses Stück nicht leichter ausfallen.*

Das ist ‚Reger vom Feinsten‘, wie man ihn kennt durch Bonmots wie: *Mehr Licht*, wie: *Katholisch bis in die Fingerspitzen*, wie: *Ich bitte ums Wort*, wie: *Op. 1913 Sylvester-Canonen* (über die Melodien „Hoch soll er leben dreimal hoch!“ und: „Du bist verrückt, mein Kind!“), wie: *Sollte es Tote geben beim Hören meiner Musik, so übernehme ich die Bestattungskosten*, wie: *Op. 17523 „Ewig Dein!“ Salonstück für Pianoforte*, wie: *Bach ist Anfang und Ende aller Musik*, wie: *Wissen Sie denn nicht [...]*.

Was aber könnten Mystik und der technische Schwierigkeitsgrad eines Stückes miteinander gemein haben? Meine Antwort: Regers op. 40, 2 umkreist das Eschaton, also die Wiederkunft Jesu Christi am jüngsten Tage. Das musikalische Pendant hierzu sind absteigende Skalen im Pedal – und diese auszuführen ist technisch sehr anspruchsvoll – „konnte nicht leichter ausfallen“.

f) Zwar gehe ich nicht davon aus, dass wir zwingend unterstellen könnten, dass Reger so gedacht haben würde, wie ich es im Folgenden skizziere. Doch ich meine, man könnte folgenden graphisch dargestellten Gedanken einmal in Erwägung ziehen:

R R
E E
 G
E E
R R

Das Korrelat wurde bereits ersichtlich anhand der Stücke 1 – 5 und 8 – 12 in Regers op. 59:

1 5
2 4
 3
 10
9 11
8 12

Dies könnte einen zusätzlichen Denkanstoß hinsichtlich Regers ganz offenkundigem geistlichem Denken vs. kompositorisch-strukturellem Denken sowie hinsichtlich von Wechselwirkungen innerhalb des Schaffens Regers eröffnen.

Daraus könnte sich dann erneut ein fünfteiliges Momentum ergeben. Ausgangspunkt sind folgende fünf Kategorien in Regers Orgelschaffen:

Die sieben Choralphantasien
Große freie Orgelwerke
Stücke ohne Opuszahl als freie sowie choralgebundene Werke
Freie Charakterstücke
Choralvorspiele

Dies bedeutet konkret (in rückläufiger Folge):

Choralvorspiele op. 67, 79b, 135a

Freie Charakterstücke in op. 7, 16, 33, 47, 56, 59, 60, 63, 65, 69, 80, 85, 92, 129, 145

Stücke ohne Opuszahl, darunter Choralbearbeitungen und freie Stücke

Sechs große freie Orgelwerke op. 29, 46, 57, 73, 127, 135b

Sieben Choralphantasien op. 27, 30, 40,1, 40,2, 52, 1-3

Zwei dieser Rubriken sind als Choralvorspiele und als Choralphantasien in Gänze auf das Kirchenlied bezogen, die Rubrik ‚Stücke ohne Opuszahl‘ besteht etwa zur Hälfte aus Choralvorspielen. Alle übrigen Orgelwerke bilden dazu genau die andere Hälfte: Es sind dies die ‚freien Orgelwerke‘, für die Regers Wort gelten kann: *Wissen Sie denn nicht, wie sich durch alle meine Sachen der Choral zieht: Wenn ich einmal soll scheiden?*

Darüber hinaus sind innerhalb des Schaffens freier Orgelmusik vielfach Choralbezüge nachweisbar, zuweilen direkt, zuweilen indirekt [siehe Klammer]:

Op. 7, 2 Te Deum laudamus

Op. 16 Im Satz ‚Adagio assai‘ werden drei Choräle durchgeführt

Op. 33 In op. 27 / 29 / 30 / 33 besteht Substanzgemeinschaft mit der ersten Choralzeile aus *Ein feste Burg ist unser Gott* op. 27, ausgehend von d‘-d‘-d‘-a-h-cis‘ als Dux und a-a-a-d-e-fis als Comes; Thema der Passacaglia:
Anklang an *Wenn ich einmal soll scheiden*

Op. 46 Nun ein erster indirekter Bezug, daher die Klammer:
---- [Zwei Sätze Regers, die jeweils Umfassendes vermitteln, begegnen sich in diesem Werk über b-a-c-h:
Bach ist Anfang und Ende aller Musik / Wissen Sie denn nicht, wie sich durch alle meine Sachen der Choral zieht [...].
Anhand der Tonart b-Moll der Phantasie über b-a-c-h kann man einen Rückbezug zu dem in b-Moll stehenden Abschnitt von op. 30 *Freu dich sehr, o meine Seele* sehen. In Des-Dur komponiert Reger das auf op. 46 als nächstes folgende Orgelwerk *Alle Menschen müssen sterben* op. 52/1. In deren Introduction erklingt in Takt 6 eine solistische piano-Passage im Pedal in einzeln stehenden Triolen. Sie folgt auf das erste Pianissimo der Reihung fis-Moll – e-Moll – d-Moll und lautet:

b-cis-A – c‘-dis-H.

