esmuc
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA

PROJECTE FINAL

Max Reger (1873-1916) i Karl Straube (1873-1950)

Tradició i evolució històrica de l'orgue a Alemania

Estudiant: *Jordi Cabré Roca*
Àmbit/Modalitat: *Música Clàssica i Contemporània / Orgue*
Director: *Rolf Bäcker*
Curs: *2012/2013*

Vist i plau del director:

Membres del tribunal:
Rolf Bäcker
Òscar Candendo Zabala
Guido Iotti

Resum

El present treball es centra en la relació entre Max Reger i Karl Straube i les seves conseqüències interpretatives, tot vinculant-la amb els corrents socials, estètics i musicals de tot el segle XIX i principis del segle XX. S'avalua el rellevament de la col·laboració entre compositor i organista, recorrent a expressions i reflexions dels propis protagonistes i de persones properes a ambdós. La metodologia es basa en l'anàlisi i la comparació de materials editats i autògrafs, manuscrits, cartes, i enregistraments amb la finalitat d'aclarir una relació humana, professional i musical de gran envergadura per la història de l'orgue a Alemanya.

Resumen

El presente trabajo se centra en la relación entre Max Reger i Karl Straube y sus consecuencias interpretativas, vinculándolo con los corrientes sociales, estéticas y musicales de todo el siglo XIX i principios del siglo XX. Se evalúa la relevancia de la colaboración entre compositor y organista, accediendo a expresiones y reflexiones de los propios protagonistas y personas cercanas a ambos. La metodología se basa en el análisis y la comparación de materiales editados y autógrafos, manuscritos, cartas y grabaciones con el fin de aclarar una relación humana, profesional y musical de gran envergadura para la historia del órgano en Alemania.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen Max Reger und Karl Straube und deren interpretatorischen Auswirkungen, indem sie mit sozialen, ästhetischen und musikalischen Strömungen am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jhts. in Verbindung gebracht wird. Die Bedeutung der Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Organisten wird anhand von Aussagen und Reflexionen der Protagonisten selbst und anderer beiden nahestehender Personen bewertet. Methodologisch stehen Analysen und Vergleiche veröffentlichter Materialien, Autographe, Manuskripte, Briefe und Aufnahmen im Zentrum, um ein klärendes Licht auf eine menschliche, berufliche und musikalische Beziehung zu werfen, die von großer Tragweite für die Geschichte der Orgel in Deutschland ist.

Max Reger (1873-1916) i Karl Straube (1873-1950)

Jordi Cabré Roca

2 de maig de 2013

Índex

1 Context cultural, espiritual i musical **1**

1.1 Introducció 1

1.2 J. S. Bach: transmissió d'una tradició 4

1.2.1 Kirchenmusik 14

2 Max Reger i Karl Straube **17**

2.1 Max Reger 18

2.1.1 Personalitat 18

2.1.2 Brand - Weiden (1873-1890) 20

2.1.3 Sonderhausen - Wiesbaden (1890-1898) 26

2.1.4 Weiden (1898-1901) 35

2.1.5 München (1901-1907) 40

2.1.6 Leipzig (1907-1911) 47

2.1.7 Meiningen (1911-1915) 49

2.2 Karl Straube 57

2.2.1 Breu biografia 57

2.2.2 Visió de Max Reger 69
2.2.3 Música antiga 75
2.3 Relació entre Max Reger i Karl Straube 78
2.3.1 Inicis de la colaboració 78
2.3.2 El doble autògraf 79
2.3.3 Karl Straube com editor 88
2.3.4 Qüestions interpretatives 93
2.4 Conclusions 100

A Edicions **103**

B Orgues conservats **105**

Índex de figures

2.1 Orgue descrit per Adalbert Lindner de l'església parroquial de Weiden. 21

2.2 Disposició ordenada de l'orgue d'escrit per Adalbert Lindner. . 22

2.3 Horari de matèries a la *Präparandenschule* de Weiden. 23

2.4 Orgue E. F. Walcker de la *Marktkirche*, Wiesbaden. 28

2.5 Orgue de *Stadtkirche*, Sonderhausen. 29

2.6 Orgue Steinmeyer de la *Pfarrkirche*, Erbendorf (Weiden). . . . 37

2.7 Orgue J. Strebel de la *Simultankirche*, Weiden. 44

2.8 Orgue de la *Johanniskirche*, München. 45

2.9 Orgue Sauer del duc Georg II 52

2.10 Orgue Steinmeyer nou del duc Georg II 55

2.11 Orgue Joaquim Wagner de la Marienkirche, Berlín 59

2.12 Orgue Sauer de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlín . . 61

2.13 Orgue Wilhelm Sauer de la Dom Willibrord, Wesel 62

2.14 Orgue Sauer de St. Tomàs, Leipzig. 64

2.15 Diferències de *tempo* entre l'edició de Karl Straube i Max Reger de l'.op. 59/6 (Fuge) 91

2.16 Indicació de *tempos* de l'obra *Benedictus, op. 59/9*, en diferents edicions i enregistraments. 98

1 Context cultural, espiritual i musical

1.1 Introducció

Els 150 anys que separen la mort de J. S. Bach de l'aparició de Max Reger, foren uns anys d'un significat organístic poc definit i dispers, on tots els camps de l'expressió artística foren refinats i millorats, on l'orgue deixà de formar part d'aquest moviment, i fins i tot, es sent aïllat. Foren uns anys molt importants i transcendentals per la història de la música, una evolució que no es produí en la mateixa proporció entorn l'orgue. El fins no fa tant de temps anomenat "el rei dels instruments"[1], ha de realitzar tasques diàries allunyades dels grans esdeveniments musicals de l'època (insignificants fragments musicals per les litúrgies protestants, petites obres musicals aïllades...).

Aquesta decadència fou ràpida i profunda. Quasi la totalitat de l'art del contrapunt fou descuidat, i fins i tot, l'obra de J. S. Bach patí un procés d'obscuriment i abandonament. No només l'instrument fou desatès, sinó que també es varen veure afectades les formes musicals i d'expressió més íntimament lligades a aquest instrument, com foren la fuga, la toccata, els preludis de coral, música coral secular...

Fins a 1750, l'orgue fou l'instrument per excel·lència de l'Església, per damunt d'altres instruments com el clave i dels instruments de vent. Malgrat que no sempre s'utilitzava l'instrument de la forma més adequada (utilització de registres, tècnica, domini general de l'instrument...), l'orgue fou l'instru-

[1] Guillaume de Machaut (1300 - 1377) ja en va fer una descripció d'aquest tipus, estenent-se per multitud de personatges al llarg de la història, passant per W. A. Mozart, referint-se a l'instrument com "el rei".

ment que disfrutava d'una posició de lideratge dins la ment de Bach, per la seva riquesa sonora i la seva potència de so, per sobre de l'orquestra o els *Klaviere*. Aquesta posició de lideratge fou abruptament abandonada. Amb el començament d'aquest debilitament, i incrementant-se constantment, no només els diners van començar a escassejar, sinó que al mateix temps va comprometre els músics més capaços de l'església, i tanmateix a l'instrument en sí[2].

Noves corrents musicals sorgiren com a sucursals del romanticisme (Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven...), i de forma paral·lela es creà un afany de transformació i avenç de la nova música (Wagner, Strauss, Liszt, Mahler...), malgrat que foren consumits quasi una vuitantena d'anys des la mort de J. S. Bach. D'ençà aleshores, i fins a dia d'avui, podríem dir que es produeix un renaixement de l'obra de Bach, on conjuntament se'n va veure afectada l'obra per a orgue. F. Mendelssohn escriu les sis sonates per a orgue, Schumann sis fugues sobre el nom BACH, introduint amb calçador el concepte romàntic dins la rigidesa dels seus orgues.

Rheinberger utilitzà l'orgue com el seu principal domini d'expressió, va ésser un home extraordinari, dotat d'importants coneixements de l'instrument i una gairebé inesgotable font d'imaginació i invenció, qui va compondre vint sonates i diferents peces al llarg de dues dècades. Podríem considerar a Rheinberger com l'embrió que introdueix l'ànima romàntica alemanya, amb el permís de Brahms. De forma estranya però, la seva fama s'esfumà i les seves obres es van anar deixant d'interpretar. Tot plegat en un intent per tal de crear un sentiment d'expressió musical a través de l'orgue acord amb les necessitats estètiques d'un poble i una època.

No obstant, de forma independent als intents dels compositors del regne alemany, Liszt, amb les seves tres grans fantasies (*Präludium und Fuge über den Namen BACH (S.260)*, *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (S.179)* i la *Fantasie und Fuge über den Choral "Ad nos, ad salutarem undam" (S.259)*) i el prematurament mort Julius Reubke amb la seva *Orgelsonate (Psalm 94) in c-moll*, superen tots els intents d'aconseguir amb l'orgue un sentiment romàntic alemany.

En termes generals, aquestes foren les circumstàncies i les obres que influïren al jove Reger, juntament amb l'escola francesa d'estil elegant (Guilmant, Saint-Saëns, Widor, ...). Per als nous protagonistes de finals del segle

[2] Al mateix temps, a Anglaterra noves funcionalitats aparegueren, com la utilització de gelosies per tal de crear un efecte (o al menys fingir-lo) de *crescendo* o *diminuendo*, obrint i tancant unes persianes per tal de deixar sortir o retindre el so.

XVIII i començament del segle XIX, el valor estètic dels nous *Klaviere* prevalgué per sobre del so "pesat" i rígid dels orgues. Només al llarg de finals del segle XIX, després de la guerra franco-prusiana dels anys 1870 i 1871 (de la que sorgí la unió política alemanya), moltes comunitats eclesials prengueren l'ambició per recuperar aquests valors oblidats i malmesos, fruit del qual sorgiren nous i importants orgues. Fou en aquest instant quan s'afermaren i milloraren de forma significativa i ràpida diferents aspectes entorn els valors estètics dels nous instruments. Aquests sofriren importants canvis en la mecànica, s'introduïren combinacions lliures i fixes, el *crescendo* de pedal... Progressivament l'orgue fou apareixent dins les sales de concerts, en primer lloc com a instrument secundari, en una funció d'acompanyament de les grans obres corals (oratoris...) i posteriorment com a instrument solista.

La tipologia d'aquests nous instruments, sovint anomenat en l'època "orgue modern", optimitzava el rendiment tècnic de l'intèrpret i representà una transformació completa en relació amb l'estètica dels anteriors prototips. L'orgue torna a recuperar l'esplendor, magnificència i grandiositat, i sovint torna ésser anomenat "rei dels instruments", mostrant un futur quasi il·limitat per davant.

No obstant, aquests nous instruments no disposaren d'intèrprets i compositors associats que fessin un ús correcte d'aquests. Tan sols Max Reger i Karl Straube foren capaços d'entendre i evolucionar en el mateix sentit, un esdeveniment vertaderament únic en la història de la música per a orgue a Alemanya!

1.2 J. S. Bach: transmissió d'una tradició

Des de la mort de J. S. Bach, Berlín emergí com a centre del món organístic alemany, fet gens sorprenent donat que tant els afers polítics, mercantils com socials es traslladaren a la ciutat, en detriment de la que fou la ciutat de J. S. Bach, Leipzig. Quan l'any 1740 Friedrich II ascendí al tron, arrossegà un talentós grup d'artistes i músics que s'afincaren a la ciutat, on ràpidament es desenvolupà un clima vital i molt actiu, fet que feu concentrà l'escena musical del país a Berlín. Tot i que la ciutat fou atacada dos cops durant la guerra dels 7 anys (1756 - 1763), l'any 1806 fou ocupada per les tropes napoleòniques (l'any 1806), on la ciutat fou presa d'actes bandàlics i diferents esglésies i edificis foren destruïts.

L'estil galant s'afincà, i es convertí en una llosa malaltissa per l'instrument. No obstant, compositors com Gottfried August Homilius (1714 - 1785) i Johann Gottfried Müthel (1728 - 1788) saberen adaptar amb prou èxit el nou estil a l'instrument. La ciutat reconstruí tots els edificis més emblemàtics, durant la segona meitat del segle XVIII i l'òpera es consolidà com un centre d'atracció prou important pels berlinesos. L'any 1810, es fundà la universitat de Berlín, on F. Mendelssohn s'hi matriculà el 8 de maig de 1827, a qui l'any 1830 se li oferí presidir els afers musicals de la universitat, la qual declinà.

S'intentà establí una regulació educativa per a organistes i músics d'església gràcies als esforços i compromisos del *Königliches Institut für Kirchenmusik* fundada l'any 1822 gràcies als esforços de Carl Friedrich Zelter. Més talents foren atrets a la ciutat per formar part d'aquest procés d'aprenentatge com Carl Freudenberg i Carl August Haupt. Una mostra de la importància que prengué Berlín com a centre musical és el trasllat de C. P. E. Bach des de Leipzig a Berlín com a clavecinista acompanyant de Frederic el Gran. D'altres germans seus com Johann Christian Bach o Wilhelm Friedemann Bach també es traslladaren a Berlín. Wilhelm Friedemann fou el més actiu organísticament, i sovint fou comparat amb el seu pare.

Estudiants de J. S. Bach, entre d'altres Johann Friedrich Agricola[3] (1720 - 1774), fou nomenat compositor de la cort, i Johann Phillip Kirnberger (1721 - 1783) qui fou nomenat violinista de la cort, i tanmateix també un dels organistes més actius, talentosos i distingits de la ciutat.

Carl Friedrich Zelter (1758 - 1832), nascut a la ciutat i després de la mort de Kirnberger fou qui representà l'última autoritat de tots els afers musicals

[3]Qui participà, conjuntament amb C. P. E. Bach en la redacció de l'obituari de J. S. Bach.

de Berlín. L'entusiasme per l'orgue de Zelter fou qui transmeté la devoció a Felix Mendelsohnn. Tanmateix el contacte amb l'instrument també fou pel fet que Sara Levy, tieta de Mendelssohn, estudià amb W. F. Bach i la seva mare Lea, també rebé classes de Kirnberger.

En nombroses ocasions, Felix Mendelssohn declarà que l'orgue fou el seu instrument predilecte, i gràcies als seus viatges per arreu d'Alemanya, Itàlia, Anglaterra i Suïssa, pogué conèixer i practicar en nombrosos instruments. Malgrat el seu interès, la dificultat de disposar d'un instrument adequat[4] prou a l'abast per poder executar l'obra de J. S. Bach amb regularitat.

F. Mendelssohn es formà en un entorn molt culte i de ben jove participà i s'educà dins el *Königlichen Instituts für Kirchenmusik* a Berlín. Dins aquesta institució, Felix Mendelssohn s'impregnà del bagatge i objectius d'aquesta institució, on de ben jove participà en la interpretació de les obres corals de J. S. Bach. Malgrat això, F. Mendelssohn es sentí atret per l'orgue des de ben jove, concretament als onze anys (1820/1821) ja participà en classes d'August Wilhelm Bach a l'orgue de Marienkirche de Berlín[5].

Una de les institucions més importants a la ciutat fou la *Sing-Akademie*, fundada l'any 1791 per Carl Friedrich Fasch com un reduït grup de cant amb el propòsit de recuperar obres corals del passat. La institució cresqué i l'any 1800 fou dirigida per Zelter. Fou una institució d'on sorgiren molts organistes prominents i a on un dels membres més actius fou Abraham Mendelssohn. Tant Fanny com Felix Mendelssohn foren inscrits l'1 d'octubre de 1820. La relació de Felix Mendelssohn amb la *Sing-Akademie* resultà particularment important pel propi Felix, donat que li permeté relacionar-se amb artistes i músics de la ciutat i sobretot envolcallar-se d'un clima musical entorn les obres corals més importants, com foren les de J. S. Bach.

Ben aviat l'obra de J. S. Bach es feu més present en la ciutat i proliferaren col·leccions, còpies i manuscrits en mans d'organistes, sobretot aglutinats a la *Sing-Akademie*, fins al punt que Meyerber anomenà a Berlín com *"la capital de Sebastian Bach"*. En aquest sentit Felix Mendelssohn actuà com a intèrpret, editor i director de l'obra de J. S. Bach al mateix temps que improvisava i composava per aquest instrument. Els dos esdeveniments històrics més importants que representaren un punt d'inflexió del "renaixement" de l'obra de J. S. Bach durant el segle XIX foren protagonitzats per Felix Mendelssohn. El primer amb la representació de la passió segons St. Mateu

[4]Sovint es trobava en situacions on l'orgue no disposava d'un teclat de pedal d'un àmbit prou ampli, o l'instrument es trobava en un estat deficient.

[5]Orgue que anys més tard Karl Straube utilitzar per estudiar i rebre classes.

com a director de la *Sing-Akademie* l'any 1829, i el segon, el 6 d'agost de 1840 a l'orgue de St. Tomàs de Leipzig, en un recital en que Mendelssohn hi interpretà obres per a orgue de J. S. Bach:

- "*Introduction und Fuge in Es dur*"
- "*Phantasie über den Choral ‚Schmücke dich, o liebe Seele*"
- "*Grosses Praeludium und Fuge (A moll)*"
- "*Passacaille (21 Variationen und Phantasie für die volle Orgel) (C moll)*"
- "*Pastorella (F dur)*"
- "*Toccata (D moll)*"
- "*Frei Phantasie*"

La recepció i revaloració de l'obra de J. S. Bach no només es centrà a la ciutat de Berlín o en les seves institucions i personatges, sinó que fou realment extensa, i imprescindible per entendre l'evolució de l'instrument i la seva música al llarg del segle XIX a Alemanya. Realment fou un fenomen que s'estengué des de St. Petersburg fins a Nova York, i fou entès pels compositors més importants de la història de la música. Tant F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt i J. Brahms reaccionaren de formes heterogènies, tanmateix tots quatre realitzaren tasques d'interpretació, edició, transcripció, anàlisis, pedagogia i tots coincidiren en afirmà una llarga futura vida de l'obra de J. S. Bach.

No hi ha cap discussió sobre l'apreci que mantingueren al llarg de la seva vida per l'obra de Bach, però sí existeix debat en relació a la reacció que mantingueren tots quatre de forma desigual. Mendelssohn introduí a Schumann dins l'espai de l'obra per a orgue de J. S. Bach i molt probablement, succeí el mateix, fruit del contacte que Brahms mantingué amb Schumann entorn el cercle més proper. Encara que Liszt no pertanyia a aquest cercle mantenia relació personal tant amb Schumann com amb Brahms. No obstant, Liszt, Schumann i Brahms compartiren contactes mutus com l'organista J. G. Schneider i el pianista Carl Tausig.

El preludi i fuga en la menor (BWV 543) fou interpretat en nombroses ocasions per F. Mendelssohn, obra la qual tant Mendelssohn com Brahms utilitzaren com a model compositiu, la qual Schumann exhibí i alliçonà a la

seva dóna Clara, la qual tant Liszt com Brahms executaren al piano com a una transcripció i instruïren als seus alumnes de piano. Schumann assistí i documentà la interpretació de l'obra per part de Mendelssohn.

No obstant, hi han altres personatges i institucions que contribuïren de forma decisiva en la reafirmació d'aquest procés de ressorgiment i reafirmació de l'obra de J. S. Bach. Parlar sobre la música d'orgue alemanya, consisteix en descriure com i quina fou l'evolució i importància del coral dins d'aquesta. L'abandonament en la cura estètica i artística del coral, coincidí amb el període de decadència que patí l'orgue a finals del segle XVIII i començament del XIX. Fou precisament es aquest moment de la història, on es produí una connexió molt transcendental entre la professió i l'estètica organística. Entre finals del segle XVIII i començament del XIX, J. S. Bach fou considerat l'autoritat absoluta de la tècnica de composició del barroc, i s'ha de tenir en compte que en aquell moment, es mantenia en vida una línia completa d'autors relacionats amb J. S. Bach, comptant amb els successors més directes, com foren els seus fills i alumnes, deixebles d'aquests i/o organistes que mantingueren contacte amb aquests, i aviat foren considerats com els seus representants. Foren personatges que actualment es troben fora del canon estètic de la història de la música, però que en l'època gaudiren i es guanyaren un respecte i una fama que aprofitaren per cuidar les tradicions i que sense ells segurament no s'hagués transmès.

Qui s'hagués trobat l'any 1810 a qualsevol regió de Türingen, hagués presenciat una vida musical en desenvolupament. El públic trobava interessant l'oportunitat de participar de les principals tendències musicals de l'època, com escoltar simfonies, concerts, música de cambra, obertures, àries... d'autors com Haydn, Mozart i Beethoven. Un any abans, morí a la ciutat d'Erfurt, Johann Christian Kittel (1732 - 1809), qui gaudí d'ésser l'últim deixeble de J. S. Bach, tot i que fou instruït durant dos anys i en un període on J. S. Bach es trobava malalt i ocupat. Després de la mort de Kittel, fou nomenat el seu successor, Michael Gotthard Fischer, nascut el 3 de juny de 1773 a Albach, i desseguida es posiciona al capdavant de tota l'escena musical de la ciutat, i a l'altura de la seva època, interpretant i dirigint concerts per piano d'autors contemporanis. Fischer representà un dels personatges que mantingueren i reflexionaren més a favor de l'autenticitat de la tradició de J. S. Bach, tant el component religiós com estrictament musical, utilitzant formes antigues, com els preludis i fugues, partitas, canons, cantus-firmus... i com a referència vells mestres com Pachelbel.

Johann Christian Heinrich Rinck, nasqué el 18 de febrer de 1770 a Elgersburg, és a dir, en una població prop de ciutats com Erfurt, Arnstadt,

Ohrdruf i a pocs quilòmetres de Gräfenroda, ciutat de l'organista i compositor Johann Peter Kellner (1705 - 1772). Aquesta proximitat amb la regió de J. S. Bach, prova el contacte amb la tradició organística de Türingen que es creà durant el barroc en aquella zona d'Alemanya. Estudià orgue amb un alumne de Kellner, i posteriorment (l'any 1786) s'alliçonà amb Johann Christian Kittel a Erfurt.

Al llarg de la seva vida, Rinck realitzà un gran treball compositiu i pedagògic, i es guanyà el respecte, admiració i reputació llegendàries, sempre relacionats amb l'àmbit del coral. Especialment famosa fou *Praktischen Orgelschule (op. 55)*, la qual aparegué en diferents edicions a Anglaterra (durant els anys 1844 a 1873) i una a França durant l'any 1828 i posteriorment autors com Otto Dienel [6] en feren edicions (Leipzig 1881), i fins i tot, Anton Bruckner l'utilitzà com a material pedagògic a Viena. El treball compositiu de Rinck es basà sobretot en el caràcter pedagògic, amb d'altres composicions com *Vorschule für angehende Organisten (op. 82)*, *Die drei ersten Monate auf der Orgel (op. 121)* i *Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen (op. 124)* i que foren editades posteriorment (1827, 1838 i 1839 respectivament) durant els anys on el moviment de renaixement de l'obra de J. S. Bach començà i s'afirmà(1839/40).

La fama i consideració de Rinck feu atraure nombrosos estudiants d'arreu d'Alemanya, entre ells Adolph Friedrich Hesse i Johann Georg Herzog[7]. La situació de Rinck dins la història de la música és imprescindible, integrant la creativitat de l'estètica tradicional i el llenguatge contemporani. Gens considerada, avui es pot equiparar amb l'aportació feta per Mendelssohn.

Adolf Friedrich Hesse, nascut el 30 d'agost de 1809 a Breslau, fill d'un constructor d'orgues i format com a organista amb Friedrich Berner a la mateixa ciutat, fou un músic important com a organista, però no obstant també fou molt actiu com a pianista, director d'orquestra i compositor, el qual cultivà tots els gèneres com un oratori, sis simfonies, un concert per a piano, diferents obres orquestrals, música de cambra, piano, cançons i obres corals. Hesse fou un organista de renom, cuidadós, respectuós i difusor de l'obra per a orgue de J. S. Bach, i emprengué nombroses gires amb èxit a Anglaterra, França i Austria. Ressalta la seva presència en la inauguració de l'orgue de St. Eustache a Paris, on hi interpretà la toccata en fa major (BWV 540) i el preludi en la menor (BWV 543) de J. S. Bach. La seva aportació fou justificada per la delegació de l'escola alemanya. Normalment Hesse no exercia tasques pedagògiques, però feu una excepció amb Jacques-Nicolas

[6] Mestre de Karl Straube

[7] Qui més tard fou mestre d'orgue de Josef Rheinberger.

Lemmens (1823 - 1881) qui es mostrà molt interessat en aprofundir en la tradició de l'escola alemanya i concretament de J. S. Bach. Adolf Friedrich Hesse actuà a Paris dos cops més, l'any 1851 i el 1863, i fou considerat l'hereu i portador de la tradició de J. S. Bach, fet que li valgué el títol honorífic de "*schlesischen Bach*".

L'opus organístic de Hesse representa la meitat de tota la seva obra. D'aquest fet se'n pot deduir una necessitat dels organistes de procurar-se el seu propi repertori de concerts, de la mateixa forma que feu Mendelssohn, qui per cert, admirava la seva tècnica. Hesse fou un virtuós i l'estètica del seu opus es condicionada a aquest fet.

El 2 de Juliol de 1812 va néixer a Nienburg Gustav Flügel, el qual cresqué envoltat d'un ambient musical on la discussió entorn el renaixement de l'obra de J. S. Bach centrava les principals reflexions i comentaris, si més no, dins l'incipient perímetre organístic. Després de rebre una instrucció musical per part del seu pare, Louis Thieies, als 15 anys rebé una beca de Friedrich Schneider (organista de renom, el qual havia fundat una escola de música a Dessau), i que el permeté progressar en la seva educació. Familiaritzat doncs amb l'obra per a clave i orgue de J. S. Bach, Gustav Flügel assistí a la memorable estrena de la interpretació de la *Matthäus-Passion (BWV 244)* que F. Mendelssohn executà a Berlín[8] en la primavera de l'any 1829. Gustav Flügel escoltà amb gran interès l'obra de J. S. Bach i tractà d'obtenir una perspectiva més amplia i profunda de l'obra.

Al llarg de la seva vida intentà impulsar l'obra de J. S. Bach, mitjançant comentaris i reflexions en forma de tractats i escrits en revistes. Dedicà gran part del seu temps a tasques pedagògiques arreu d'Alemanya (Nienburg, Bernburg, Köthen, Magdeburg i Szczecin (Prússia, actualment Polònia)) on en aquest sentit fou conseqüent. No obstant, com a compositor reaccionà prou tard en relació al seu instrument, i no fou fins l'op. 33, en una col·lecció de tres preludis de coral on Gustav Flügel feu la seva aportació organística.

Primerament creà obres funcionals, no obstant, l'any 1875 es publicà l'op. 77; foren dues peces per a orgue dedicades a August Haupt[9], destinades a mostrar una reorientació de la utilització del coral, a semblança del mestratge de J. S. Bach, utilitzant elements de caràcter motívic, passatges introductoris i el *cantus-firmus* del coral present i respectant la semàntica de les estrofes. No obstant, Gustav Flügel, lluny de voler crear una obra a l'estil de J. S.

[8]Encara que de forma abreviada, sense recitatius...

[9]Successor d'August Wilhelm Bach com a *Direktor des Königlichen Instituts für Kirchenmusik* a Berlín.

Bach, emprà uns recursos i disseny musicals molt rics i totalment diferenciats dels de J. S. Bach: llenguatge harmònic ampliat, efectista, grans intervals, ritmes canviants... L'ampliació es feu palesa en termes del concepte de la forma, on el coral es fon i es mou sota un règim que canalitza i estructura l'obra. Una obra única en forma *sonata* i que acaba en una gran fuga, forma que recorda les grans fantasies de Hugo Riemann i Max Reger, i que poden ésser analitzades com un embrió formal estètic molt original.

Gustav Flügel dota d'independència a l'instrument i a l'obra, no destinada a acompanyar o a participar en actes litúrgics, i on la utilització dels recursos compositius no es remeten al simple ús d'elements figuratius, de variació i de *musica poetica* del segle XVIII. Tant F. Mendelssohn com Gottfried Ritter ja mostraren un interès en les seves sonates per proveir el coral com una unitat conductora de l'obra, malgrat que l'ús d'aquest no sempre s'empra com a tal sinó com un component contrastant front un virtuosisme lliure i sovint deslligat del coral.

Carl Piutti, nascut el 30 d'abril de 1843 a Elgesburg (Thüringen), centrà en una altra direcció els seus esforços. Assistí a l'escola a Wittenberg, i posteriorment estudià teologia a Halle i Tübingen. Posteriorment es formà musicalment a Köln i durant el període de 1869 a 1871 a Leipzig, on l'any 1875 fou nomenat professor de teoria i orgue, i l'any 1880 accedí al càrrec com a organista de St. Tomàs de Leipzig. Morí el 17 de juny de 1902 a Leipzig, i el seu successor a l'orgue de St. Tomàs, fou Karl Straube.

Fruit de la seva formació com a teòleg, Carl Piutti treballà intensament en revaloritzar la funció litúrgica de l'orgue, recuperar el significat teològic de l'instrument i de la composició. Totes les seves obres, entre les que destaquen fins a 200 preludis de coral (op. 34), en els quals s'hi il·lustren les intencions que Piutti tingué. Fins i tot, en el pròleg de *Die Trauung, op. 9* (un cicle de quatre peces en forma sonata), Carl Piutti manifesta la dualitat funcional litúrgica de l'obra dins una cerimònia religiosa. Carl Piutti, recuperà o valorar el sentit religiós de l'obra de J. S. Bach, conservant i mantenint aquest criteri durant tota la seva vida.

August Gottfried Ritter, nascut el 25 d'agost de 1811, a la ciutat de Erfurt, on cresqué envoltat d'un entorn molt favorable i on la tradició organística de la ciutat de Turungia es mantenia ben present. Fou a la seva ciutat natal on rebé les primeres classes d'orgue a càrrec d'Andreas Ketschau (1798-1869) i posteriorment per part de Michael Gotthard Fischer (1773-1828). Fischer fou alumne de Johann Christian Kittel, i fou qui permeté a Ritter obrir el camí de la tradició de l'obra per a orgue de J. S. Bach, ar-

ribant a ésser nomenat organista de la Andreaskirche a Erfurt. Durant els anys següents, s'afincà a la veïna ciutat de Weimar, on es formà en els estudis de piano i improvisació amb Johann Nepomuk Hummel[10] (1778-1837), i posteriorment a Berlín es perfeccionà amb el renombrat pianista i pedagog Ludwig Berger (1777-1839).

A Berlín, Ritter es formà organísticament al *Königlichen Institut für Kirchenmusik*, amb August Wilhelm Bach (1796-1869). Fou en aquest període, on Ritter assentà les àmplies bases de coneixement en relació a l'orgue. No només es formà interpretativament, sinó que mostrà un fort interès per la història de la interpretació de l'instrument i l'art de la seva construcció. En aquest sentit, Ritter publicà diferents obres com *Geschichte des Orgelspiels*[11], un compendi on es recull l'evolució interpretativa organística a Alemanya, des del segle XIV fins al segle XVIII. Fins i tot, Gotthold Frotscher[12] (1897 - 1967), publicà una obra amb el mateix títol amb la qual fou una adaptació de l'obra de Ritter. Ritter també publicà *die Kunst des Orgelspiels* i *die Praktische Orgelschule*, els quals encara són vàlids, apreciats i accessibles avui en dia.

Hi hagueren autors que utilitzaren estímuls de l'època, per identificar-se i comprometre's amb un estil més virtuosístic i que fou apreciat i prou valorat en l'època. Sovint s'identifica a Franz Liszt i Julius Reubke com als compositors els quals es desprengueren d'una forma més remarcable i més satisfactòria d'un estil fruit de la tradició organística. L'ampliació del llenguatge harmònic, cromatismes, formes musicals modernes i sobretot el tracte pianístic que sofreix l'orgue, fan que s'obri una altra opció apreciada i considerada en l'època. No obstant, sovint fou etiquetada com una obra virtuosística, però musicalment superficial.

Johann Friedrich Carl Ludwig Thiele, nascut el 18 de novembre de 1816 a Harzgerode. Rebé les seves primeres lliçons de piano orgue i teoria per part del seu pare. Després d'un trasllat a Berlín, entre la primavera de 1831 i la tardor de 1833 Ludwig Thiele estudià a *Institut für Kirchenmusik*. Després de diferents anys treballant com a pianista independent i professor de piano, l'any 1839 Ludwig Thiele assumí el càrrec d'organista a *Parochialkirche* on disposà d'un instrument Wagner (de l'any 1732), i a on sembla molt probable que utilitzà per dur a terme les seves composicions. El 17 de setembre de 1849, morí del còlera.

[10]Hummel va viure durant dos anys en contacte amb Mozart.
[11]Publicat a Leipzig l'any 1884.
[12]Musicòleg i historiador alemany.

Lugwig Thiele fou considerat l'any 1845, dins la publicació especialitzada Urania[13], que en aquell moment era la publicació periòdica més famosa pels organistes a Alemanya com *"vorzüglichsten lebenden Organisten"*, és a dir, com l'organista més apreciat, i qui Carl August Haupt senyalà que "*Die Orgelkompositionen L. Thieles sind das Bedeutendste, was für Orgel nach Bach geschrieben ist*" ("*Les composicions per a orgue de L. Thiele són les més importants que estan escrites des de Bach*").

Thiele coincidí i es reuní diferents cops amb Franz Liszt en el marc d'un festival organitzat per Liszt en reconeixement a Beethoven i a qui Thiele dedicà les seves *Orgel-Variationen in As-Dur*. Les obres per a orgue de L. Thiele representaren el punt d'inflexió on l'instrument i l'obra organística evolucionà tècnicament. Fins aleshores, les obres de Mendelssohn i Schumann foren jutjades com a composicions casuals, les quals eren considerades destinades a pianistes tècnicament mediocres. Per altra banda, Franz Liszt dotà les obres d'una exigència tècnica per l'organista considerable, però amb un perfil de la utilització del pedal inconsistent, fet que motivà a Karl Straube a dur a terme una edició de les obres per a orgue de Liszt.

L. Thiele fou considerat pels crítics de l'època (juntament amb Adolph Friedrich Hesse, Friedrich Wilhelm Markull, Johann Gottlob Töpfer i August Gottfried Ritter) com un autor les obres del qual disposaven d'un virtuosisme exuberant comparable a Liszt (al piano) i Paganini (al violí). Es produeix la transició entre l'antiga polifonia i l'estil lliure simfònic de l'escriptura organística. S'ha de tenir en compte que aquests fets es produeixen en mig d'un medi històric on el virtuós de l'orgue no existia, i s'estableix així, el virtuós del piano, el virtuós del violí i per fi, el virtuós de l'orgue.

Lluny de convertir-se en un ardiment i afany sense efecte, o els últims reflexes motors d'un gegant, a finals del segle XIX es solidifica i s'externalitza. Phillip Spitta redacta una biografia (artística) sobre J. S. Bach[14] amb la finalitat d'aportar qüestions científiques, musicològiques i històriques en relació a la biografia de Forkel[15]. Començaren a proliferar un gran nombre de transcripcions per a piano de l'obra per a orgue de J. S. Bach[16] i que permeteren difondre l'obra a un públic més ampli, es començaren a reeditar

[13] *Musik-Zeitschrift für Orgelbau, Orgel- und Harmoniumspiel*, editada per *Allgemaine Musikalische Zeitung*

[14] Karl Straube disposà d'un exemplar, i l'emprà per interessar-se per l'obra dels antics compositors contemporanis de J. S. Bach.

[15] D'altres escriptors que redactaren biografies es centraren en mostrar una necrologia de J. S. Bach.

[16] Sobretot fou destacable les transcripcions de Franz Liszt (les fugues en sol menor (BWV 542/II) i en la menor (BWV 543/II).

les seves obres i poc a poc s'introduí dins les esglésies, s'establiren memorials periòdics, com el d'Eisenach l'any 1885. Fins i tot Wagner, declarat admirador de J. S. Bach, s'identifica amb ell per dur a terme reflexions sobre el poble i l'esperit alemanys, amb la finalitat d'exalçar-lo per damunt d'altres pensaments inferiors.

Un gran nombre de compositors i intèrprets d'arreu d'Europa, com Charles François Gounod (1818 - 1893), Charles Camille Saint-Saëns (1835 - 1921), Gabriel Urbain Fauré (1845 - 1924), Félix Alexandre Guilmant (1837 - 1911), Charles-Marie Widor (1844 - 1937) i Eugène Gigout (1844 - 1925), mostren desig per ésser coneixedors i adquirir i augmentar col·leccions de la seva obra. El punt culminant cara al reconeixement públic de l'obra de J. S. Bach, fou la interpretació de la passió segons Sant Mateu a Paris, l'any 1885, sota la direcció de la societat de la Concòrdia, dirigit per Widor. L'*Schola Cantorum* sota la direcció de Vincent d'Indy, realitzaren excel·lents interpretacions de les cantates.