Weitere musikalische Gemeinsamkeiten zwischen op. 46 und op. 52, 1 sind unschwer zu erkennen. Hinzu kommt mit Beginn des Hauptteils der Phantasie folgender Bezug (siehe auch Thema II der Fuge):

b‘-c‘‘-es‘‘-d‘‘

(im Tritonus zu Bachs Fuga E-Dur des WK II resp. in Relation zu Mozart)

mit

b a c‘ h

Die beiden Motive b-a-c‘-h einerseits sowie b‘-c‘‘-es‘‘-d‘‘ andererseits bringen eine ‚semantische Aufladung‘ mit sich und treten damit gleichsam an die Stelle eines Kirchenliedes.]

Op. 47, 3 Canzonetta, Takt 1 / 2: e'-d'-h'-c'' in Umkehrung zu c-d-f-e als 'Jupiter'-Topos, der auf das Finale von Mozarts Jupiter-Symphonie bezogen werden kann; daraus: Die Umkehrung dessen, was Kraft, Macht und Licht symbolisiert, führt zur Metapher des 'Abendliedes', das man daher in der Canzonetta op. 47, 3 erkennen kann; dazu korreliert semantisch Takt 4-6 der Solo-Melodie und in deren Wiederkehr die letzten drei Takte in Anklang an: *Wenn ich einmal soll scheiden*

Op. 56 ---- [op. 56, 1: Prael. E, T. 16 / 17 in wörtlicher Entsprechung zu Op. 16, Suite e-Moll, daraus Passacaglia, Beginn des Mittelteils in E-Dur, T. 5 ff sowie ebenso aus Op. 52, 2 *Wachet auf! ruft uns die Stimme* T. 15 [*Wächter sehr hoch...*], T. 29/30 im Cantus firmus [*wo seid ihr klugen Jungfrauen?*], T. 50ff als Variante [*Zion hört..*], T. 59ff [*Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig*], T. 78 ff als Epilog zu Strophe 2 [*und halten mit das Abendmahl im Übergang zu Gloria sei dir gesungen*]. Dieser Epilog-Abschnitt zeigt Substanzgemeinschaft mit dem Thema der Fuge op. 52, 2 [Strophe 3: *Gloria sei dir gesungen*]. Hieraus ergibt sich dann auch das Thema der Fuge E-Dur op. 56, 1. Op. 56, 2: Der Siciliano-Duktus ab T. 35ff eröffnet als Pastorale-Assoziation die Metapher der *Geburt des Herrn*]

Op. 57 ---- [war in op. 46 das b-a-c-h der rote Faden, so ist es in der 'Symphonischen Phantasie' die fallende Folge aus Halbton, Quart und Halbton. Am Ende des leisen / langsamen Mittelteils wird diese Vierteltonfolge dreimal sequenziert als

as'-g'-d'-cis'' / c'-h'-fis'-f' / e'-es'-b-a

Damit sind drei wesentliche Elemente gestiftet:

a) Ein choralartiger Duktus, der Entrückung aussagt;

b) Ein zwölftöniger Zusammenhang, der an Bachs Wohltemperiertes Klavier I und dessen Schlussfuge in h-Moll anknüpfen dürfte, in der das Thema drei Kreuzfiguren umfasst und im weiteren Verlauf anhand c vs. his 12+1 verschiedene Tonhöhen aufreicht:

fis'-d'-h
 ...g'-fis'-h'-ais' – e'-dis'-c''-h' – fis'-eis'-d''-cis''...
 his'-cis''-a'-fis'-gis'-fis'

Mittels dieser drei Kreuzfiguren stiftet Bach ein Bild von Golgatha.

c) Reger vermittelt nun das Thema der 'Symphonischen Fuge' anhand der Folge

...a'-gis'-e'-es' – g'-fis'-d'....fis'-g'-ais-h – a'-gis'-e'....

Aus der vormaligen Quart wird nun jeweils eine große Terz; die Tonfolge fis'-g'-ais-h zeigt sehr klar den Bezug zu Bachs Fuga h-Moll auf.