L'any 1905 es funda a Paris la *Bach Society*, formada per directors i organistes (entre ells Paul Dukas, Alexandre Guilmant, Vincent d'Indy, Charles-Marie Widor, Albert Roussel, Albert Schweitzer...) amb l'objectiu d'interpretar tota la seva obra. Cal esmentar que la primera execució de la passió segons sant Mateu de J. S. Bach a Espanya, fou a Barcelona, el 27 de Febrer de l'any 1921, amb Lluís Millet com a director de l'Orfeó Català i Albert Schweitzer com a organista. Sense dubte, Albert Schweitzer fou un dels puntals més importants en aquesta empresa, realitzant fins a prop de 500 concerts arreu del món, contactant amb els organistes i músics més importants de l'època, redactant una biografia de J. S. Bach, promotor del procés de renovació dels orgues a Alemanya (l'*Orgelbewegung*), reflexiu sobre l'art de la interpretació de la música antiga i l'orgue modern...

1.2.1 Kirchenmusik

Fins al segle XVIII, les directrius de la Reforma regien els principis litúrgics del culte a l'església protestant. La reestructuració de la part de l'*Ordinarium* i el *Propium* es correspongué amb el curs de la història de la composició i la música en general, de la qual la *Kirchenmusik* en prengué part d'una forma important. Així doncs, el llatí i el cant gregorià foren reemplaçats per composicions figuratives, cantates amb texts no bíblics, i on l'orgue es feu càrrec de les funcions tradicionals com a instrument d'acompanyament, d'*Alternatim* figuratiu...

Tant, el Pietisme (primera meitat del s. XVIII) com el Racionalisme (segona meitat del s. XVIII), encara que fossin de sentits ideològics divergents, portaren canvis significatius en les funcions de la música en la litúrgia. No només les accions litúrgiques sofriren modificacions importants, sinó que també la música es substituí a favor de la "vertadera edificació" o "coneixement de la virtut", amb la que l'únic vehicle possible per aconseguir la fita era la prèdica o el sermó.

Aquesta forma de pensar en que el sermó fou l'única possibilitat que els predics tenien per tal de fer acostar l'evangeli a la comunitat afectà al paper de l'orgue dins la litúrgia, reduint el seu paper al mínim, fins i tot els recursos econòmics es redirigiren per reforçar altres aspectes del culte a Déu. Per tant, es produí una escletxa entre el clergat i els oficials de la música.

Les exigències de coneixements musicals necessaris per accedir als llocs d'organista o *Kantor* a l'església es reduïren al mínim. Fins i tot no eren ben considerats per part del clergat, assegurant-se així que les possibles pretensions dels organistes quedessin malmeses dins la seva funció en la litúrgia. Per exemple, en una plaça d'organista a Wister, l'any 1793:

1. *ex tempore eine Modulation ex Modo majori E. anfangen und hernach in dem Modo minori F. schließen.*
2. *den zu dem Ende von mir aufgegebenen Choral Ach Gott vom Himmel sieh darein, mit vielerlei Variation und Mouvements, wie auch Veränderung der Claviere in dreien unterschiedenen Transponirten Modis tractiren.*
3. *Den Glauben aus denen dreyen Modis Mollibus C. D. E. auf gleiche Art wie im zweiten Punct erwehnet worden tractiren.*
4. *Eine freye Fantasie ex Modo mayori A auf dreyen Clavieren ausführen.*

---

1. *Improvisar una modulació, començant en Mi-major i acabant en Fa-menor.*
2. *Tractar el coral ‚Ach Gott vom Himmel sieh darein' que et vaig encarregar com a deure, amb variacions i moviments diversos, i també canviant els teclats en tres modes transportats diferents.*
3. *Tractament dels tres modes menors do, re, mi de la mateixa manera com s'ha esmentat al punt 2.*
4. *Realitzar una fantasia lliure en La-major en tres teclats.*

Comparativament, els requisits que apareixen pels candidats per un lloc similar, l'any 1843 a Postdam:

1. *Jeden Choral mit angemessenen Zwischenspielen vom Blatt zu spielen.*
2. *Leichte Vorspiele ohne Fehler abspielen.*
3. *Ein freies Vorspiel ohne thematische Durchführung*
4. *Fertigkeit in der Modulation*
5. *Bekanntschaft mit dem Bau der Orgel*
6. *Handhabung des Pedals*

---

1. *Tocar a vista cada coral amb interludis adequats.*
2. *Tocar a vista preludis senzills sense errors.*
3. *Una interpretació lliure sense desenvolupament temàtic.*
4. *Competències en la modulació*
5. *Coneixements en la construcción de l?orgue.*
6. *Maneig del pedal.*

Seria injust opinar sobre els canvis musicals estètics d'aquest període sense tenir que, no només afectà als organistes o a la Kirchenmusik, sinó que s'en pot deduir un degeneració a nivell de compositors, els quals la destinació

de la seva música fou modificada i destinada a un altra finalitat. Durant la segona meitat del segle XVIII, es trencà definitivament el lligam entre la religió i la música, obviant valors estètics com l'espiritualitat i la profunditat.

Des de 1524, els *Kirchenmusikere* eren considerats artistes independents i equiparats als artesans i comerciants, fet que canvià a partir de 1822, amb la instauració de l'*Institut für Kirchenmusik* a Berlín. La formació musical fou transportada als docents i al llarg de tot el segle XIV s'arrelà al *Präperandenschule* (tal com es pot veure en l'horari que Max Reger tingué a Weiden, veure 2.3, pàg. 23). Aquest procés provocà l'instauració d'uns lligams entre els professors, els *Kantoren*/organistes i la *Kirchenmusik* i l'art en general.

L'activitat musical dins aquest entorn es produí en forma de llibres de corals i col·leccions (preludis de coral i fantasies lliures). Tanmateix aquests es tracten d'una petita representació, creant monografies, biografies, llibres de texts, i revistes científiques sobre la pràctica i l'art de tocar l'orgue i la *Kirchenmusik*.

Aparegueren un gran nombre de centres de formació per als professors i tan mateix aquests pogueren dedicar part de la seva jornada a participar en activitats de la *Kirchenmusik* i òbviament també emergiren centres de formació especialitzats per a organistes, directors, compositors i teòrics, dels quals en destaquen noms com: Christian Heinrich Rinck, August Gottfried Ritter, August Wilhelm Bach, Johann Christian Friedrich Schneider, Gustav Adolf Merkel, Adolf Friedrich Hesse, Johann Gottlob Töpfer...

2

Max Reger i Karl Straube

2.1 Max Reger

2.1.1 Personalitat

El tracte biogràfic que ha rebut Max Reger posteriorment a la seva mort, correspon amb un cert reflex del que va rebre en vida. Després de la seva mort, hom coincideix en veure el transcurs biogràfic com un mirall que reflecteix una imatge divergent, reverberada i dissensionada d'una forma intencionada. Un comportament fruit d'un mercadeig transversal de tots els aspectes vitals dels que formà part. Molts hem format part d'aquest tràfic d'opinions que considero que es conseqüència d'un ampli nombre de textos i opinions de personatges que no formaren part del nucli més proper al compositor.

Sovint s'opina considerant un personatge en funció d'aspectes interessats, mostrant el personatge com a un brivall vilà, una espècie de bèstia negra, mentre que en d'altres llocs es considera oportú tractar-lo amb tendresa i respecte. Fou una època en que el telèfon, la premsa, la ràdio, automoció... estan àmpliament instal·lats, i es molt fàcil escriure i editar qualsevol text. Max Reger mai fou tractat en aquests termes tan contundents, malgrat que freqüentment se l'ha descrit com un home grosser, aspre i rústec, desproveït de cap sentiment o emoció que no fos la de treballar i beure, de manera que les seves bromes inofensives sovint eren consideres com les seves obres.

A la adolescència no es crià com va ésser educat Mendelssohn, en el zenit del coneixement de l'època. Molt probablement tingué una devoció incansable pels afers "dionisíacs" i la vida bohèmia, un home d'una sensibilitat extrema, un gegant que entrava en pau només front l'art de la composició. Reger fou un home de treball, desenvolupament, constància i lluita. Ell mateix digué que necessitava treballar i escriure tantes notes com pogués. Certament, estava orgullós d'aquesta capacitat de treball, però fou conscient que provenia de la seva intensa disciplina, donat que pensava que el reconeixement es basava primer en el reconeixement del propi treball. Sovint es relaciona el seu geni purament artístic amb l'home interior desbocat que no va ésser capaç de seguir el ritme.

Malgrat la figuració de tossuderia, obstinació, tenacitat, fermesa i indestructible amb el que se'l representa, fou un home que mostrà diferents capítols de ductilitat i docil·lesa, com l'episodi d'agorafòbia i claustrofòbia al veure el trànsit d'automòbils de l'avinguda *Unter den Linden* de Berlín, o la urticària als perfums, o una nit d'insomni i malsons degut a la visualització

d'una pel·lícula en un cine de Meiningen, era incapaç de treballar després d'una nit de celebració "llarga", poc amant de les discussions airejades, rebutjava els ambients elitistes... En la seva joventut tenia un gos que estimava molt (una foto del qual penjava de la seva habitació) el qual emmalaltí i demanà un alliberament dels seus sofriments d'una forma ràpida i sense dolor. Tanmateix en una visita com a comensal, la mestressa li feu escollir el pollastre de la granja que preferia menjar-se per dinar..., provocant-li un gran rebuig.

Nascut en una família pobre, fill d'un mestre mal pagat, Max Reger mantingué un despreci per les riqueses i l'ostentació. Max Reger fou un home hiperemotiu, amant dels plaers de la vida, humà, espiritual, transcendental... que representaren estímuls, al·licients i incitaments interns que del tot segur li serviren com a inputs de maduració i reflexió que transmeté en la seva música.

Amic dels seus amics, Max Reger no va saber escollir les seves companyies, donat que foren els primers que desperdigaren els seus estats de salut, costums excessivament extravertits, sentit de l'humor...

No suportava la gent amb manca de sentit de l'humor, odiava i lluità contra la pedanteria, la banalitat i la mentalitat de la classe burgesa i benestant. Venerava el treball i la recompensa d'aquest, detestant la gent que gaudia d'uns privilegis que li pertanyien pel simple fet de pertànyer a un grup social determinat:

"Ich weiß nicht, was diese Spießbürger von einem wollen: steht man auf dem Podium, so soll man sie aus ihrer Alltäglichkeit herausreißen; geht man aber wieder herunter, so soll man ein Dutzendmensch sein gleich wie sie."
"No sé què volen aquests burgesos estrets de mires de mi: si estàs al damunt de l'escenari, els has d'arrancar de la seva trivialitat quotidiana; però quan baixes, has de ser una persona vulgar igual que ells."

Disposava d'un gran sentit de la responsabilitat, portant una estricta comptabilitat de tots els diners que li prestaren, tornar-los absolutament tots. Tan els diners que els seus pares li procuraren a Wiesbaden, a Weiden i München, com l'abonament de l'import d'una làmpada que trencà en una estança en un hotel. Era capaç de sentir-se còmode en qualsevol lloc i situació, per exemple, disfrutant de la lectura damunt d'un llit d'un hotel fins a altes hores de la matinada.

2.1.2 Brand - Weiden (1873-1890)

Max Reger (Johann Baptist Joseph Maximilian Reger), nasqué el 19 de març de 1873, al voltant de les 3:13 de la matinada a la casa de l'escola de Brand, al nord-est de la regió de Baviera. Fou el primer d'una família que tingué fins a cinc fills, dels quals només van sobreviure dos, Max i Emma (1876 - 1944). Els altres, Theodor (1875), Alexander (1877) i Robert (1878) moriren poc després del seu naixement.

És un fet força conegut que, tradicionalment els pares s'encarregaven d'una part de la formació dels seus fills, i més encara, quan els pares de la família disposaven d'una formació estructurada i sòlida com la dels pares d'en Max Reger.

Joseph Reger (1847-1905), pare d'en Max, va ésser format com a mestre d'escola. Aleshores, els mestres es preparaven d'una forma intensa durant tres anys, en un període d'aprenentatge, on es formaven en matèries com la religió, alemany, matemàtiques, "matèries pràctiques" i música, la qual cal tenir en compte que es considerava una matèria important. Així doncs, podem entreveure, la naturalesa transversal i ambivalent de la formació dels mestres d'escola del segle XIX i començament del XX. Joseph fou un home talentós, especialment per la música, qui fins i tot, publicà un text d'harmonia que va ésser força utilitzat en l'època.

L'estiu de 1874, un any després del naixement del seu primer fill, juntament amb la seva família, va traslladar-se de Brand a la localitat de Weiden, on hi acceptà una plaça com a professor de l'escola municipal. S'allotjaren a la casa del rellotger Gustav Schiller. Com a mestre impartia matèries d'alemany, cal·ligrafia, geografia, harmonia, piano i orgue. Entre d'altres, tingué un alumne que s'anomenava Adalbert Lindner, amb qui s'establí al llarg dels anys una relació cada cop més estreta entre ambdós i la família.

Adalbert Lindner fou qui primer pogué veure les aptituds del jove Max. L'octubre de 1879, assistí a casa de la família Reger on es trobà un noi d'una edat de 6 anys i mig. Li sobtà els coneixements i preparació de la que disposava aleshores aquell jove. Fou la seva mare qui li transmeté els primers coneixements sobre escriptura, lectura i càlcul. En aquell moment, tenia l'edat per entrar dins el sistema educatiu de l'època, concretament al *Wolksschule*. Els objectius acadèmics del primer any els tenia més que assolits, i al cap de quatre setmanes ascendí al segon curs. Més endavant, cursà el tercer curs, freqüentant l'anomenada *Realschule*.

No tan sols ell fou l'únic membre de la família que destacava en els estudis,

sinó que la seva germana també obtenia resultats acadèmics molt semblants, i el seu pare tenia la fama d'ésser un home d'una intel·ligència molt notable[1]. La seva mare, que provenia d'una família molt admirable, també disposava d'una imatge igual de positiva. Philomena Reger era una dona molt intel·ligent, amb una capacitat de comprensió front els altres important i considerable, serena i segura d'ella mateixa. S'interessava per la literatura, la música i s'encarregava de totes les tasques de la casa.

Fou amb els seus pares qui des dels 5 anys, i durant 6 anys més, prengué les primeres lliçons al piano. Sembla ésser que els seus pares no solien parlarne, i al principi portaven amb poca naturalitat els progressos i virtuts del seu fill.

Un diumenge d'octubre de 1884 de 10 a 11 del matí, just després de la seva participació en la celebració de la litúrgia catòlica, a la *Stadtpfarrkirche (Simultankirche, Michaeliskirche)*, Adalbert Lindner prengué el relleu dels seus pares. L'orgue fou descrit per Adalbert Lindner:

Hauptwerk		*Oberwerk*	
Links	*Rechts*	*Links*	*Rechts*
Pedalkoppel		Subbaß	16'
Gedackt	4'	Salizional	8'
Gedackt	4'	Octavbaß	8'
Flöte travers	8'	Geigenprinzipal	4'
Hohlflöte	8'	Mixtur IV	2'
Quint	5 1/3'	Gedackt	8'
Gamba	8'	Octav	2'
Prinzipal	8'	Octav	4'

Figura 2.1: Orgue descrit per Adalbert Lindner de l'església parroquial de Weiden.

En aquesta disposició podria semblar que els registres eren partits, Adalbert Lindner va més enllà al mateix temps ens proporciona una imatge de la consola de l'orgue. Al principi amb estudis de Bertini (l'op. 29 i 32) i posteriorment treballant sonatines de Clementi i Kuhlau. Actualment, l'orgue presentaria la següent descripció de la disposició descrita en la figura 2.2.

[1]Els primers anys que la família Reger a Weiden, a casa del rellotger Gustav Schiller, Joseph Reger aprengué progressivament a construí aparells i estris mecànics, com per exemple teclats de piano, tubs d'orgue, i d'altres petits estris i artefactes...

Hauptwerk		*Oberwerk*		*Pedal*	
Prinzipal	8’	Gedackt	8’	Subbass	16’
Hohlflöte	8’	Salizional	8’	Oktavbass	8’
Gamba	8’	Flöte travers	8’	Quint	5 1/3’
Oktav	4’	Geigenprinzipal	4’		
Gedackt	4’				
Oktav	2’				
Mixtur (4fach)	2’				

Figura 2.2: Disposició ordenada de l’orgue d’escrit per Adalbert Lindner.

Juntament amb l’especificació de l’orgue Adalbert Lindner afegeix:

> *“Eine Manualkoppel findet sich in dieser Disposition nicht vor. Die Verkoppelung von Haupt- und Oberwerk mußte durch Verschiebung der Klaviatur des letzteren bewerkstelligt werden, eine unpraktische, schwerfällige, leicht versagende und während des Spieles oft kaum realisierbare Sache*[a]*.”*
>
> [a] *(Lindner, 1922, pàg. 39)*
>
> *“En aquesta disposició no existeix un acoblament entre els manuals. L’acoblament entre el Haupwerk i el Oberwerk es fa desplaçant aquest últim, fet poc pràctic, molest difícil de realitzar durant l’execució.”*

Des d’octubre de 1882 fins l’octubre de 1886, el jove estudiant continuà la seva formació acadèmica al *Realschule*, on al llarg d’aquests anys, s’inicià en l’estudi de matèries com la moral i religió. Els resultants acadèmics mostraren un talent, que sovint el centre acompanyava amb texts com:

> *“Dieser Schüler zeigte sehr gute Anlagen und ein empfängliches Gemüt. Er zählte zu den besten Schülern des Kurses. Sein Fleiß war sehr groß, sein Betragen sehr gut.”*
>
> *“Aquest estudiant mostrà bona disposició i un caràcter sensible. Fou un dels millors alumnes del curs. Fou molt regular i el seu comportament molt bo.”*

Des de 1886 fins l’any 1889, continuà el seu expedient escolar al *Präparandenschule*:

Horari	*Dilluns*	*Dimarts*	*Dimecres*
8:00 - 9:00	Història	Gramàtica	Càlcul
9:00 - 10:00	Religió	Hist. natura	Ortografia
10:00 - 11:00	Geografia	Cant	Lectura
11:00 - 12:00	Cal·ligrafia	Harmonia	Orgue I (Catòlic)
13:00 - 14:00	Violí		
14:00 - 15:00	Redacció	Càlcul	Dibuix
15:00 - 16:00	Religió	Càlcul	Dibuix

Horari	*Dijous*	*Divendres*	*Dissapte*
8:00 - 9:00	Redacció	Gramàtica	Harmonia
9:00 - 10:00	Geografia	Càlcul	Hist. natura
10:00 - 11:00	Cant	Violí	Cal·ligrafia
11:00 - 12:00	Religió	Gimnàstica	Religió (Protestant)
13:00 - 14:00			
14:00 - 15:00	Càlcul	Història	
15:00 - 16:00	Piano II	Orgue II (Protestant)	

Figura 2.3: Horari de matèries a la *Präparandenschule* de Weiden.