Ausblick:

Ariadne-Faden in *denkbarer Relation im Geiste im Intervall der großen Sekund*
– Reger sekundiert Bach:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{as}^{\prime\prime} & -\text{g}^{\prime\prime} & -\text{d}^{\prime\prime} & -\text{cis}^{\prime\prime} & / & \text{c}^{\prime\prime} & -\text{h}^{\prime\prime} & -\text{fis}^{\prime\prime} & -\text{f}^{\prime\prime} & / & \text{e}^{\prime\prime} & -\text{es}^{\prime\prime} & -\text{b} & -\text{a} \\ b & a & c & h & & d & \text{cis} & e & \text{es} & \text{fis} & f & \text{as} & g & \dots \end{array}$$

Anschließend sequenziert Reger auf folgende Weise weiter – *nun würden ausschließlich große Terzen entstehen:*

$$\begin{array}{cccccccc} \text{d}^{\prime\prime\prime} & -\text{cis}^{\prime\prime\prime} & -\text{gis}^{\prime\prime\prime} & -\text{g}^{\prime\prime\prime} & / & \text{fis}^{\prime\prime\prime} & -\text{f}^{\prime\prime\prime} & -\text{c}^{\prime\prime\prime} & -\text{h}^{\prime\prime\prime} \\ b & a & c & h & & d & \text{cis} & e & \text{es} \end{array}$$

Genau diese Konstellation wird dann im Thema der Fuge anhand sequenzierender großer Terzen $\text{gis}^{\prime} - \text{e}^{\prime} / \text{es}^{\prime} - \text{g}^{\prime} / \text{fis}^{\prime} - \text{d}^{\prime}$ als

$$d \quad e \quad \text{fis} \quad e \quad d - a^{\prime} - \text{gis}^{\prime} - e^{\prime} - \text{es}^{\prime} - g^{\prime} - \text{fis}^{\prime} - d^{\prime} \dots$$

so ausgesprochen:

Freu' dich sehr, o mei - [ne Seele].

Hierzu korreliert die Bezeichnung *Allegro brillante e vivacissimo...*

....das nennt man Komposition!

Hinzu kommt:

Die Motive $\text{d}^{\prime} - \text{cis}^{\prime} - \text{gis}^{\prime} - \text{g}$ als Hauptmotiv und $\text{fis}^{\prime} - \text{g}^{\prime} - \text{b}^{\prime} - \text{a}^{\prime}$ als Thema II, wie es ab dem ersten Pianissimo in Erscheinung tritt, können als semantisch aufgeladene Metaphern wahrgenommen werden; sie treten gleichsam an die Stelle eines Kirchenliedes]

Op. 59, 8/12 *Gloria; Te Deum laudamus; vgl. Nr. 2 Pastorale; vgl. Nr. 9 Benedictus*

Op. 60, 2 Satz 2 der ‚Zweiten Sonate‘ lautet: *Invokation* und endet mit dem Lied *Vom Himmel hoch, da komm ich her*

Op. 63 ---- [12 Monologe, Nr.1 und 2: Anhand von aufsteigender Quart und Klauselbildung nimmt das Praeludium motivisch vorweg, was dann anhand von zwei aufsteigenden Quarten und Klauselbildung zum Thema der Fuge wird. Daraus ergeben sich zwei Anklänge: Die Nähe zu Bachs Thema I der Fuga Es-Dur aus ClavierÜbung III sowie die Choralzeile *Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit;*
Nr. 5 endet im Halbschluss C-Dur, ausgehend von f-Moll als Grundtonart; daraus: f-Moll zu C-Dur als Topos ‚Dunkel – Licht‘ (vgl. die Licht-Metaphorik von C-Dur in op. 52, 2);
in Nr. 6 endet das Ostinato mit der Kreuzfigur c-des-E-F; es folgt
Nr. 7 *Ave Maria* mit Enharmonik cis-des und in T. 2 anhand $\text{c}^{\prime} - \text{des}^{\prime} - \text{e}^{\prime} - \text{f}^{\prime}$
Rückbezug zur Kreuzesfigur aus Nr. 6;
eine vergleichbare Situation ergibt sich in op. 73 anhand von dessen Thema im Duktus der Pastorale (vgl. *Ave Maria* op. 63, 7); das Pastorale-Thema von Regers Variationen fis-Moll op. 73 endet mit der Kreuzfigur $\text{cis}^{\prime\prime} - \text{d}^{\prime\prime} - \text{eis}^{\prime\prime} - \text{fis}^{\prime\prime}$
(vgl. Kreuzfigur c-des-E-F immer am Ende der Ostinato-Auftritte in op. 63, 6.)

- Op. 65 ---- [Nr. 1 *Rhapsodie* eröffnet in ppp mit Thema cis'-his'-gis-ais / h-ais-fis-gis / a; Deutung: Umkehrung des 'Jupiter'-Topos, der auf das Finale von Mozarts Jupiter-Symphonie bezogen werden kann und bei Reger ab op. 46 bis letztmals op. 127 ersichtlich ist; die Umkehrung des Jupiter-Topos wird dann zu einer Metapher der Nacht und des Dunkels (vgl. op. 47, 3). Da der Zyklus der 12 Stücke von op. 65 hierdurch eröffnet wird, ergibt sich hieraus ein semantisches Motto für das Werkganze: Dunkel, ja Schwärze ist das Kennzeichen dieser Eröffnung.
 Nr. 2 *Capriccio* steht – in Rückbezug zu op. 59, 3 und op. 59, 10 – für den Tausel der Welt.
 Nr. 3 *Pastorale* und Nr. 4 *Consolation* deuten anhand ihrer Titel auf den Topos des Trostes: Trost als Leichtigkeit (Nr. 3: Allegretto quasi Vivace) angesichts des Kindes in der Krippe (Pastorale) und Trost als Schwere angesichts der eigenen Erfahrung von Dunkel, Leid und Schmerz (Consolation). Die Stücke 3 und 4 vermitteln im Gegensatz zum Kirchenlied jeweils ein *Lied ohne Worte*. In diesem Sinne stellt sich dann für alle 12 Stücke des op. 65 die Frage nach ihrer jeweiligen Metaphorik im Sinne des Topos *Lied ohne Worte*.]
- Op. 69 ---- [Die Folge der Grundtöne als e-e-e / d-d-d-d / g / a-a lässt die leeren Saiten der Violine assoziieren. Indem Reger den Grundtönen e, d, g und a die Anzahl von 3+4+1+2 Stücken zuordnet, könnte man nun gedanklich erneut Ton und Zahl verbinden.
 Methodisch ginge es dabei zunächst um die Frage, ob es für die Reihung der Grundtöne e, d, g und a in der Anzahl von 3, 4, 1 und 2 Stücken eine plausible Erklärung geben könnte. Mein Ergebnis lautet:
 Eine Schichtung der Zahlen 1-2-3-4 kann – ausgehend von 1 = a und 2 = b – zur chromatischen Tonfolge a-b-h-c weitergedacht werden. Die Folge 3-4-1-2 würde dann zur Tonfolge h-c-a-b führen, die der Umkehrung bzw. dem Krebs von b-a-c-h entspricht.
 Diese Schrittfolge zieht angesichts einer Spanne zwischen ‚leere Saiten der Violine‘, ‚zehn Orgelstücke‘, ‚Zuordnung Ton und Zahl‘, Umkehrung bzw. Krebsgestalt des b-a-c-h‘ und ‚b-a-c-h‘ ist Anfang und Ende aller Musik‘ eine Vielzahl semantischer Aufladungen nach sich.
 An entsprechende Genre in Bachs Schaffen erinnert der Duktus ‚Violine solo‘ aus Nr. 5 Capriccio d-Moll sowie der Duktus ‚Violoncello solo‘ aus Nr. 6 Toccata D-Dur.
 Die für Bachs Schaffen typische Formgebung ‚Praeludium und Fuge‘ findet sich innerhalb der zehn Stücke von Regers op. 69 anhand der drei Paare Nr. 1 / 2, Nr. 6 / 7 sowie Nr. 9 / 10.
 In Heft II der insgesamt 10 Stücke ist Nr. 8 das Einzelstück, dem Reger den Grundton g zuordnet, womit – im Bild der vier leeren Saiten der Violine – nun gleichsam die tiefste leere Saite der Violine repräsentiert ist. Reger gibt diesem Einzelstück den Titel *Romanze*.

 Auf den ersten Blick verwehren zwei Ordnungen den Blick auf eine Symmetrie der zehn Stücke op. 69: Die Zuordnung von 3 + 4 + 1 + 2 Grundtönen zu 3 + 4 + 1 + 2 Stücken sowie die Anordnung der drei Paare ‚Praeludium und Fuge‘, bei der zwar Paar 1 und 3 Anfang und Schluss bilden, Paar 2 jedoch nicht mittig steht. Dennoch gelange ich nun zu folgender Sicht:

<i>R</i>	<i>E</i>	<i>G</i>	<i>E</i>	<i>R</i>
Nr. 1, 2 Präl. / Fuge		Nr. 5 // Nr. 6 Violine // Violoncello solo		Nr. 9, 10 Präl. / Fuge
Nr. 3, 4 <i>Basso ostinato, Moment musical</i>				Nr. 7, 8 <i>Fuge, Romanze</i>

Anti-Symmetrie vs. Symmetrie:

e e e D d // D D g a a

Anhand dieser Basstöne kann man in der Folge d-g-a [...non d] eine Kadenzierung zum Halbschluss sehen – *das eigentliche Ende bleibt offen – so scheidet nicht von mir!*

In anderer Sicht: Stück 10 zeigt als Fugenthema zunächst die Tonfolge

a-h – c'-d'-e,

dann die Tonfolge

a-h-gis-a.