"Dieser Schüler ist für die Lehrgegenstände, insbesondere aber für die Musik, sehr gut beanlangt, und da er darauf auch sehr großen Fleiß verwendete, ist es ihm gelungen, den Anforderungen seiner Lehrer in allen Gegenständen vollkommen zu entsprechen. Seine Führung war in disziplinärer, sowie in religiös-sittlicher Beziegungstets musterhaft."

"Aquest estudiant té molt bona predisposició, pels continguts de l'ensenyament, sobretot per la música, i, donat que és molt treballador ha aconseguit satisfer les exigències dels seus professors en totes les matèries. El seu comportament ha estat sempre exemplar pel que fa tant a la disciplina com a la religió i la moral."

Així doncs, la formació musical al *Präparandenschule* (tal com mostra la figura 2.3, es dividia en quatre categories: veu, piano, orgue i harmonia. Cal destacar el criteri confessional ben marcat que existí en matèries com la religió, evidentment, però més important és la inclusió d'aquest discerniment en la música, com queda ben palès en la discriminació en les matèries d'orgue, catòlic i protestant. Sembla doncs, força evident que l'apreci d'en Max Reger per la tradició musical protestant (corals, interludis...) pot emanar d'aquest període.

Fou durant aquesta època, on Max Reger començà a desenvolupar un coneixement i consciència més ferms de l'orientació musical que sentia, no només influïren els coneixements adquirits a la *Präparandenschule*, o les orientacions musicals i religioses dels seus pares i d'Adalbert Lindner. Aleshores, Max Reger vacil·lava enmig les indicacions del seu pare per tal de formar-se com a mestre o les d'Adalbert Lindner, per tal continuar la seva formació

musical.

Joseph Schiml, company d'estudis del jove Max, el descriu com un noi alegre, divertit i amb un desbordant sentit de l'humor. Amant de l'esport i la natura, on sovint solia jugar-hi amb els nens de la seva comunitat de veïns. Un cop finalitzades les responsabilitats de l'escola i els exercicis al piano, de forma immediata es dirigia a jugar pels boscos de les muntanyes. Li atreia la llibertat i la independència de la natura, mai esgarriava la diversió dels altres...

La vida del jove Max va transcórrer doncs, entre l'afany de jugar i disfrutar amb els amics, i el seu talent musical. Des de jugar amb arcs i fletxes rere els arbres, fins a tocar marxes militars.

L'estiu de 1888, Max Reger tenia 15 anys i pogué assistir a la representació de l'òpera Parsifal de Richard Wagner (1813 - 1883):

"Als ich als fünfzehnjähriger Junge zum erstenmal in Bayreuth den Parsifal gehört habe, habe ich vierzehn Tage lang geheult, und dann bin ich Musiker geworden."
"Quan vaig escoltar Parsifal per primera vegada a Bayreuth, vaig estar plorant durant 14 dies, i llavors em vaig esdevenir músic."

Fruit d'aquesta gran emoció experimentada a Bayreuth, Max Reger compongué la seva primera obra, una obertura en si menor per a orquestra. El 8 de novembre de 1888, Adalbert Lindner envià l'obra a Hugo Riemann, qui 20 dies més tard respongué:

"[...]Lassen sie mich kurz sein! Ich denke, der junge Mann hat Talent.[...] aber das muß ich doch sagen, [...] daß das gesandte Werk keine Ouvertüre ist. [...] Möge er Lieder, Konzertstüke, Quartettsätze, besonders Adagios (ohne Variationen) scheriben, um etwas länger denken zu lernen als Motive von vier Takten.[...] Lassen Sie ihn Bach und Beethoven studieren, bis er imstande ist[...]"
[...]Permètim ésser breu! Considero que el jove té talent. [...] no obstant he de dir, [...] que l'obra que m'ha enviat no és una obertura. [...]. Que escrigui lieder, peces de concert, quartets, en especial Adagios (sense variacions), per fer-lo aprendre a pensar una mica en temps que necessitin motius de quatre compassos. [...] Faci'l estudiar Bach i Beethoven fins que sigui capaç[...]

Aquesta resposta representà un sòlid impuls pels anhels d'Adalbert Lindner i Max Reger. Decididament, Max Reger feu cas als consells de Hugo Riemann, i fent cas a les indicacions exposades en la carta i seguint els lli-

bres de text de Hugo Riemann, compongué els lieds[2] i en especial un quartet de corda en tres moviments, que ocupava 23 planes. El seu pare continuava essent reticent a reconèixer el talent del seu fill. Tant Adalbert Lindner com en propi Hugo Riemann demanaren al seu pare que consentís a en Max l'oportunitat d'ampliar la formació musical. Joseph Reger, en mig de tants precs, insistí en voler que el seu fill fes l'examen per formar-se com a mestre. El juliol de 1889, realitzà l'examen i tot i treure les màximes qualificacions en totes les matèries, Max Reger continuà volent formar-se com a músic.

Joseph Reger coneixia l'opinió favorable de Hugo Riemann, no obstant, el seu desig era que un altre professor de renom judiqués sobre les capacitats del seu fill. Tant fou així, que li enviaren dues obres (un quartet i un largo) de Max Reger a Josef Rheinberger (1839 - 1901). Aquest respongué:

"Ihre Kompositionen, [...] habe ich durchgelesen und glaube ich in denselben trotz der Unreife genügendes Talent gefunden zu haben, um sich der musikalischen Laufbahn zu widmen, obschon ich keinesfalls eine Verantwortung hierfür übernehmen kann, was ich für alle Fälle ausdrücklich bemerke. Wenn Sie gesonnen sind, Ihre Studien (wenigstens zwei Jahre) an der Münchner Musikschule zu machen, so melden Sie sich dort persönlich zur Prüfung am 16, September."
"He llegit les seves composicions i crec haver-hi trobat, tot i la manca de maduresa, prou talent com per dedicar-se a la carrera musical, malgrat que no puc assumir-ne la responsabilitat, la qual cosa subratllo per si de cas. Si pensa realitzar els seus estudis (com a mínim, durant dos anys) a l'escola de Munic, inscrigui's allà personalment per fer la prova el 16 de setembre."

Finalment, tot i la resposta no del tot favorable de Josef Rheinberger, el pare de Reger cedí. Fruit d'aquesta divergència, s'encarregà d'endegar totes les incerteses actuant en ambdós fronts. Durant aquests anys Adalbert Lindner s'encarregà d'orientar el jove Max enmig d'un ambient musical ordenat i estable.

[2]Per desig de la seva mare.

2.1.3 Sonderhausen - Wiesbaden (1890-1898)

El 8 d'abril de 1890, amb 17 anys i ple d'ideals i ambició, Max Reger empren el seu viatge cap a Sonderhausen. A l'estació, l'esperaven Hugo Riemann i el seu fill petit. Tot seguit anaren a casa de Hugo Riemann, on Max Reger pogué menjar quelcom i tot seguit fou allotjat al seu nou pis, el qual Hugo Riemann va poder proporcionar-li. La relació amb la família d'Hugo Riemann era cada cop més estreta..., fins i tot, la seva dona va prometre que li presentaria a Johannes Brahms...

Hugo Riemann exercí com a professor de composició, piano i orgue, matèries en que Max Reger n'era alumne. Tot li semblava immillorable, les classes de contrapunt i harmonia eren com esperava, i continuà evolucionant amb els seus estudis de piano i orgue amb obres com preludis de Frédéric Chopin (1810 - 1849), Berceuse de Robert Schumann (1810 - 1856) i el clave ben temperat de J. S. Bach. No es coneixen els detalls de l'orgue amb el qual realitzaven les classes, no obstant, Max Reger escrigué que era un orgue d'estudi amb una disposició reduïda.

Hugo Riemann s'esmerçà en aprofundir en l'obra de J. S. Bach i L. van Beethoven, descuidant o obviant els paranys de la literatura actual de l'època. Així fou doncs, com la música de Bach esdevingué per a Max Reger quelcom semblant a un motlle d'ensenyament continu que es mantingué al llarg del seu vincle amb Hugo Riemann. Al cap del temps, també fou el motiu del seu distanciament.

> *"Dass doch diese Leute niemals gescheit werden und an den Musikgottvater (Bach) auch mal glauben!... Es kommt mir vor wie wine Sünde aug unsern Meister, noch solches Zeug zu schreiben und zu spielen. Von der Kunst Bachs, con dem Idealismus Beethovens haben diese Menschen kine Idee. Zu bedauern."*

> *"[És increïble] que aquesta gent mai aprenguin i comencin a creure en el Déu pare de la música (Bach). Em sembla un pecat cap al nostre mestre, escriure i tocar encara tals coses. De l'art de Bach, i de l'idealisme de Beethoven, aquesta gent no en tenen ni idea. Deplorable."*

Realment fou un període curt (d'abril a agost de 1890), del qual Adalbert Lindner reflexiona breument sobre la importància d'aquells dies per Max Reger, indicant la maduresa que adquirí, i arrepentint-se de no haver-li donat una perspectiva més amplia de la música, obviant l'obra de Bach i Beethoven...

La tardor de 1890, Hugo Riemann adquirí la plaça de professor al con-

servatori de Wiesbaden. Així doncs, aquest canvi de domicili també implicà a Max Reger amb l'objectiu de mantenir i ampliar la seva formació. Max Reger entrà al conservatori com a alumne de piano i teoria, al mateix temps que també exercí tasques pedagògiques com a professor de piano i orgue. Ràpidament Max Reger fou conegut per tot el conservatori, sobretot per la seva tasca compositiva. Fou un període intens pel que fa a l'estudi d'harmonia, contrapunt, formes musicals i piano, quedant-se en un segon terme la pràctica de l'orgue[3], no obstant, el 24 de maig de 1891 i el 24 de març de 1984 realitza dos concerts interpretant obres com una fuga sobre el motiu B-A-C-H de Schumann i obres a quatre mans i quatre peus d'Aldolph Friedrich Hesse (1809 - 1863).

Així doncs, fou a Wiesbaden on Max Reger compongué els seus primers treballs catalogats, entre ells l'op. 7 (1892) i l'op. 16 (1894/1895) per a orgue. La relació amb l'orgue no fou limitada a l'estudi sobre un piano amb pedal. Tant l'op. 7 i 16 mostren anotacions sobre un instrument de dos teclats, el primer amb registracions de 16', 8', 4', 2', mixtures..., sobre el segon 8', 4', 2' i al pedal 32', 16' 8' i 4'. Fins aleshores, Max Reger no tingué a l'abast cap instrument amb una disposició sonora tan amplia. Aquests i altres fets suggereixen que molt probablement Max Reger tingué accés a l'orgue de *Marktkirche* de la ciutat. Aquest instrument fou construït entre els anys 1857 i 1862 per Eberhard Friedrich Walcker[4], veure figura 2.4, pàg. 28 (1794 - 1872).

No obstant, Max Reger comença la composició de *Drei Orgelstücke (op. 7)* l'any 1890, quan possiblement encara es trobava a Sonderhausen, així que molt probablement no és una quimera pensar que Max Reger també quingué contacte amb un orgue de la ciutat de Sonderhausen. En funció de les necessitats de registració de l'op. 7, sembla que l'orgue de l'Stadtkirche és el que s'adapta més a les necessitats de l'obra (op. 7), no només amb el *Klavier* amb pedal del conservatori:

Després de sortir de Weiden, Max Reger sentia un fort sentiment de responsabilitat en termes de voler demostrar als seus pares que la decisió d'emprendre els estudis musicals enlloc de la carrera de magisteri fou l'encertada. La família Riemann l'acollí gairebé com un fill, i el compromís de Hugo Riemann per fer conèixer el gran talent del seu alumne l'ajudaren a mantenir-se durant els primers anys. L'estança amb la família Riemann servia per fer contactes amb d'altres músics i permetia dur a terme l'execució d'obres de Max Reger, aconseguint promoure contractes d'edició d'algun dels seus tre-

[3]El conservatori disposava d'un piano amb un teclat de pedal

[4]Avi d'Oskar Walcker.

I. Manual (C-f^3)		*II. Manual(C-f^3)*	
Principal	16’	Gedackt	16’
Bourdon	16’	Principal	8’
Principal	8’	Flöte	8’
Gedackt	8’	Gedackt	8’
Doppelflöte	8’	Salicional	8’
Viola di Gamba	8’	Octav	4’
Gemshorn	8’	Flûte d’amour	4’
Quint	5 1/3’	Rohrflöte	4’
Octav	4’	Quint	2 2/3’
Flöte	4’	Octav	2’
Salicional	4’	Mixtur (4fach)	2’
Quint	2 2/3’	Corno	8’
Octave	2’	Vox humana	8’
Mixtur (5fach)	2’	(Tremolo zur Vox humana)	
Scharff (3fach)	1’		
Fagott	16’		
Trompete	8’	*II/I, III/II, III/I*	
Clarinett	8’	*I/P, II/P*	
Clarino	4’		

III. Manual/Schwellwerk (C-f^3)		*Pedal (C-d^1)*			
Geigenprincipal	8’	Grand Bourdon	32’	Gedacktbass	8’
Gedackt	8’	Principalbass	16’	Aeoline	8’
Dolce	8’	Violonbass	16’	Flötenbass	4’
Aeoline	8’	Subbass	16’	Posaunenbass	16’
Traversflöte	4’	Quintbass	10 2/3’	Trompete	8’
Spitzflöte	4’	Octavbass	8’	Cornettino	4’
Waldflöte	2’	Violoncell	8’		
Fagott/Oboe	8’				

Figura 2.4: Orgue E. F. Walcker de la *Marktkirche*, Wiesbaden.

Hauptwerk		*Schwellwerk*		*Pedal*	
Quintatön	16'	Lieblich Gedackt	16'	Principalbass	16'
Bordun	16'	Geigenprinzipal	8'	Violon	16'
Prinzipal	8'	Lieblich Gedackt	8'	Subbass	16'
Hohlflöte	8'	Flauto traverso	8'	Quintenbass	10 2/3'
Gedackt	8'	Salizional	8'	Oktavenbass	8'
Gamba	8'	Fugara	4'	Violon	8'
Oktave	4'	Zartflöte	4'	Gedacktbass	8'
Portunalflöte	4'	Spitzflötenquinte	2 2/3'	Oktavenbass	4'
Quinte	2 2/3'	Oktave	2'	Posaune	16'
Oktave	2'	Oboe	8'		
Mixtur (5fach)	2'				
Cymbel (3fach)	1'			*II/I, I/P*	
Trompete	8'				

Figura 2.5: Orgue de *Stadtkirche*, Sonderhausen.

balls. Malgrat tot, els ingressos dels que disposava Max Reger eren totalment insignificants.

Malgrat les paraules del seu mestre qualificant-lo sovint de geni, des dels inicis s'ha d'afrontar amb la crítica, fet que l'afectà contínuament donada la seva gran sensibilitat. Els mestres el qualifiquen d'un jove tranquil, introvertit i impulsiu, fet que contrasta amb el caràcter alegre i divertit de Weiden.

Se n'adona que a Wiesbaden perd l'entorn sentimentalment favorable. La pressió cada cop més intensa per tal de justificar les males expectatives del seu pare i la intensificació de la crítica representen una decepció important per al jove Max Reger. Cal considerar que la societat o entorn social amb la que Hugo Riemann es movia es considerava quelcom elitista, fet que també feu ésser força més insuportable la falta de reconeixement cap al seu treball i objectius. Finalment, el curs de 1891 Riemann el proposa com a professor de piano i orgue del conservatori, càrrecs que manté fins l'any 1896. Més endavant, l'any 1894 també exerceix com a mestre de teoria fins l'any 1897.

A principis de l'any 1893, Max Reger es trobava situat dins el cercle d'articles i reflexions musicals locals i posteriorment nacionals, com un músic versàtil, eficient i competent. Heinrich Reimann[5] publicà un extens article al *Allgemeinen Musik-Zeitung* considerant favorablement l'obra de l'op. 1 a 6. Realment cal considerar que Max Reger continuava essent noticia i era

[5]Aleshores, mestre de Karl Straube.

considerat com un jove talent d'artesania inusual. L'editorial Augener el considerà favorablement apte i organitzà diferents concerts, fet molt inusual, arreu d'Alemanya per fer conèixer més el seus treballs i promocionar les edicions d'aquests.

No obstant, la majoria d'obres que Max Reger cultivà en aquest període es refereixen a la música de cambra, fet que en l'època es considerava un gènere en decadència. A més, Max Reger no considerava les dificultats tècniques d'execució en les seves obres, fet que també li comportà algunes crítiques, sobretot de les editorials. A partir de l'any 1894, l'editorial Augener mostrà un total desinterès en publicar les obres de Max Reger, molt probablement degut a la pressió de les cases editorials per publicar obres viables tècnicament.

Tot i l'interès o obligació per part de Hugo Riemann per treballar obres de cambra, també compongué obres per a piano, cançons, obres corals i evidentment per a orgue. En general, sembla ésser que de forma deliberada, moltes d'aquestes obres foren dissenyades com un treball de preparació per a composicions posteriors, en que ell mateix admeté que la pretensió d'originalitat es trobava per darrera de l'esforç inicial per adquirir una tècnica fiable i sòlida.

El 14 de febrer de 1894, realitzà el seu important debut com a concertista i director al *Sing-Akademie* de Berlín, on interpretà la sonata per a violí en re menor (op. 1), el trío per violí, viola i piano en si menor (op. 2) i la sonata per a violoncel en fa menor (op. 5). Max Reger rebé tot tipus de crítiques de diversos personatges com Otto Lessmann, Ernst Eduard Taubert, Gustav Engel i en importants corrents d'opinió com l'*Allgemeine Musik-Zeitung*. Els comentaris anaren dirigits directament a Max Reger i a l'escola de Wiesbaden, on es cultivava de forma excessiva la influencia de Johannes Brahms. En aquesta direcció s'establiren les crítiques més persistents.