In Takt 1 / 2 der Schlussfuge a-Moll erklingen die Töne a, d und e, als sei es der Krebs der Grundtonfolge eee dddd (g) aa von op. 69 in Gänze;

Ab Takt 3 ergibt sich anhand der Tonfolge a-h-gis-a eine Assoziation an den Krebs bzw. Umkehrung zu b-a-c-h.

Wir erinnern uns: Die Schichtung 3-4-1-2 führt, ausgehend von 1-2-3-4 = a-b-h-c, gedanklich zu h-c-a-b als Umkehrung bzw. Krebs von b-a-c-h. Nun hören wir in der Schlussfuge als Teil des Themas die Folge a-h-gis-a.

Es zeigt sich: Analyse ist eine Frage der Methodik. Die von angebotene Sicht auf die Verknüpfungen von

a) der Grundtonfolge eee dddd g aa mit

b) der Zahlenfolge 3-4-1-2 mit

c) der Tonfolge h-c'-a-b mit

d) b-a-c'-h als Umkehrung bzw. Krebs mit

e) a-[h-c']d' / e als Krebs zu eee dddd [g] aa im Thema der Schlussfuge mit

f) a-h-gis-a als Transposition von h-c'-a-b.

Eine andere Methodik könnte angesichts der leeren Saiten der Violine in eigentümlicher Korrelation zu Nr. 3 *Basso ostinato*

E e E e / E e E e / E e E e / D d A a
f p f p

sowie in Korrelation zur Folge a-h – c'-d'-e im Thema der Schlussfuge a-Moll op. 69/10 aussagen:

als Zitat aus der Messe D-Dur von Antonin Dvorak erscheinen. Indiz dafür wäre die lokale Nachbarschaft der Städte Weiden und Pilsen. Nachdem Dvoraks Messe 1887 zunächst in privatem Rahmen und 1888 in Pilsen öffentlich unter Dvoraks Leitung uraufgeführt wurde, könnte man in Weiden im Hause Reger davon gehört haben und neugierig geworden sein. Die Textzuordnung wäre dann:

cis“-h“-cis“-e“-dis“-cis“-h“-gis“
Cre do in u - num de-um

Op. 80

---- [Nr. 6 *Intermezzo* mit Mittelteil im Duktus eines *Quasi-Chorals*;
 Nr. 7 *Scherzo* mit Mittelteil in Duktus eines *Quasi-Chorals*;
 Nr. 5 *Ave Maria* mit Motiv as“-b“-des“-c“- und Nr. 8 *Romanze* mit Anklang an Beethovens *Les Adieu*.

Drei Reflexionsebenen:

a) Die Symmetriekonzeption:

Nr. 1 / 2 zu Nr. 11 / 12 als *Praeludium und Fuge* vs. *Toccata und Fuge*;
 Nr. 5 zu 8 als *Ave Maria* (Licht-Topos) vs. *Romanze* (Topos ‚Les Adieu‘);
 Nr. 3 zu 10 anhand Terz vs. Sext sowie Solomelodie vs. Echo sowie Vermittlung durch 4/8-Takt mit Mittelteil in Triolen vs. 6/8 zu 4/8 als Konzeption von je zwei Takten in Echo-Manier;
 Nr. 3 zu 5 vs. 8 zu 10 anhand gleicher Motivik in Nr. 8 wie 10 (Topos ‚Les Adieu‘) und daraus hervorgehend eine Zusammenschau von Nr. 3 und Nr. 5.
 Was sagen nun die Stücke 4, 6, 7, 9:

Ausgehend von Nr. 6 und 7 als Mitte und 7-9 vs. 4-6 als Vermittlung zur Mitte sowie der Vermittlung von Nr. 3 zu 4 und 9 zu 10 ergibt sich:

6 und 7: Jeweils Scherzo-Typus mit choralartigem Mittelteil;
 7 und 9: *Scherzo* als *Vivace* vs. *Perpetuum mobile* als *Vivacissimo*;
 4 und 6 *Gigue* als *Vivacissimo* vs. *Intermezzo* als *Vivace*;
 sowie:

3 und 4 vs. 9 und 10:

9 und 10 zeigen gleichermaßen eine Echo-Manier,

3 und 4 zeigen: Mittelteil aus Nr. 3 mit zwölf raschen Sechzehnteln (*più mosso*) vermittelt zu Nr. 4 anhand deren zwölf Sechzehnteln im Tempo *vivacissimo*.