Max Reger tenia 21 anys. Aquesta falta d'apreciació i humiliació artística juntament amb els dubtes de joventut, foren analitzats pel jove Max com un problema personal que prengué una direcció cada cop més pronunciada d'infelicitat i desencís emocional. L'amargor i les esperances destruïdes per poder trobar un lloc de treball al conservatori de Berlín donen lloc a una crisi que s'aprofundeix amb un amor no correspost, el de Mathilde Hilf, filla d'un funcionari de ferrocarrils de Wiesbaden i que estudiava cant al conservatori de la ciutat en els cursos 1889/90 i 1890/91.

Ràpidament atribuí els seus errors a la mala influència dels seus anys d'estudiant i aquest fracàs cada cop més present dins el seu procés de formació acompanyat d'un sentiment de soledat, incomprensió, allunyat de la

seva família i de rebuig amorós de Mathilde Hilf, provocaren que Max Reger busqués i trobés consol en l'alcohol i en l'auto-exclusió social. Aquest daltabaix anà tant lluny, que Elisabeth Reimann apel·là en una carta del 6 de setembre de 1894, a Adalbert Lindner a actuar en aquest sentit.

Tanmateix, a mitjans de febrer l'editorial Augener publicà els seus dos primers preludis de coral, sense nombre d'opus, que representen el seu primer intent d'exploració de possibilitats dins el coral luterà.

L'estiu d'aquest mateix any (1894), Max Reger anà a Weiden i juntament amb treball de les 10 cançons per a mitja veu i piano, op. 15, va poder replantejar les seves penes amoroses. Ben testimonial és el títol de la cançó 9, titulada "*Verlassen hab ich mein Lieb*" que traduïda "*Me'n vaig, amor meu*".

De fet, després de disfrutar de l'estiu a casa dels seus pares, Max Reger retornà a Wiesbaden i s'inundà d'una corrent de treball, assimilant el comportament econòmic que impera en l'època. En aquest sentit emprèn una transcripció per a piano de les obres per a orgue de J. S. Bach, per tal de fer arribar d'una forma més amplia socialment, i per tal de convèncer a les cases editorials de publicar aquestes transcripcions. En aquest sentit s'impregna d'una amplia literatura amb la finalitat de desfer-se de l'excessiva influència de l'estil de J. Brahms.

Hugo Riemann detestava l'obra de Liszt i Wagner i orientà a Max Reger en l'estudi intens dels mestres clàssics. No obstant, Max Reger desitjava més llibertat en la utilització del llenguatge harmònic, sense sacrificar la utilització de les tècniques del contrapunt. L'any 1895 Hugo Riemann acceptà un plaça a la universitat de Leipzig, fet que Max Reger aprofità per assegurar-se en la seva plaça com a professor de teoria musical al conservatori de Wiesbaden. La relació entre ambdós homes s'anà deteriorant per la distància, i per la creixent desavinença entre ambdós. La resta d'anys que es mantingué a Wiesbaden estigué ple de depressions, dificultats financeres i una manca de reconeixement cada cop més imponent com a compositor.

Fins l'octubre de 1895, Max Reger treballa juntament amb Ferruccio Bussoni en les transcripcions de les obres d'orgue de J. S. Bach, viatja a Karlsruhe, treballa intensament en l'elaboració de canons... però el treball més important, fou la *Suite für die Orgel e-moll, op. 16* (*Introduktion und Tripelfuge, Adagio Assai, Intermezzo, Passacaglia*). El manuscrit consta de 40 planes, on al final escriu "*Reger Gott sei Dank — 23. July 1895*" i dedica a "*die Manen von J. S. Bach*" que vol dir, dedicat a "*l'ànima de J. S. Bach*". Fou la gran obra que compongué l'any 1895 i considerada per ell mateix, el

seu millor treball composat fins aleshores.

L'any de compliment del servei militar estava arribant, i ja no podia posposar-se més. Aleshores, els reclutes havien de procurar-se l'abastiment econòmic necessari durant el període del servei militar. Els pares de Max Reger no podien oferir-li els suficients mitjans econòmics, i hagué de treballar en les transcripcions per a piano de J. S. Bach, realitzar concerts...

El 18 de setembre 1895 inicià el nou curs escolar al conservatori de Wiesbaden i Max Reger apareix als informes com a professor de piano, orgue i teoria, així que també té l'oportunitat de procurar-se un ingrés constant i prou important. Max Reger disfrutava d'una situació estable i ordenada laboralment.

Fou una època en que Max Reger va saber relacionar-se professionalment. El 21 de febrer de 1896 es conegué en una trobada programada amb Ferruccio Bussoni i Richard Strauss, en motiu d'un concert que es celebrà a Frankfurt, on Bussoni apareixia com a solista del concert a piano d'Anton Rubinstein i director del poema simfònic de Richard Strauss "*Till Eulenspiegels lustige Streiche, op. 28*", a on Max Reger fou convidat.

Finalment, el 9 d'abril de 1896, estableix contacte amb Johannes Brahms, en una carta a on li adjuntà una còpia de la *Suite für die Orgel, op. 16* i una simfonia que para en lloc desconegut. La resposta de Johannes Brahms fou:

> *"Sehr geehrter Herr. Ich habe Ihnen den herzlichsten Dank zu sagen für Ihren Brief, dessen warme - und gar zu freundliche Worte mich überaus sympathisch ansprachen. Zudem denken Sie mir noch das schöne Geschenk einer Widmung zu gönnen. Eine Erlaubniß aber ist dazu doch nicht nöthig? Ich mußte lächeln, daß Sie mich darum angehen u. zudem ein Werk beilegen, dessen allzu kühne Widmung mich erschreckt! Da dürfen Sie denn ruhig den Namen hinsetzen Ihres hochachtungsvoll ergebenen J. Brahms."*

> *"Molt estimat senyor. Li he de donar el més cordial agraïment en motiu de la seva carta, les paraules massa amables de la qual m'han afectat d'una forma molt simpàtica. A més a més, vostè pensa fer-me el bell present d'una dedicatòria. Però, no cal un permís, no? No vaig poder evitar un somriure perquè me'l va demanar i, a més a més, adjuntant una obra, la dedicatòria de la qual massa atrevida que fins i tot m'espanta. Vostè hi pot posar el nom del qui li envia una salutació cordial, J. Brahms."*

No obstant, començaren els contratemps. L'editorial Augener es va veure obligada a suspendre l'edició d'obres que ja es trobaven en curs. Totes les previsions econòmiques que tenia per tal de finançar-se l'any del servei militar

es veieren perjudicades. Després de les crítica molt agraïda i favorable de la *Suite für die Orgel, op. 16* (publicada el Juliol de 1896), es produí un silenci entorn el personatge de Max Reger, entès com l'absència de comentaris o crítiques en espais d'opinió diaris com el *Allgemeinen Musik-Zeitung*.

L'1 d'octubre de 1986 començà l'any del servei militar. Max Reger passà diferents temporades perjudicat de salut i semblava que forçava la seva estància a la infermeria per aconseguir la desqualificació esperada, però mai va arribar. Els plans de Max Reger en relació a l'editorial Augener foren massa optimistes. Aquesta situació econòmica obligà a Max Reger a realitzar treballs alternatius, com donar classes de piano, a banda de complir amb les obligacions del servei militar.

Un dimecres, 3 de març de 1897, Karl Straube estrena *Suite für die Orgel, op. 16* de Max Reger, a Berlín, a l'església *Dreifaltigkeitskirche*, on Reger no hi pogué acudir per les seves obligacions militars! Karl Straube (1873 Berlín - 1950 Leipzig), alumne de Heinrich Riemann, era un concertista de molta fama i de gran èxit arreu d'Alemanya. No obstant, l'*Allgemeine Musik-Zeitung* com també el *Musikalische Wochenblatt* ignoraren l'estrena, i d'altres mitjans de comunicació berlinesos el prengueren amb nota negativa.

Poc abans de complir l'any de servei militar, Max Reger necessitava un altre cop abastir-se suficientment una ruta de treball estable. Així que Richard Strauss, en una carta dirigida a Eugen Spitzweg (propietari de l'editorial berlinesa *Aibl-Verlags*, qualificant a Max Reger com "*Orgel und Klaviercomponist, sehr tüchtig*", és a dir, com a compositor d'obres per a orgue i piano molt capacitat.

L'últim període de temps a Wiesbaden, realment fou el més difícil de la seva vida. Diferents amics i coneguts descriuen a Max Reger com un home amb una patètica condició mental i física, amb episodis de creixent desesperació i odi contra el món que l'envoltava, incrementant-se en atacs de bogeria. El fracàs a tots els nivells de la seva vida, el conduïren a una desesperació, estabornida tan sols amb l'alcohol. Aquest cercle viciós l'abandonà en l'aïllament social, deixant que els deutes econòmics creixessin durament.

De forma ben palesa, els lligams amb les cases editorials es trencaren, de forma que, diferents obres, com el quintet per a piano en do menor, op. 21, les transcripcions de les obres de J. S. Bach... van romandre inèdites. Òbviament, la seva activitat compositiva es degenerà i devaluar tant quantitativament com en qualitat. Els seus pares feren tot el possible per tal de reconduir la situació, però Reger recau en la sensació de fracàs, sentint-se incapaç d'adreçar la situació econòmica, causada en gran part per reclutament

al servei militar.

L'1 d'abril de 1898, es produí la primera trobada personal entre Max Reger i l'organista Karl Straube, a Frankfurt. Karl Straube realitzà tres concerts els dies 29 de març, 1 i 5 d'abril a l'església de Sant Pau. El motiu pel qual Max Reger s'acostà a escoltar Karl Straube fou la inclusió en el programa dels concerts de la interpretació de la *Suite für die Orgel, op. 16*. Després del primer concert s'assegueren i conversaren amb entusiasme dins l'atmosfera del cafè Bauer, on establiren una amistat que es mantingué tota la vida. La mala salut de Reger i la seva situació financera no li permeteren quedar-se fins al tercer concert.

2.1.4 Weiden (1898-1901)

Finalment, el 19 de juny i molt a contracor, Max Reger retorna a Weiden, a casa dels seus pares acompanyat de la seva germana Emma Reger.

Max Reger es refà sorprenentment ràpid. El seu pla inicial consistí en retornar el més aviat possible, però ell mateix reconegué que la pau i tranquil·litat de Weiden foren molt beneficiosos pel seu estat d'ànim i de salut. Ràpidament reordena els seus assumptes personals i econòmics i es posa a treballar intensament, refent els contactes amb editorials per tal d'imprimir obres que havien quedat sense editar. Es comencen a imprimir moltes de les seves obres pels editors Forberg i Joseph Aibl. Amb els progressius guanys que anà adquirint pogué deixar enrere deutes pendents a Wiesbaden.

Entre d'altres, i fruït de l'empenta interna de la conversa amb Karl Straube, es decidí a composar una obra per a orgue. Adalbert Lindner, amb qui durant tos aquests anys mantingué correspondència postal, donà la seva primera contribució en aquesta tasca. Lindner informà a Max Reger de l'existència d'un comentari crític favorable per part del director Fritz Volbach (1861 - 1840), sobre la fantasia per a orgue sobre el coral *"Wie schön leuchtet uns der Morgerstern", op. 25* de Heinrich Riemann, publicat al *Allgemeinen Musik-Zeitung* dos anys abans, l'any 1896. Max Reger utilitzà aquesta obra com a estímul i aprofundiment, analitzant la forma, l'estructura de les estrofes... Lindner també informa que sovint, Max Reger exclamava: *"Die Protestanten wissen nicht, was sie an ihrem Chorale haben!"*, *"els protestants no saben què tenen en els seus corals!"*. Aquesta exclamació feta en tercera persona demostra que ell no se sentia protestant, i en segon lloc, se n'adona i valora del contingut musical dels corals.

Max Reger compongué la fantasia sobre el coral *"Ein feste Burg", op. 27*, estrenada el 20 de setembre de 1898 i seguit d'una segona estrena per petició popular una setmana més tard, el 27 de setembre de 1898. Aleshores, Karl Straube ocupà el lloc com a organista a la catedral de Wesel, i ja disposava d'una còpia feta pel propi Max Reger i enviada posteriorment a Karl Straube per l'estrena. Straube utilitzà l'exemplar per l'estrena, però també per ferhi anotacions i reflexions sobre quelcom relacionat amb la interpretació que considerava ésser subtil de modificar-se, i eren retornades posteriorment a Max Reger. De fet, la segona estrena de l'op. 27 ja contenia modificacions interpretatives en contrast amb l'original. S'estableix doncs, una cooperació fructífera que es mantingué molt de temps, relació que serví a Max Reger per consolidar-se en uns objectius de treball personal i consolidació de relacions amb les cases editorials. Richard Strauss estableix recomanacions per l'edició

de les seves obres i apareixen les primeres crítiques favorables en molt de temps.

És un període on Max Reger reflexiona i analitza sobre les formes musicals i els corals... en un intens esforç per comprendre i innovar. Adalbert Lindner informa de l'opinió de Max Reger sobre l'esgotament de la forma sonata i de les grans formes de la literatura organística: fantasies, variacions, fugues, passacalles... És una evidència més de la ferma intensió presa per Max Reger de crear i ampliar un ventall prou ampli d'obres per a orgue en que es combina un llenguatge més modern, innovacions formals, els corals i la tradició.

Dins el marc de cinc concerts realitzats entre el 27 de Febrer i el 22 de Març de 1898, Karl Straube estrena, el 8 de Març la *Phantasie und fuge c-moll, op. 29*, on Max Reger acompanyat de la seva germana Emma hi assistiren. Els comentaris de la crítica es centraren d'una forma inusual en l'habilitat excepcional de l'intèrpret, mentre que el treball compositor fou mencionat per sobre, menystenint en concepte de poc original.

Moltes composicions havien estat editades, publicades i estrenades. Entre els editors *Augener* (op. 17, 18 i 25), *Forberg* (op. 24, 26, 27 i 29) i *Aibl* (op. 19, 20, 21, 22, 23, 28, 30, 31 i 32) es publicaven totes les obres que composava i reduí els seus deutes a petites quantitats residuals, que li permeteren concentrar-se amb fermesa i sense restriccions a l'important tasca de creació i difusió de les seves obres. L'abril de 1899 Max Reger es descrit per una revista italiana (*Rivista Musicale Italiana, volume IV, anno 1899*) com un jove compositor alemany amb una notable qualitat de pensament i estil, essent la primera vegada que se'n fa ressò internacional a Itàlia.

Reger fou convidat per Auguste von Bagenski i la seva família, per prendre's unes setmanes d'estiu de descans. Entre la seva família hi havia la seva filla, Elsa von Bercken, amb qui ja es conegueren al conservatori de Wiesbaden, on Elsa recordava un jove professor de piano. Max Reger s'enamorà i li va demanar la seva mà, la qual es refusada donat que Elsa recorda els períodes de crisis que Max Reger patí a Wiesbaden.

La força i energia amb la que Max Reger s'embolcallà, feu que ràpidament compongués un gran nombre d'obres. Dins aquell any 1899 s'edita la *Phantasie über den Choral "Freu dich sehr, o meine Seele!", op. 30*, composada durant l'estiu de 1988. En una carta a Arthur Egidi, datada el 8 d'abril de 1899, Max Reger escriu:

"Eine neue Sonate (Fis-moll) für Orgel ist fertig. Erschrecken Sie nicht über den Titel 'Sonate'; es ist keine Sonatenform. Der Titel ist hier nur Kollektivtitel! Wo diese Sonate erscheint, weiß ich noch nicht; ich lasse sie zuerst noch eine Zeitlang liegen."
"Està enllestida una nova sonata (en fa sostingut menor) per a orgue. Que no l?espanti el títol 'sonata'; no és una forma de sonata. El títol aquí només és títol col·lectiu! Encara no sé on publicar aquesta sonata; de moment la deixo estar un temps."

Així doncs, el 3 de Març de 1899 compongué *Die erste Sonate fis-Moll, op.33*, la qual representà un repte important per ell en el concepte de la forma. Finalment, el 2 d'octubre de 1899 i el 29 de novembre, en tan sols 2 mesos, composà *Zwei Phantasien für Orgel über den Chörale "Wie schön leucht't uns der Morgerstern"* i *"Straf' mich nicht in deinem Zorn", op. 40.* Foren composicions en les que Karl Straube mantingué el seu rol de revisor i el que feia les estrenes.

Aquest cop, sembla que Max Reger tingué accés a l'orgue del seu oncle Theodor Roll, organista de l'església catòlica *Pfarrkirche* a Erbendorf (molt proper a Weiden):

I. Manual (C-f^3)		*II. Manual (C-f^3)*		*Pedal (C-d^1)*	
Bourdon	16'	Geigenprincipal	8'	Violon	16'
Principal	8'	Hohlflöte	8'	Subbass	16'
Tibia	8'	Salicional	8'	Octavbass	8'
Gedeckt	8'	Aeoline	8'	Violoncello	8'
Gemshorn	8'	Traversflöte	4'		
Viola di Gamba	8'	Fugara	4'		
Octav	4'				
Gedeckt	4'				
Quint	2 2/3'				
Mixtur (4fach)					

Figura 2.6: Orgue Steinmeyer de la *Pfarrkirche*, Erbendorf (Weiden).

El rebuig d'Elsa von Bercken a la proposta de matrimoni li resultà un cop dur. No obstant, aquest enuig inicial es veu compensat pels seus primers èxits artístics, que resultaren suficients per no recaure una altra vegada en el vell estat de desesperació i alcoholisme. En el seu lloc, perseguí encara amb més fermesa la realització musical i compositiva, que es convertí en el més important de la seva vida.

L'estímul creatiu de Max Reger continuà incrementant-se fins a compondre la *Phantasie und fuge über B-A-C-H (op. 46), Sechs Trios (op. 47)*, *Drei Choral-Phantasien für Orgel, op. 52*, *Fünf leicht ausführbare Präludien und Fuge (op. 56)*, *Symphonische Phantasie und Fuge, Op.57* i *Zwölf Stücke für die Orgel, Op.59*[6]. El nombre d'organistes, crítics, compositors i concerts que contenien la seva obra proliferaren i prengueren importància molt rellevant.