Damit sind alle Stücke symmetrisch vermittelt und im Genre *Lieder ohne Worte* verortet. Eine Symmetrie lässt sich wie folgt ermitteln:

1, 2		11, 12
Pr Fg		Tocc Fg
	6 // 7	
	Scherzo	
	mit ‚Quasi Choral‘	
	5 // 8	
	<i>Ave Maria</i> // <i>Romanze</i>	
	4 zu 6 // 7 zu 9	
	Gigue zu <i>Intermezzo</i> // Scherzo zu Perp. mob.	
	3, 4 // 9, 10	
	Jeweils Mittelteil rasch (12 Sechz.) // Echo-Manier	

b) Der Bezug aus Oktav und Quint vs. Terz: In Opus 80 kann man in jedem der 12 Stücke hierzu eine Relation herstellen.

c) Die Heraushebung der Metrik von 3/8 und 3/4 vs. geradem Takt vs. Duolen und Triolen führt zu folgendem Befund:

Nr. 1 in 3/8+3/8 // Nr. 2 in 3/8+3/8 // Nr. 3 in 4/8 sowie Triolen //

Nr. 4 in 3/8+3/8 // Nr. 5 in 3/8+3/8 // Nr. 6 in 3/8+3/8 //

Nr. 7 in 3/4 // Nr. 8 in 3/8+3/8 // Nr. 9 in 2/4 ohne Triolen //

Nr. 10 in 3/4 + 2/4 // Nr. 11 in 4/4, aber ab T. 7 mit Sechzehnteltriolen durchsetzt sowie in T. 13, zweite Takthälfte mit Vierteltriolen;

Nr. 12 in 4/4, aber in T. 41, zweite Takthälfte mit Vierteltriolen]

Op. 85 ---- [erste Fuge: Gegenstand ist gis-a-fis-e als Umkehrung des Jupiter-Lichttopos im Sinne eines *Abendliedes*;
letzte Fuge: Gegenstand ist e-dis-c'-h als Kreuzfigur]

Op. 92 ---- [In der ‚Zweiten Suite g-Moll‘ erklingen sieben Stücke. Die Symmetrie aus Nr. 1 / 2 zu 6 / 7 Praeludium und Fuge g-Moll vs. Toccata und Fuge g-Moll gewichtet im Zyklus der sieben Stücke bereits vier Stücke.
Nr. 4 *Basso ostinato* ist dann die Mitte, umlagert von Nr. 3 und 5 als *Intermezzo* mit Bezug zum Genre des Siciliano / der Pastorale vs. *Romanze*, wobei 2+2+2 Sechzehntel des Intermezzo zu 3+3 Sechzehnteltriolen der Romanze vermitteln;
Regers ‚Zweite Suite‘ op. 92, bestehend aus 7 Stücken, ist das Pendant zur ‚Ersten Suite‘ op. 16 und kann in dem Sinne, dass Reger *seelische Stimmungen* kompositorisch zu fassen sucht, als Weiterführung von Mendelssohns Typus der *Lieder ohne Worte* verstanden werden.]
Überblick:

Nr. 1, 2	Nr. 6, 7
Pr Fg g-Moll	Tocc Fg g-Moll
Nr. 4	
Basso ostinato	
Nr. 3	Nr. 5
Intermezzo // Romanze	
2+2+2 Sechz. vs. 3+3 Sechz.triol.	

Op. 127 Der Rückbezug zur Choralphantasie *Freu dich sehr, o meine Seele* ist angesichts zweier Momente evident:

a) Die Oktavpendel-Bewegungen in op. 30 ab T. 139 vs. op. 127, T. 9-11 sowie T. 25, 26, T. sowie insbesondere in der letzten Variation des Variationen-Mittelteils;

b) die Korrelation der Takte 139 – 145 [*Ob mir schon die Augen brechen*] aus op. 30 mit dem Beginn der Introdution in op. 127. Allerdings verkehrt sich dabei das pp e dim. zu Org. pl.

Die Semantik des Op. 127 lautet demnach anlässlich der Tatsache, dass Reger das op. 127 für die Orgeleinweihung in der Jahrhunderthalle Breslau schrieb:

Riesen-Orgel der Jahrhunderthalle zu Breslau

vs.

*Ob mir schon die Augen brechen,
ob mir das Gehör verschwindt,
meine Zung nichts mehr kann sprechen,
mein Verstand sich nicht besinnt,*

bist du doch mein Licht, mein Hort,

...