En relació al seu op. 57 Max Reger comentà en una carta a Beckman, el 18 d'agost de 1904:

> *"Opus 57 ist angeregt durch Dantes Inferno! Das dürfte Ihnen wohl alles Wissenswerte sagen; Opus 57 ist wohl das schwierigsten meiner bisherigen Orgelwerke. Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir widerstrebt meiner bisherigen Orgelwerke. Mehr kann ich Ihnen darüber nicht sagen, da es mir wiederstrebt, Programme zu meinen Sachen zu liefern."*

> *"L'opus 57 està inspirada en l'infern de Dante! Això ja deuria dir-li tot allò que valgui la pena saber-ne; opus 57 sembla ser una de les obres més difícils de les que he escrites fins ara. No li'n puc dir més, perquè no m'agrada oferir programes a les meves coses."*

L'op. 59, fou l'última obra per a orgue que Max Reger compongué a Weiden. Realment, Max Reger, oblidà tot el seu passat, la malaltia, dificultats... La seva obra prengué rellevància i fou realment prou considerada i interpretada. En aquest sentit, el gran impulsor i difusor de l'obra per a orgue de Max Reger, Karl Straube, promocionà un concert el 5 de Març de 1901 (Kaimsaal - Walcker 1895) on interpretà cinc grans obres del compositor (amb un ressò favorable cap al compositor, qui hi fou present):

- *Ersten Sonaten fis-moll, op. 33*
- *Phantasie über den Choral 'Ein feste Burg', op. 27*
- *Phantasie über den Choral 'Straf mich nich', op. 40/2*
- *Phantasie über den Choral 'Wie schön leuchet uns der Morgenstern', op. 40/1*
- *Phantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46*

Tanmateix, Karl Straube també participà en una audició a on interpretà la *Phantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46* en un festival organitzat per

[6]La qual fou composada en dues setmanes.

l'important associació *Allgemeine Deutscher Musikverein* (ADMV), fundada el 1861 per Franz Liszt. Aquesta participació fou molt important per estendre i difondre l'abast geogràfic de la que disposava l'obra de Max Reger.

A Weiden, Max Reger sembla que començà a sentir una falta d'estímul i al mateix temps una necessitat cada cop més important d'acomodar-se en un entorn musicalment més favorable. Així doncs, intentà convèncer als seus pares i germana per traslladar-se a Munic i abandonar la vida retirada i sense notícies de Weiden. Els propòsits foren clars: per una banda satisfer aquesta falta d'inspiració i en segon envoltar-se d'una ciutat on les possibilitats de donar a conèixer la seva obra fossin més accessibles.

2.1.5 München (1901-1907)

L'1 de setembre de 1901, Max Reger i la seva família s'estableixen a München. Ràpidament intentà contactar amb diferents personatges de l'entorn musical de la ciutat amb la finalitat de poder difondre els seus treballs. Fou conscient que l'obra per a orgue era de la que gaudia d'un major apreci i acceptació, tant en front la premsa com en l'entorn crític musical. Intentà programar concerts en diferents festivals de la ciutat, amb més o menys èxit.

En aquest sentit, el que representà més importància, fou el concert que Karl Straube executà el 9 de novembre de 1901 al mateix escenari que el concert que hi interpretà el passat 5 de març, a l'orgue Walcker de la sala de concert Kaimsaal. Si 8 mesos abans Karl Straube introduí dins el programa de concert les obres més importants del compositor fins l'op. 46, aquest cop hi interpretà els *Drei Choral-Phantasien für Orgel (op. 52)*, *Zwölf Stücke - Kyrie, Benedictus, Melodia, Intermezzo - (op. 59)* i una altre cop la *Phantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46*. En aquests escassos 8 mesos, Karl Straube interpretà les obres per a orgue més importants per a orgue del seu amic Max Reger, dins un medi musical important i prestigiós, representant així una evidència de fins a quin punt Karl Straube apreciava i estimava l'obra de Max Reger.

Amb la necessitat d'abastir-se un altre cop econòmicament, Max Reger reempren la seva activitat com a pedagog, impartint classes de teoria i piano, les quals al llarg de la seva estança a la ciutat augmentaren significativament. A mesura que s'anava acomodant dins el teixit musical de la ciutat, Max Reger fou reputat com a compositor de *Lieder*, música de cambra i piano, i també fou molt apreciat per la seva habilitat com acompanyant.

München, la ciutat de Richard Strauss, contenia un entramat prou important en relació a ambients musicals, tant institucionals, educatius, cercles privats... i amb qui Max Reger hagué d'enfrontar-se, i a on poc a poc anà prenguent partit com a prohom controvertit. Les personalitats que lideraven aquests corrents d'opinió tancats foren Ludwig Thuille i Max Schillings, i a on al voltant d'aquests es formaren un gran nombre d'alumnes.

Ludwig Thuille fou un músic molt reputat i amb qui un gran nombre de compositors disputaven la seva aula. Al voltant d'aquests dos personatges i tot el medi musical que formaren dins la ciutat, es batejaren com a *Münchner Schule* (l'escola de München), una escola d'una direcció clarament progressista i que contenia influències de Richard Strauss i Wagner. Un dels més estimats pedagogs de la ciutat fou Josef Rheinberger, qui aleshores repre-

sentava l'ideal classicista de la ciutat. Max Reger considera a Max Schilligs, Ludwid Thuille i Richard Strauss com les persones que s'interessaren més pels seus treballs durant aquest període.

Després de la mort de Josef Rheinberger i Alexander Ritter, i la posterior sortida de la ciutat de Richard Strauss, foren Ludwig Thuille i Max Schillings els que lideraren l'escola de München. Sota la premissa del progres musical i el desenvolupament dels nous ideals, la ciutat prengué una postura i una acollida estètica molt definida, i a on l'obra de Max Reger fou considera molt sovint influenciada de J. Brahms.

Cal tenir en compte que la música de Brahms fou apreciada i reconeguda en la ciutat relativament tard, i més tenint en compte l'estètica artística de la que la ciutat s'impregnà. El 15 de novembre de 1876, J. Brahms interpretà i dirigí diferents obres del compositor i al llarg de totes les estances de J. Brahms s'hi interpretaren les obres més importants del compositor, com les quatre simfonies, *Deutsches Requiem*... i amb la finalitat de mostrar aquest retard en la recepció de l'obra de Brahms a München, l'any 1894 (tan sols tres anys anys abans de la seva mort) s'hi interpretà a la ciutat la quarta simfonia. En aquest sentit, Hermann Levi (mestre de capella de la cort) fou el responsable de difondre i fer conèixer l'obra de Brahms a la ciutat. No obstant, la progressiva acceptació de l'obra d'aquest compositor, fou considerat fred, formal i acadèmic.

Max Reger hagué de posicionar-se com a un lluitador en front l'etiqueta classicista que els seus companys de la ciutat li adjudicaren. Mentre hom el considerava un "Bach modern", d'altres el consideraren un epígon de J. Brahms i fins i tot hi havia qui la rebutjava totalment, fonamentats tot ells sota els termes de "poc modern" o poc progressista, i fou uns dels fronts amb els que hagué de lluitar més constantment. En molt poques ocacions Max Reger opiniva de les creacions d'altres contenporànis companys seus, no obstant, es somreia de la propaganda de la que joves compositors i artistes d'estètica "moderna" disfrutaven.

No obstant, les obres de Max Reger anaren prenent una posició cada cop més d'acceptació, sobretot en referència als *Lieder* i a l'obra per a piano, mentre que la música de cambra fou menys compresa i l'obra per orquestra no va ésser mai executada. Amb l'ajut de Felix Mottl, nomenat director de l'òpera (any 1903) de la ciutat i posteriorment director de la *"Akademie der Tonkunst"* i considerat un amic per part de Max Reger, trobà el suport necessari com a promotor del seu art. També és gràcies a Felix Mottl amb qui Max Reger pren possessió com a professor de composició i orgue dins

l'*Akademie der Tonkunst* (1 de maig de l'any 1905), tot i abandonar el càrrec posteriorment (el 1 de juny de 1906) per motius de rebuig i malestar amb l'ambient de l'acadèmia.

La utilització de formes clàssiques com suites, sonates, fantasies, preludis de coral, fugues... foren un ancoratge al passat i la tradició, front els poemes simfònics i les noves formes. Fou una actitud conscient que el mantendria apartat de les direccions de l'escola de München. Max Reger seguí amb tossuderia el seu propi camí, mantenint-se al marge dels Strauss, Wagner, Liszt... formant una combinació de conservadorisme, retrospecció, auto-contemplació i avenç revolucionari.

Representaren anys plens d'impediments, els quals serviren per imposar la seva personalitat i creativitat musicals. El període de München representà per a l'obra d'orgue un establiment i reputació sense precedents. Fou a partir dels anys 1903 i 1904 on es produí una àmplia recepció de l'obra organística de Weiden arreu d'Alemanya. Molts organistes intèrprets de l'època estaven interessats en introduir obres de Max Reger dins els programes de concerts.

En general, la música per a orgue en aquests anys gaudí d'una gran expansió, fet que es pot atribuí en gran mesura a l'aportació de Max Reger. No obstant, hi intervingueren d'altres autors, com Guilmant i Widor amb *ouvres* de caràcter virtuosístic i de concert. En aquest sentit, s'establí un favor per part dels seus compatriotes, desvalorant la superficialitat de la música francesa, fet que li serví per alimentar-se d'aquest fet periodísticament. Hi havia d'altres compositors que escrivien obres per a orgue, com Joseph Renner, amb qui coincidiren diferents cops amb Max Reger i que es posicionà d'una forma força contundent:

> *"Hier finden wir nie das leider so oft beliebte Liebäugeln mit dem Stil eines Guilmant oder Widor, die sich in Deutschland eines so großen Rufes erfreuen! Ganz mit Unrecht! Ich hatte erst vor Kurzem Gelegenheit, 2 Orgelsätze von diesen beiden Komponisten zu sehen, welche mich (wie immer!!) geradezu mit Entsetzen erfüllten. Welche Plattheit der Erfindung!"*

> *"Aquí no trobem el tan malaurat posat de moda flirteig de l'estil de Guilmant o Widor que gaudeixen a Alemanya de tanta fama! Molt injustament! Fa poc vaig tenir l'ocasió de veure dues composicions d'aquests dos autors que m'ompliren de terror (com sempre!!). Quin nivell més moix de creativitat!"*

El nombre d'obres interpretades d'autors francesos dins els concerts disminuí progressivament, no obstant, es mantingué un cert respecte cap a les obres de Guilmant i Widor. Definitivament, durant aquest anys, s'establí

una remor prou consistent, en recel a la música francesa. Molts trobaren en Max Reger un veritable baluard de l'esperit alemany, de tradició i modernitat. En aquest sentit, l'any 1905 Walter Fischer (aleshores organista de Berlín) exposà que aleshores Max Reger significà per l'orgue el mateix que per l'òpera de Wagner, i el mateix que Böcklin per la pintura:

"die deutschen Organisten aus ihrem süßen Mendelssohntraum aufgewacht. [...] machte sich eine Domröschensehnsucht bemerkbar nach dem Königssohn, der die schlafende Prinzessin Orgelmusik wachküssen sollte [...]. Man schwärmte für den Franzosen Alexander Guilmant - ein Trugbild [...], da wurde der Orgelkunst ein Max Reger geschenkt."
"els organistes alemanys [s'han] despertat del seu dolç somni mendelssohnià. [...] es començà a notar una nostàlgia com de la bella dorment que espera el fill del rei, que havia de desvetllar la princesa dorment de la música d'orgue alemanya [...]. Hom adorava el francès Alexander Guilmant - un fantasma [...], llavors es regalà un Max Reger a l'art organístic."

En aquest sentit l'aportació de Max Reger durant aquests anys en relació a la música d'orgue no es limità a fer accessible o distribuir cert nombre d'obres del període de Weiden, sinó tot el contrari. Encetà un procés ordenat, equilibrat i diversificat d'obres originals i molt importants. Amb l'edició de la *Zweite Sonate in d-Moll (op. 60)*, el novembre de 1901 i estrenada per Hermann Dettmer l'11 de maig de 1902 a la catedral de Merseburg, li segueixen d'altres obres com:

- *Zwölf Stücke (op. 63)* - 1901 / 1902
- *Zwölf Stücke (op. 65)* - primavera de 1901 / 20 de maig de 1902
- *Zweiundfünfzig leicht ausführbare Vorspiele zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen (op. 67)* - 1900 / 1902
- *Zehn Stücke (op. 69)* - novembre de 1902
- *Variation und Fuge über ein Originalthema (op. 73)* - finals d'estiu de 1903
- *Dreizehn Choralvorspiele (op. 79)* - 1901 (Weiden) / 1903
- *Zwölf Stücke (op. 80)* - / primavera de 1904
- *Vier Präludiem und Fugen (op. 85)* - primavera de 1904
- *Zweite Suite in g-Moll (op. 92)* - tardor de 1905

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’				

Figura 2.7: Orgue J. Strebel de la *Simultankirche*, Weiden.

Després de la parada forçada de Wiesbaden, a Weiden, Max Reger inicià un contacte ferm i estable amb la música per a orgue, un compromís que el portà a compondre, des de 1898 fins a 1905, en tan sols aproximadament 7 anys, la major part de la seva obra d’aquest gènere. Tot i el compromís d’aquests anys de München, sembla ésser que Max Reger no disposava d’un contacte constant o assegurat amb cap orgue. Si més no, així ho clarifica en un a carta dirigida a Theodor Kroyer, l’1 de novembre de 1902:

> *“In der Haidhausener katholischen Johanniskirche habe ich per Gelegenheit 2-3 x beim Kindergottesdienst [...] die Orgel gespielt, nachdem ich seit 12 Jahren keine Orgel mehr gespielt habe! Nun ist mir bedeutet worden, ich dürfte nicht mehr spielen, da dadurch, daß ich spielte, die Leute zu sehr in ihrer Andacht gestört würden; kein Mensch könne mehr beten! - Famos!?”*
>
> *“A l’església catòlica de St. Joan de Haidhausener vaig tocar l’orgue dues o tres vegades en ocasió de la missa infantil, després de 12 anys sense tocar l’orgue! Ara m’han anunciat que ja no podia tocar, pel fet que quan jo tocava, la gent es distreia i no podrien pregar! Fantàstic!”*[a]
>
> [a] Veure figura 2.8

Sobta que indiqués que estigués que passà 12 anys sense tocar. Durant el seu període a la ciutat de München hi ha documentats diferents visites a la seva ciutat d’infantesa, Weiden. En aquesta va poder tocar diferents orgues, entre ells de la *Simultankirche*, construït els anys 1901 per J. Strebel (veure figura 2.7).

I. Manual		*II. Manual*		*Pedal*	
Bourdon	16’	Stillgedeckt	16’	Prinzipal	16’
Prinzipal	8’	Geigenprinzipal	8’	Violon	16’
Tibia	8’	Hohlflöte	8’	Subbass	16’
Gedeckt	8’	Liebl. 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 3 fach	2 2/3’	*Acoblamens*	
Oktave	2’	Fagott/Clarinette	8’	*Octaves agudes*	
Mixtur 4 fach	2 2/3’			*p, mf, f, ff*	
Trompete	8’				

Figura 2.8: Orgue de la *Johanniskirche*, München.

A München, el 7 de novembre de 1902, existeix una crònica en la que Max Reger visità l’orgue que relata Adalbert Lindner:

“Am Nachmittag lud Lindner Reger ein, auf dessen neuer Orgel in der katholischen Stadtpfarrkirche zu spielen. Natürlich erfüllte mein Mann diese Bitte gern. Er präludierte zuerst längere Zeit, darauf legte Lindner ihm op. 59 [...] auf das Pult und schließlich die gewaltige Phantasie ‚Bach’, welche er überwältigend schön spielte.”

“Per la tarda, en Lindner va invitar en Reger a tocar el seu orgue nou a l’església parroquial catòlica de la ciutat. Evidentment, el meu marit hi va correspondre amb molt de gust. Primer va preludiar durant un cert temps, llavors en Lindner li va posar l’op. 59 al faristol, i finalment l’enorme fantasia ‚Bach’[a]*, que va tocar amb una bellesa fascinant.”*

[a] Va ésser una versió simplificada de l’op. 46.

El 4 de gener de 1904 Max Reger escrigué a Karl Straube:

“Ich bekomme jetzt ein neues Pedalharmonium mit 2 Manualen, Pedal geschenkt, so groß, daß auch ein 8’ im Pedal ist; (neben 16’).”

“Ara em regalaran un nou harmonium amb pedal i 2 teclats, tan gran, que té un 8’ al pedal (juntament amb 16’)”

Sembla ésser que fou en aquest instrument, on Max Reger compongué

algunes de les seves obres més "lleugeres", com podrien ser els opp. 56, 80 i 85, els quals foren editades aquell mateix any 1904.

Durant els anys 1905 i 1906, Max Reger inicià la seva experiència en l'art de la direcció. En aquest sentit executà dos concerts amb el cor *Porgeschor* amb obres de J. S. Bach, Liszt i Reger. En aquell moment, no dominava la tècnica de la direcció, la qual fou adquirida anys més tard.

Max Reger s'adonà que a Baviera, i especialment a la ciutat de München no aconseguia la reputació i apreci que ell esperava obtenir. L'atracció de nombrosos talents els quals es desenvolupaven sota els estímuls musicals de la ciutat, no permeteren a Reger sentir-se satisfet. Durant tot quest temps, fora de Baviera, al nord d'Alemanya Max Reger trobà el reconeixement que desitjava.

2.1.6 Leipzig (1907-1911)

El Març de 1907, Max i Elsa Reger es traslladen a Leipzig, on un mes més tard, l'1 d'Abril de 1907 pren els càrrec de director musical de la universitat i de professor de composició al reial conservatori de la ciutat. La vella ciutat de J. S. Bach, amb molts records i tradicions li resultà un atractiu molt important per a Reger, i entre d'altres, l'organista que es seia al banc de l'orgue de Sant Tomàs era en aquell moment Karl Straube (veure disposició de l'orgue de St. Tomàs, pàg. 64).

A mesura que passava el temps a la ciutat, l'activitat artística de Reger es desenvolupà d'una manera més transversal i enriquida. Una generosa ajuda econòmica per part de Henri Hinrichsen[7] (1868 - 1942) li permeté centrar els esforços en el treballs de composició, deixant de banda els concerts i les interpretacions. En aquest sentit, entra de ple en el desenvolupament d'obres orquestrals i completa obres com *Hiller-Variationen (op. 100)*, *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie (op. 108)*, *Violinkonzert A-dur (op. 101)*...

La representació de Reger com a compositor pren un relleu i importància certament notables. En aquest sentit, durant l'any 1908, rep diferents mencions i distincions com el doctorat *honoris causa* per la facultat de filosofia de la universitat de Jena, premis en concursos, s'interpretaren les seves obres a importants sales de concerts com el *Gewandhaus* de Leipzig... Juntament amb aquest reconeixement, es reprèn l'activitat concertística arreu del país i a l'estranger.

Era conscient que les relacions amb el director de la *Gewandhaus* resultarien ésser vitals per tal dur a terme les interpretacions de les seves obres. En aquest sentit, li va permetre estrenar obres importants com el *Klavierkonzerts (op. 114)*, les opinions del qual no resultaren ésser agradables, i fins i tot, es tornà a perfilar el rerefons d'una crisis o la possibilitat de tornar a marxar de la ciutat.

Max Reger visqué 4 anys amb estret contacte amb Karl Straube, fins i tot, compartien lloc de treball, donat que Karl Straube ocupà la plaça de professor d'orgue al conservatori de Leipzig. És interessant adonar-se com la cooperació de treball d'ambdós desapareix (tot i la bona relació). A Leipzig, Max Reger no compon cap obra per a orgue, fet que pot ésser causa de diferents motius. En primer lloc, tenia la sensació d'haver sol·lucionar els problemes compositius de les grans formes, com eren les *Choralfantasien* i les *Orgelsonaten*. Ambdues foren formes musicals ben exposades al llarg de

[7] Aleshores editor de la casa C. F. Peters, a Leipzig.

tot el segle XIX per diferents autors, i les quals cultivà amb el seu professor Hugo Riemann en el període de Wiesbaden. Fou conscient que durant els períodes de Weiden i München, la seva aportació fou prou significativa[8]. En segon lloc, aquesta falta de motivació organo-compositiva és substituïda per l'afany de desenvolupar i incrementar l'obra per orquestra i la direcció.

"Seine großen Choralphantasien und einzelne Orgelsonaten haben in den großen Konzerten einen Ehrenplatz eingenommen, und seine Choralvorspiele leiten nicht selten die Gottesdienste ein."
"Les seves grans fantasies corals i algunes sonates per a orgue han ocupat un lloc d'honor als grans concerts, i els seus preludis corals sovint introdueixen les misses."[a]

[a]Publicació en un diari suïs.

La fama de Max Reger arribà al seu punt més alt. S'organitzaven festivals expositius íntegrament de la seva obra, com el festival de Dortmund, el maig de 1910, i que representà el primer "Festival Reger" dedicat íntegrament al compositor. Per l'ocasió, s'organitzaren fins a vuit concerts, entre els quals hi participà Karl Straube, interpretant la *Phantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46* i *Choral-Phantasie über 'Halleluja! Gott zu loben' (op. 52/III)*.

Tot i la gran acceptació i apreci de l'obra de Max Reger, sembla ésser que aquesta es tractava d'un reconeixement i reconsideració de l'obra anterior. Tant és així que sovint les obres orquestrals que composà a Leipzig, no acabaren d'ésser apreciades i fins tot criticades desfavorablement.

[8]Crítiques dels concerts de Karl Straube, escrits en revistes i publicacions periòdiques.

2.1.7 Meiningen (1911-1915)

Fruit de la seva fama i reputació, l'1 de desembre de 1911, rep l'oferiment per dirigir l'orquestra de la cort del duc Georg II de Meiningen. Max Reger acceptà l'oferiment, donat que dirigir la aleshores prestigiosa orquestra de Meiningen, li aportaria inspiració i experiència dins el món de l'orquestra i la direcció. A partir d'aquell moment, podia treballar diàriament amb l'orquestra i com sovint sol succeir el gran talent de Max Reger li permeté assumir amb rapidesa tots els nous coneixements. Al front de l'orquestra, s'inicia una intensa activitat concertística. El progressos en aspectes com la instrumentació, l'orquestració i la tècnica de direcció en relació a l'etapa de Leipzig foren notables, on assimilà no només tots els conceptes clàssics sinó els moderns de l'orquestra de Wagner i Strauss.

Els anys a Meiningen foren els temps més feliços i fructuosos. L'apreci per l'art del duc Georg II, resultà molt agradable, plaent i grat. Juntament amb la seva família, vivia en una estança prop les tinences del duc, i a on disposava d'una habitació amb dos pianos de concert per treballar[9]. Sovint, després d'un dia de dur treball, li agradava reunir-se amb els companys de l'orquestra, alumnes i actors del teatre reial, els quals mostraven respecte i honorabilitat cap al mestre Reger. Les reunions tenien un to divertit i graciós, donat que sovint solien disfressar-se de Mozart, Beethoven, Bach, Schubert... amb disfresses glamoroses, introduint a Max Reger en mig del ball, desitjant-li salut i força per continuar composant durant molts anys, fet que divertia i feia molt content a Reger. Una mostra de la relació l'aporta un company seu a Meiningen:

> *"Dennoch war dieses Orchester den größten Schwierigkeiten gewachsen, da jeder Musiker seine Stelle mit Begeisterung ausfüllte und mit ganzem Herzen an seinem Meister hing, der nicht nur als Künstler, sondern auch als väterlicher Freund allen lieb und wert war. In seiner Herzensgüte half er jedem, wo es nur anging, und erwarb sich so bei allen unbegrenztes Vertrauen"*

> *"Tanmateix, aquesta orquestra era capaç de superar les dificultats més grans, perquè cada músic feia el seu paper amb entusiasme i seguia amb tot cor el seu mestre, el qual estimaven i valoraven tots no només com a artista, sinó com a amic paternal. Des de la seva bondat de cor ajudava a tots sempre que podia, i així adquirí la confiança sense límits de tots."*

En part la bona relació entre l'orquestra i el seu dirigent, vingué donada

[9] A més de dos busts de guix de Beethoven i Liszt i un bonic moble el qual es conserva avui dia, i en qual tenia cartes originals de J. Brahms, Wagner i Goethe.

per la valoració que feren els components de l'orquestra del seu treball. Max Reger fou un exemple de cura, exactitud i escrupolositat. No interpretaven cap obra en públic sense haver-s'hi dedicat intensament a l'obra, anotant en tinta vermella anotacions en cada veu o component de l'orquestra.

Com a dirigent, no fou un personatge que exteriorment tingués quelcom fascinant. Realitzava els moviments estrictament necessaris i definits, sense sobreactuar[10]. Realment la quantitat de feina que hagué d'assumir a Meiningen sobrepassava la de qualsevol altra persona:

> *"Eine unglaubliche Zähigkeit und Ausdauer in der Arbeit war ihm eigen. Einmal kam er nachts von einer Konzertreise nach Hause. Am nächsten Morgen dirigierte er die Generalprobe und abends ein Konzert der Hofkapelle. Dann erledigte er zu Hause bis ein Uhr früh seine Korrespondenz und reiste hierauf nach Zwickau, um vormittags bei einer Kammermusikprobe und abends beim Konzert mitzuwirken. Am nächsten Tage hatte er am Leipziger Konservatorium sechs Stunden zu unterrichten. In dieser Weise ging es den ganzen Winter bis Ostern weiter."*

> *"Tenia una increible tenacitat i perseverança. Una nit va tornar a casa d'un viatge de concerts. La matinada següent va dirigir l'entrenament general, i al vespre un concert de la capella de la cort. A continuació es dedicà a la seva correspondència fins la una de la nit i després viatjà a Zwickau per tal de col·laborar al matí en un entrenament de música de cambra i al vespre en el concert. El dia següent hagué d?impartir classes durant sis hores al conservatori de Leipzig. Així anava durant tot l'hivern fins Setmana Santa."*

La seva capacitat de treball i energia no mostraven signes de debilitat, sentint-se vital i amb afany de continuar composant i evolucionant, tenint en ment plantejaments per abordar nous aspectes artístics de la música. Fins i tot tenia la sensació que tot el treball que havia realitzat fins al moment només es tractava del començament. Cal tenir en compte, que ja havia composat les seves últimes obres com el *Klarinettenquintett (op. 146)*. Les seves obres orquestrals eren cada cop més apreciades i molts músics d'arreu d'Europa el rebien amb respecte i admiració.

Com a director de l'orquestra del duc Georg II de Sachen-Meiningen, Max Reger només pogué tenir un contacte esporàdic amb l'orgue. Com a director, juntament amb el mestre de capella del duc, es dirigiren a Eisenach, on es celebraren dos concerts benèfics (el 9 d'abril de 1912 i el 25 de març de 1913) amb obres per a violoncel, violí i orgue, juntament amb tres preludis de coral de J. S. Bach.

[10]Fins i tot, en un concert a München, arribà a dirigir assegut.

No obstant, el dia que va voler despedir-se de l'orquestra, es va trobà que aquesta no hi era (donat que tenien un assaig), fet que va decebre a Reger, fins al punt que la dedicatòria de *Mozart-Variationen (op. 132)*, fou modificada i prohibí als editors que en endavant imprimissin la dedicatòria inicial. Sembla ésser, que molts músics es quedaren sense feina, i alguns haurien de tornar al servei militar.

Finalment, l'11 d'abril de 1912, Max Reger informa amb al duc que li agradaria conèixer als organistes locals, qui li semblaren una mica vanidosos, però trobà l'orgue (veure figura 2.9, pàg. 52) del duc força en bon estat, tal com informà en una carta del 19 de juny de 1912 al duc, i amb força precisió:

"Wir fanden die Orgel in gutem Zustand; es ist also ein solides Werk; die Orgel funktioniert in all ihren verschiedenen Registern in Bezug auf präcise Ansprache der Töne ausgezeichnet; auch die Mechanik ist durchaus in Ordnung! Also ist alles in Allem: ein sehr schönes Werk. Das Einzige, was wir nicht ganz in Ordnung fanden, ist: Die Oboe 8' ist zu stark intoniert, hat auch zu wenig Oboencharakter; ferner fehlt als Soloregister: Clarinette 8'. Dies ist aber das Einzige, was an der Orgel fehlt, sonst ist sie ausgezeichnet; der Motor für den Blasbalg ist ebenfalls in bester Ordnung; merkwürdig ist nur, daß es ein 2 1/2 pferdiger Motor ist, während nach meiner Ansicht für eine solche Orgel ein 11/2 pferdiger Motor genügen sollte; es werden demnach die Orgelpfeifen mit ganz starkem Winddruck angeblasen, daher der 21/2 pferdige Motor. - Der Organist, Herr Oppel, war sehr liebenswürdig und entgegenkommend[a]."

[a](M. Reger, 1949, pàg. 266)

"Vam trobar l'orgue en bon estat; és un mecanisme sòlid; l'orgue funciona de manera excel·lent en tots els seus registres pel que fa a la resposta precisa de les notes; la mecànica també està bé! Així que, resumint-ho tot, és un mecanisme molt bonic. L'únic que no vam trobar del tot bé és que l'oboè 8' està massa desafinat, i té massa poc caràcter d'oboè; a més a més falta un registre de solo: clarinet 8'. Però això és l'únic que li falta a l'orgue; tret d'això, és excel·lent. El motor de la manxa també està en ordre; només és estrany que sigui un motor de dos caballs i mig, mentre que, al meu parer, per a un orgue com aquest n'hi ha prou amb un motor d'un caball i mig; conseqüentment, els tubs de l'orgue es manxen amb una pressió molt forta, per això el motor de dos caballs i mig. - L'organista, el senyor Oppel, era molt amable i complaent."

El 26 d'octubre de 1912, s'inaugurà a *Michaeliskirche* d'Hamburg, el que representà aleshores l'orgue més gran d'Alemanya, amb 163/IV registres, construït per E. F. Walcker. Alfred Sittard (1878 - 1942) introduí en el programa del concert la *Phantasie und Fuge über B-A-C-H, op. 46*, juntament

I. Manual (C-g^3)		*II. Manual(C-g^3)*		*III. Manual / Schwellwerk (C-g^3)*	
Rohrflöte	8’	Gedackt	8’	Voix celeste	8’
Gemshorn	8’	Salicional	8’	Aeoline	8’
Flöte	8’	Konzertflöte	8’	Quintatön	8’
Gambe	8’	Prinzipal	8’	Soloflöte	8’
Prinzipal	8’	Gedackt	16’	Schalmei	8’
Bourdon	16’	Traversflöte	4’	Geigenprinzipal	8’
Rohrflöte	4’	Prästant	4’	Lieblich Gedackt	16’
Oktave	4’	Piccolo	2’	Fernflöte	4’
Oktave	2’	Mixtur (4 fach)		Fugara	4’
Rauschquinte	2 2/3’ 2’	Oboe	8’	Flautino	2’
Cornet 3-4 fach					
Trompet 8’					

Pedal (C-f^1)	
Dulciana	16’
Subbass	16’
Violon	16’
Prinzipal	16’
Gedackt	8’
Cello	8’
Oktave	8’
Quinta	10 2/3’
Posaune	16’

Figura 2.9: Orgue Sauer del duc Georg II

amb obres de César Franck i Bach... fet que fa pensà que molt probablement fou convidat a assistir-hi. Quasi un any més tard, el 24 de setembre de 1913, s’inaugura l’impressionant orgue (187/V) de la *Jahrhunderthalle* a Breslau. Per aquest event, Max Reger rebé l’encàrrec de compondre un obra a l’alçada de l’instrument i l’edifici, pel qual compongué la *Introduktion, Passacaglia und Fuge e-moll (op. 127)*, la qual fou interpretada per Karl Straube dins el programa del concert inaugural[11].

Durant l’estiu dels anys 1905, 1907, 1909 i 1913, la família Reger passà les vacances d’estiu a Koldberg. En l’orgue de la catedral de la ciutat, en el qual hi realitzà diferents concerts, improvisant i interpretant les seves propies obres. En aquest sentit, posibibliment en un concert a la mateixa ciutat, l’estiu de 1913, hi interpretà les *Neun Stücke op. 129*. Hans von Ohlendorff era un bon amic i organista aficionat i sembla que l’op. 129 hagi estat composat tenint en compte les aptituds tècniques del seu amic. En aquest sentit en una carta del 7 de setembre de 1913, dirigida a Hans von Ohlendorff, informa del caràcter d’aquestes peces:

[11]Després de la segona guerra mundial, l’any 1937, l’orgue es traslladà parcialment a la catedral de Breslau.

"Op. 129 sind 9 Orgelstücke, die ich soeben heute vollendet habe und die ich Dir dedicieren werde. Es sind 9 leichte aber sehr feine Stücke."
"l'op. 129 està format per 9 peces, les quals avui he finalitzat i les quals et dedicaré. Són 9 peces lleugeres i petites"

El 13 de gener de 1913, el duc Georg II demana a Max Reger l'encàrrec de demanar al constructor Sauer la construcció d'un nou orgue sota un pressupost de 20000 marcs. Entre d'altres raons, Reger exposà la necessitat per motius pràctics de que la consola fos mòbil, i que la construcció aniria destinada a la factoria Steinmeyer (veure figura 2.10, pàg. 55). D'acord amb el pressupost, el febrer de 1914 s'instal·la el nou orgue. Cal dir que no fou un projecte totalment dirigit i liderat per Max Reger, també hi participà Hermann Poppen en el disseny i aprovació de la disposició sonora.

La proposta inicial del duc, fou que Max Reger realitzés l'execució del concert inaugural, el qual s'hi negà (correspondència entre el duc):

"Ich habe vor 20 Jahren wirklich sehr gut gespielt, allein jetzt ist meine Pedaltechnik so sehr eingerostet, daß ich mich öffentlich nicht mehr hören lassen kann. Ich habe aber den Plan schon gefaßt, unseren besten Deutschen Organisten Herrn Prof. K. Straube (Leipzig) zu bitten, daß er Ende April a. c. in Meiningen ein Orgelkonzert gibt..."
"Fa vint anys tocava realment molt bé, ara, però, la meva tècnica de pedal està tan rovellada que no em puc fer sentir davant de públic. Però ja he decidit demanar al nostre millor organista alemany, el senyor professor K. Straube (Leipzig), que faci un concert d'orgue a finals d'abril d'aquest any a Meiningen..."

Max Reger informa a Karl Straube:

"Die Orgel hat drei Manuale; ist nach unseren Begriffen klein. Du sollst nun diese Orgel offiziell einweihen in einem Concert. [...] Wenn Du mit den Pausen 11/2 Stunden orgelst, so ist das vollständig genug; also zu große Sachen darfst Du hier nicht spielen 1) es verstehen die Leute dann nicht und 2) ist auch die Orgel zu klein. Du nimmst: Bach, Mendelssohn, Reger. Für mein BACH reicht die Orgel kaum aus. Auch möchte ich Dir sehr dringendst empfehlen, daß Du einige ‚sanfte Heinriche' spielst; Du hast ja eine Masse solcher Dinge von mir. (Besonders in meinem op. 129, Bote Bock.)"

"L'orgue té tres manuals i resulta petit segons la nostra experiència. Ara bé, has d'inaugurar aquest orgue en un concert. [...] Si toques, pauses incloses, durant una hora i mitja, n'hi ha prou, així que no pots tocar coses massa grans [perquè] 1) la gent no ho entèn i 2) l'orgue és massa petit. Agafa: Bach, Mendelssohn, Reger. Per al meu BACH l'orgue no és suficient. També et voldria recomenar amb insistència tocar alguns ‚peces suaus', donat que tens aquestes coses en massa de mi. (Especialment dins el meu op. 129, Bote Bock.)"

El concert tingué lloc el 14 d'abril de 1914, i finalment Karl Straube hi interpretà: *Präludium und Fuge über B-A-C-H (op. 46)*, *Kyrie eleison* i *Benedictus (op. 59)* (Max Reger), *Variationen über Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen...* (Liszt) i *Fantasie G-Dur (BWV 572)*, *Toccata, Adagio und Fuge C-Dur (BWV 564)*, *Fantasie und Fuge g-Moll (BWV 542)* (J. S. Bach).