Der Rückbezug zu op. 46 / 57 / 73 wird anhand von Thema I der Fuge e-Moll in op. 127 deutlich:

e⁴-dis⁴-c⁴-h⁴ und h⁴-ais⁴-g⁴-fis⁴ als zwei Kreuzfiguren.

Das Thema II e-fis-a-gis der Fuge von op. 127 blendet zurück zu Bachs Fuga E-Dur aus WK II respektive zu Mozarts Jupiterthema. Reger exponiert diesen Thementopos zunächst in tiefstem Dunkel, indem er es in ppp in der doppelten Unterdominante in sehr tiefer Lage beginnen lässt, um es – in Engführung mit Thema I – bis zur Klimax am Werkende zu führen:

Anfang und Ende aller Musik.

Damit wirft Reger ein deutliches Licht auf den mit op. 46 exponierten Zusammenhang, wie er sich aus Vierton-Motiven ableiten lässt:

b⁴-c⁴-es⁴-d⁴

[im Tritonus zu Bachs Fuga E-Dur resp. in Relation zu Mozart]

mit

b a c h

respektive op. 57:

as⁴-g⁴-d⁴-cis⁴ / c⁴-h⁴-fis⁴-f⁴ / e⁴-es⁴-b-a

b a c h d cis e es fis f as g...

mit anschließender Sequenz – nun würden ausschließlich große Terzen entstehen – :

d⁴-cis⁴-gis⁴-g⁴ / fis⁴-f⁴-c⁴-h⁴

b a c h d cis e es

in Relation zum Thema der Fuge anhand

sequenzierender Terzen gis⁴-e⁴ / es⁴-g⁴ / fis⁴-d⁴

als

d e fis e d – a' - gis'-e' - es'-g' - fis'-d'....

mit Textsemantik *Freu' dich sehr, o mei - [ne Seele].*

Op. 129

---- [In den ‚Neun Stücken‘ op. 129 bilden Nr. 1 / 2 vs. 8 / 9 als *Toccata und Fuge d-Moll* vs. *Praeludium und Fuge h-Moll* den Rahmen.

Nr. 5 *Capriccio g-Moll* ist dazu die Mitte; darin ist Diminuendo- und Ritardandoprozess der Gegenstand.

Was sagen dann die Stücke 3 / 4 vs. 6 / 7:

Nr. 3 *Kanon* e-Moll vermittelt zu Nr. 5, Teil 2 als Kanon in exakter Entsprechung.

Nr. 4 *Melodia* B-Dur steht wie Nr. 3 und Nr. 5 in 4/8 = 2/4;

zusätzlich vermittelt sich B-Dur in Nr. 4 zu g-Moll in Nr. 5;

Nr. 6 *Basso ostinato* g-Moll vermittelt als Crescendo- und Diminuendoprozess

sowie anhand metrischer Zu- und Abnahme zu Nr. 5;
 zusätzlich vermitteln sich Nr. 5 und 6 anhand der Tonart g-Moll;
 Nr. 7 *Intermezzo* setzt in ungewöhnlicher Weise 4/4 und 3/4 in Beziehung;
 die Takte 4 und 5 erklingen in g-Moll und schaffen eine Rückbeziehung zu Nr. 5;
 ein Vergleich aus Nr. 6 und 7 ergibt sich so:
 Brücke zur Tonart g-Moll in Nr. 6 anhand Takt 4 und 5 = 33 und 34 in Nr. 7;
 Brücke zum Ostinato als Tetrachord in Nr. 6 anhand T. 1-2, T. 3-4, T. 5 etc. in
 Nr. 7;
 Brücke zu Achteltriolen sowie Sechzehntelsextolen in Nr. 6 zu den 3/4-Takten in
 Nr. 7
 Es ergeben sich demnach komplexe Vermittlungsprozesse. Im Überblick:

Nr. 1, 2 Tocc, Fg in g	Nr. 5 Mitte als <i>Capriccio in g</i> (vgl. <i>Intermezzo</i> als Nr. 3 und <i>Capriccio</i> als Nr. 10 als Mitten der Stücke 1 bis 5 vs. 8 bis 12 In Regers op. 59) 3 zu 5 5 zu 7	Nr. 8, 9 Pr, Fg in h
Je Kanon in Nr. 3 / Nr. 5, 2. Hälfte 4 zu 5		Tonart g-Moll in Nr. 5 wie in Nr. 7, T. 4, 5 5 zu 6
gleiche Tonart g-Moll und 2/4 = 4/8		gleicher dyn. Verlauf in Zu- und Abnahme]

Op. 135b[Auf die ‚30 Choralvorspiele‘ op. 135a folgend wird Regers *Fantasie und Fuge* d-Moll op. 135b zum Schlusspunkt der vier Werke, die er dem Genre ‚Fantasie und Fuge‘ als eigenständige Opera 29, 46, 57 und 135b widmet. Der ‚rote Faden‘ ist auch in op. 135b erneut ein Viertonmotiv; es lautet:
 d‘-cis‘-b‘-a‘

in der Fantasie und

d-cis-B-f

als Thema I der Fuge, wobei sich dort weitere Viertonmotive anschließen:
 f-e-gis-a – g-fis-d-es – c-B-A-d.

Klar erkennbar sind in diesem Thema I drei Kreuzesgestalten.

Deutung: Sollte Reger in Bachs Fuga h-Moll des WK I deren Thema angesichts der drei Kreuzesgestalten, wie sie dort verortet sind, als Sinnbild für Golgatha aufgefasst haben, dann stünden Regers drei Kreuzesgestalten des Thema I der Fuge op. 135b ebenfalls für Golgatha. Regers op. 135b wäre dann im Passionstopos verortet. Die Worte *Ihr werdet sehen des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels*, die Jesus vor dem Hohenpriester Kaiphas bekennt, könnte man dann im Beginn der Phantasie wiedergespiegelt sehen.

Rückbezug:

Nach den Viertonmotiven b-a-c‘-h mit b‘-c‘-es‘-d‘ in op. 46, nach

d-cis-Gis-G in der Phantasie op. 57 und a'-gis'-e'-es' in der Fuge von op. 57 sowie e''-dis''-c''-h' und e''-fis''-a''-gis'' in der Fuge von op. 127 greift Reger in op. 135b anhand des Viertonmotivs

d-cis-B-f

offenbar auf das zurück, was erstmals in der Sonate fis.Moll op. 33 im Piano-Seitensatz des eröffnenden Satzes erklingt als

fis-eis-d-a-gis-fis.

Wie zu den Opera 27, 29, 30 und 33 ausgeführt, spannt sich auch hier ein semantischer Faden, herkommend von Dux und Comes in op. 27 als

d' d' d' a-h cis' [d-cis' h a]
Ein fes-te Burg ist [un - ser Gott]
a' a' a' d'-e' fis ...

Der Comes-Beginn mit seinen Eckpunkten Quint, Grundton und Terz wird dann in diesen vier Werken thematisch prägend.

Doch dahinter kann man auch zusätzlich einen weiteren Bezug vermuten:

d' d' d' a-h cis' [d-cis' h a]
Ein fes-te Burg ist [un - ser Gott]
in Umkehrung zu
a d c b a
Wenn ich einmal soll [scheiden]

....das nennt man Komposition!

Eine weitere Ebene ergibt sich in der Fuge op. 135b dadurch, dass das Thema I mittels seiner rhythmischen Uniformität das Wesen eines Kirchenliedes assoziieren lässt, das sich hier gleichsam anhand zweier Choralzeilen artikuliert und mittels dreier Kreuzesgestalten eine Semantik der *Passio* empfinden lässt.]

Op. 145

In den ‚Sieben Stücken‘ tragen Nr. 1, 2 die Widmungen *Dem Gedenken der im Kriege 1914/15 Gefallenen // Dem deutschen Heere*. Auf Nr. 1 *Trauerode* folgt Nr. 2 *Dankpsalm* zum Lied *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*; ebenso sind in Nr. 3 bis 6 Kirchenlieder anhand der Stücke ‚*Weihnachten*‘, ‚*Passion*‘, ‚*Ostern*‘, ‚*Pfingsten*‘ der Gegenstand. Nr. 7 lautet ‚*Siegesfeier*‘. Dieses Stück beginnt in klarem Rückbezug zum Beginn der Choralphantasie *7 Halleluja! Gott zu loben bleibe meine Seelenfreud* und schließt mit der deutschen Nationalhymne als einem Lied, das seinen melodischen Ursprung in einem Streichquartett von Joseph Haydn hat.

Der Topos ‚*Trauerode*‘ kann demgegenüber als eine dialektische Umkehrung von Schillers *Ode an die Freude* und Beethovens Finale seiner Neunten Symphonie verstanden werden.

Der Zyklus der ‚Sieben Stücke‘ vermittelt demnach freie Form und Kirchenlied mit ‚*Ode an die Freude*‘ vs. Nationalhymne. Architektonisch fasst Reger dies in einen Rahmen aus Stück 1 und 7 sowie einer Sequenz der Stücke 2 bis 6, in der jeweils evangelische Kirchenlieder der Gegenstand sind.