El 28 de maig de 1913, Max Reger viatja a Straßburg en motiu del festival d'*Elsass-Lothringischen*. En la ciutat coneix al constructor d'orgues local Welte. Aquest firma va enginyar un sistema per fixar les interpretacions en aquest instrument, podent-se tornar a reproduir per uns sistemes pneumàtics. Entre els anys 1912 i 1922, passaren per les instal·lacions Welte, nombrosos organistes importants com Joseph Bonnet, Eugène Gigout, Karl Straube i Marco Enrico Bossi, incloent a Max Reger. La "gravació" de Max Reger contenia les següents obres del compositor: op. 56/3; op. 59/9,11; op. 65/9; op. 67/(20, 23, 33, 50, 52); op. 69/4; op. 80/8; op. 85/3 (Präludium).

Ricard Würz descriu que aleshores, en la ment de Reger, sovintejaven pensaments i reflexions profundes, acompanyats d'instants de calma, quietud, melancolia, soledat, pressentiments foscs, cansament no admès i certa por. Durant tot aquest temps, va conservar la seva plaça de professor al conservatori de Leipzig. L'11 de maig de 1916, es dirigí a Leipzig per fer classes. Normalment després de les classes i posteriorment passava la nit envoltat dels seus amics i coneguts. Ben entrada la nit, entrava en un restaurant juntament amb el seu amic Karl Straube. Max Reger no es trobava bé, sentia por i angoixa al cor. Els amics es pensaven que es tractava d'un malestar

I. Manual (C-c^4)		*II. Manual(C-c^4)*		*III. Manual / Schwellwerk (C-c^4)*	
Rohrflöte	16’	Geigenprinzipal	8’	Stillgedeckt	16’
Prinzipal	8’	Konzertflöte	8’	Hornprinzipal	8’
Viola di Gamba	8’	Quintatön	8’	Jubalflöte	8’
Doppelgedackt	8’	Bourdon	8’	Nachthom	8’
Gemshorn	8’	Dulziana	8’	Echogamba	8’
Oktave	4’	Hohlflöte	4’	Salizional	8’
Rohrflöte	4’	Violine	4’	Vox coelestis	8’
Quinte	2 2/3’	Flautino	2’	Praestant	4’
Oktave	2’	Mixtur 3fach	2’	Fernflöte	4’
Mixtur 4fach	1 1/3’	Oboe	8’	Nasard	2 2/3’
Trompete	8’			Blockflöte	2’
				Terz	2’
				Progr. Harm. 3-4f	2 2/3’
				Tuba	8’
				(Tremolo)	

Pedal (C-f^1)		
Kontrabass	16’	*Acoblaments*
Subbass	16’	*Octaves agudes III.*
Zartbass (TR aus III)	16’	*Octaves greus III.*
Quinta	10 2/3’	*2 combinacions lliures*
Oktavbass	8’	*Crescendo de pedal*
Violoncello	8’	*Tutti*
Gedecktbass (TR aus III)	8’	*Anul·lador*
Choralbass	4’	
Posaune	16’	
Basstrompete (TR aus III)	8’	

Figura 2.10: Orgue Steinmeyer nou del duc Georg II

passatger. A mitja nit Karl Straube l’acompanyà a casa seva, l’acomodà al llit, sense força, quiet, cansat i sense parlar gaire. Tal com fou el seu desig Karl Straube li acostà la premsa del dia per llegir, amb la idea d’ésser visitat pel metge al matí. L’endemà Karl Straube trobà a Max Reger amb el diari a les mans, amb les ulleres posades i la llum encesa, il·luminant al difunt. A l’habitació es trobava una còpia de *Acht geistliche Gesänge (op. 138)* (vuit cants espirituals) obert damunt la taula, el coral que es trobava obert era “*Der Mensch lebt und besteht nur eine kleine Zeit, Und alle Welt vergeht mit ihrer Herrlichkeit*” (L’home viu i existeix només un petit temps (instant), i tot el món transcórrer amb tota la seva glòria).

No obstant, el dia que va voler despedir-se de l’orquestra, es va trobà que aquesta no hi era (donat que tenien un assaig), fet que va descebre a

Reger, fins al punt que la dedicatoria de *Mozart-Variationen (op. 132)*, fou modificada i prohibí als editors que en endavant imprimissin la dedicatoria inicial. Sembla ésser, que molts músics es quedaren sense feina, i alguns haurien de tornar al servei militar.

2.2 Karl Straube

2.2.1 Breu biografia

Molts personatges contemporanis de Karl Straube coincideixen a declarar que va esdevenir i ha esdevingut una de les figures més importants de la història de la música d'església recent d'Alemanya. Fou un personatge que aglutinà un conjunt de pensaments i reflexions que li duren a engendrar una idea de la música alemanya i l'esperit alemany convincent i concret.

La joventut de Karl Straube fou ben diferent de la de Max Reger. Mentre Max Reger cresqué envoltat dels prats de Weiden, Karl Straube es formà a Berlín.

Ja de ben jove, Karl Straube tindria el desig de realitzar-se com a músic. Quan encara assistia a l'escola, li preguntaren per la professió que voldria ésser quan fos més gran, i espontàniament respongué: professor de música sacra.

Els seus pares van rebre una formació musical sòlida. El seu pare, Johannes Straube fou alumne de l'*Institut für KirchenMusik* de Berlín, mentre que la seva mare, Sarah Palmer Straube provenia d'una família anglesa culte i benestant. Ambdós disposaven de capacitats musicals notables i li transmeteren al seu fill.

En essència, els professors d'orgue de Karl Straube foren Otto Dienel i Heinrich Riemann, entre d'altres. Aleshores, Heinrich Riemann era l'organista de l'església *Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis*[12]. Al llarg dels anys, ell mateix esdevingué el professor d'orgue més important d'Alemanya i amb qui es formaren un llarg nombre d'organistes que fins i tot a dia d'avui alguns estan en actiu. D'acord amb els seus ideals, l'any 1919 creà el departament de música sacra al conservatori de Leipzig, a on rebé centenars de músics amb talent per rebre una formació artística completa i exhaustiva.

No obstant el càrrec més important que Karl Straube ocupà fou el de cantor de Sant Tomàs de Leipzig, essent l'undècim successor de Johann Sebastian Bach. El seu nomenament fou especial, donat que per primera vegada en la història aquest càrrec l'ocupà una persona amb poca formació com a compositor i director.

Tanmateix, també realitzà tasques d'editor. Aquesta comesa fou prou

[12]Veure figura 2.12, pàg. 61.

diversificada, tan des del punt de vista d'autors com d'objectius. Uns per venerar als vells compositors i els altres per deixar constància de l'ideal interpretatiu de l'època.

Era un home amb una personalitat compromesa i cultura transversal. Opinava d'afers polítics, i s'interessava per la història, la filosofia, la religió, la pintura, la literatura i l'art en general. Els fonaments d'aquests amplis coneixements provenen de la formació intel·lectual que la seva mare obtingué procedent de la noblesa anglesa, i artística de la mà de Jules Benedict. Sarah Palmer Straube parlava amb fluïdesa alemany, francès, italià i també llegia texts escrits amb llengües antigues com hebreu i grec. Fou ella qui transmetí als seus fills l'interès per l'espiritualitat i l'art en general.

En aquesta primera etapa formativa de recepció i adquisició de coneixements, cal destacar diferents punts centrals en els quals Karl Straube edifica la seva formació: els primers coneixements musicals i organístics que Karl Straube rebé, foren del seu pare, qui tenia coneixements de construcció d'harmoniums i orgues i era organista de la *Heilig-Kreuz-Kirche* a Berlín. Tanmateix, la vida cultural a Berlín a començament del segle XX, fou una font d'inspiració única pel encara jove i receptiu Karl Straube[13] No només s'interessà per les tasques d'execució i interpretació, sinó que també l'atreia el treball més acadèmic i teòric, dedicant-se als estudis de música que de forma independent, la biblioteca real de Berlín (avui *Staatsbibliothek*) licitava, i que comptava des de l'estudi de la tabulatura del llaüt, fins a mestres contemporanis com Bruckner, Brahms i Richard Strauss.

Malauradament, existeix poca biografia relacionada amb aquesta etapa de formació de Karl Straube. Tot i rebre les primeres nocions musicals dels seus pares, continua la seva formació organística amb Otto Dienel (1839 - 1905), organista de l'església de Santa Maria de Berlín i director de música de l'emperador Wilhelm II. Otto Dienel, fou un dels organistes més populars i emergents de Berlín. Donat que el propi Karl Straube no menciona quelcom sobre aquest període amb Otto Dienel, no se sap quants anys i com fou aquest treball. Tanmateix biògrafs de l'època indiquen que treballaren obres de Johann Christian Heinrich Rinck (1770 - 1846) i J. S. Bach. Cal pensar doncs, que Karl Straube tingué accés a l'orgue d'on Otto Dienel ocupava el càrrec i a on molt probablement realitzaren les classes. L'instrument fou construït entre els anys 1719 i 1723 pel constructor Joachim Wagner (1690 - 1749) i posteriorment modificat (l'any 1800) i restaurat al seu estat original (l'any 1829), veure figura 2.11, pàg. 59.

[13] En especial s'identificà amb el pianista i director Hans von Bülow.

Hauptwerk (C,D-c^3)		*Hinterwerk (C,D-c^3)*		*Oberwerk (C,D-c^3)*	
Principal	8’	Gedackt	8’	Principal	8’
Comet V (cl - c3)	Quintadena	8’	Quintadena	16’	
Bordun	16’	Octav	4’	Gedackt	8’
Viole di Gamba	8’	Rohrflöt	4’	Octav	4’
Rohrflöt	8’	Octav	2’	Fugara	4’
Octav	4’	Waldflöt	2’	Nassat	3’
Spitzflöt	4’	Quinta	1 1/2’	Octav	2’
Quinta	3’	Cimbel III	1’	Tertie “aus 2 fuß”	
Octav	2’	Echo V	Siefflöt	1’	
Scharf V	1 1/2’			Mixtur IV	1 1/2’
Cimbel III	1’			Vox humana	8’
Trompet	8’				

Pedal (C,D-c^1)		
Principal-Baß	16’	*Acoblament teclats*
Violon	16’	*2 tremulants*
Gembßhom	8’	*Zimbelstern*
Quinta	6’	*Crescendo de pedal*
Octav	4’	
Mixtur VI	2’	
Posaune	16’	
Trompet	8’	

Figura 2.11: Orgue Joaquim Wagner de la Marienkirche, Berlín

Tampoc es sap el motiu real pel qual Karl Straube abandonà la seva formació amb Otto Dienel i inicià les classes amb Hugo Riemann, però sembla ésser que Karl Straube mostrava un especial interès pels coneixements generals dels que Heinrich Reimann disposava. Heinrich Reimann fou musicòleg, organista i compositor nascut a Rengersdorf, qui estudià filologia clàssica a l’universitat de Breslau, graduant-se l’any 1875 i format com a compositor i organista per Moritz Brosig (1815 ? 1887).

Reimann presentava una notable activitat com a organista, director i redacció d’escrits musicològics a la ciutat de Berlín quan Karl Straube es fixà en ell. Així doncs, a partir de l’any 1888 prosseguix la seva formació amb Heinrich Reimann. Tot i treballar relativament poques obres, Karl Straube qualifica el treball amb Heinrich Reimann com període d’esforç molt dur:

1. J. S. Bach: Fuga en do menor, BWV 574
2. J. S. Bach: Tocata (sense fuga) dòrica, BWV 538
3. J. S. Bach: Preludi i fuga en re major, BWV 532
4. J. S. Bach: Preludi i fuga en la menor, BWV 543
5. J. S. Bach: Preludi i fuga en sol major, BWV 541

6. Josef Rheinberger: Sonata en re major, op. 168/15
7. Philipp Rüfer: Sonata 16 en sol menor
8. Felix Alezander Guilmant, Sonata en do menor, op. 80/5
9. Gottlieb Muffat: Passacaglia
10. Johann Pachelbel: Chacona en re menor.

Durant aquest temps, també realitza estudis teòrics i de composició amb Philipp Rüfer i Albert Becker. No està molt clar, on Karl Straube i Heinrich Reimann feren les classes, però sembla ésser que tenien accés a l'orgue de Heilig-Kreuz-Kirche (d'on tant ell com el seu pare estaven empleats), com també disposaren a l'instrument de l'orquestra filharmònica de Berlín degut al contacte pròxim que Reimann hi tenia. Es pot deduir doncs, i la majoria d'autors ho afirmen, l'existència d'un component d'autoaprenentatge de Straube durant tots aquests anys. Ell mateix s'encarregava de procurar-se formació addicional per matèries com teoria, composició i interpretació.

La primera aparició en públic del que es té constància escrita, és la referència que Max Seiffert[14] fa del concert que Karl Straube realitzà el 3 de març de 1893 a *Heilig-Kreuz-Kirche* de Berlín, on hi presentà un programa amb obres de Rheinberger i Liszt. Seiffert proposa indicacions negatives com la irregularitat en el *tempo*, poca suavitat en els canvis de teclats i una utilització excessiva i confusa del registres i de la utilització del *crescendo de pedal*. Gairebé 1 any més tard, el 2 de Març de 1894, en una crítica al *Allgemeine Musik-Zeitung* realitza un comentari molt més favorable d'un concert que Karl Straube oferí executant obres de Bach, Rüfer i Liszt, presentant-lo com a un jove virtuós.

A partir de l'any 1895, i amb 22 anys, Heirich Reimann pren el càrrec d'organista a l'església *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche* on hi havia en aquell moment l'orgue més gran del constructor Wilhelm Sauer (veure figura 2.12, pàg. 61), i on Karl Straube prengué el càrrec d'assistent permanent. Així doncs, Straube tingué accés a un gran instrument amb molts recursos, i a on de forma regular hi oferia recitals.

L'any 1897, pren el lloc d'organista a l'església *Willibrordikirche* a Wesel, on també disposava d'un instrument del constructor Sauer (veure figura 2.13, pàg. 62) construït recentment. Durant aquest període (des de 1895), és on

[14]Musicòleg al qui Karl Straube li dedicaria el seva col·lecció editada el 1907 Choralvorspiele alter Meister.

Hauptmanual (C-g^3)		*II. Manual(C-g^3)*		*III. Manual / Schwellwerk (C-g^3)*	
Principal (façade)	16’	Principal (façade)	16’	Quintatön	16’
Bordun	16’	Gedakt	16’	Lieblich Gedakt	16’
Principal (façade)	8’	Principal (façade)	8’	Principal	8’
Geigenprincipal	8’	Lieblich Gedakt	8’	Gedakt	8’
Gedakt	8’	Dolce	8’	Konzertflöte	8’
Doppelflôte	8’	Rohrflöte	8’	Quintatön	8’
Flûte harmonique	8’	Traversflöte	8’	Aeoline	8’
Quintatôn	8’	Spitzflöte	8’	Voix céleste	8’
Gemshom	8’	Salicional	8’	Schalmei	8’
Viola di Gamba	8’	Flauto dolce	4’	Traversflöte	4’
Rohrflôte	4’	Octav-Flöte	4’	Quintatön	4’
Spitzflôte	4’	Gemshom	4’	Praestant	4’
Fugara	4’	Octave	4’	Viola	4’
Octave	4’	Zartflöte	2’	Nasard	2 2/3’
Piccolo	2’	Quinte	2 2/3’	Flautino	2’
Rausch-Quinte	2 2/3’+ 2’	Octave	2’	Harm. aethcrea III	
Comett III-IV		Comett III		Comett III	
Mixtur III		Mixtur IV		Vox humana	8’
Scharf V		Cor anglais	8’	Oboe	8’
Bombarde	16’	Tuba	8’	Trompette harm.	8’
Trompete	8’				
Clarino	4’				

Pedal (C-f^1)

Untersatz	32’	Principal-Baß	8’	*Tots acoblaments*
Lieblich Gedakt	16’	Octave	4’	*Acoblaments de peu*
Subbaß	16’	Quintbaß	10 2/3	*Tutti de peu*
Baßflöte	8’	Gedaktquinte	5 1/3’	*6 combinacions lliures*
Salicet-Baß	16’	Terz	3 1/5’	*Crescendo de pedal*
Dulciana	8’	Fagott	16’	*Pedal d’expressió III.*
Violon	16’	Posaune	16’	
Violoncello	8’	Trompete	8’	
Principal-Baß	16’	Clarino	4’	

Figura 2.12: Orgue Sauer de la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlín

I. Manual (C-f³)		*II. Manual(C-f³)*		*III. Manual / Schwellwerk (C-f³)*	
Principal	16’	Geigenprincipal	16’	Salicional	16’
Bordun	16’	Bordun	16’	Liebl. Gedackt	16’
Gamba	16’	Principal	8’	Principal	8’
Principal	8’	Rohrflöte	8’	Konzertflöte	8’
Hohlflöte	8’	Salicional	8’	Schalmei	8’
Viola di Gamba	8’	Flute harmonique	8’	Liebl. Gedackt	8’
Doppelflöte	8’	Spitzflöte	8’	Aeoline	8’
Gemshorn	8’	Harmonika	8’	Voix celeste	8’
Traversflöte	8’	Gedackt	8’	Dulciana	8’
Quintatön	8’	Dolce	8’	Praestant	4’
Geigenprincipal	8’	Octave	4’	Traversflöte	4’
Gedackt	8’	Flöte	4’	Violine	4’
Quinte	5 1/3’	Gemshorn	4’	Gemsquinte	2 2/3’
Octave	4’	Flauto dolce	4’	Flautino	2’
Spitzflöte	4’	Rauschquinte	2 2/3’ 2’	Harm, aetherea 3f.	
Fugara	4’	Mixtur 4fach	2’	Clarinette	8’
Rohrflöte	4’	Cornett 4fach	4’	Vox humana	8’
Piccolo	2’	Fagott	16’	Clairon	4’
Rauschquinte	2 2/3’ 2’	Tuba	8’		
Groß-Cymbel	2 2/7’ 2’	Oboe	8’		
Mixtur 5fach					
Scharf 5fach					
Comett 3-5f.	2 2/3’				
Trompete	16’				
Trompete	8’				

Pedal (C-d¹)				
Contrabass	32’	Violoncello	8’	*Acoblaments*
Untersatz	32’	Flöte	4’	*Tutti / mf, f, ff*
Principal	16’	Cornett 3fach		*Cescendo de pedal*
Violon	16’	Contraposaune	32’	*Pedal d’expressió III.*
Subbass	16’	Posaune	16’	
Quintbass	10 2/3’	Trompete	8’	
Gemshorn	16’			
Bassflöte	16’			
Oktavbass	8’			
Gedackt	8’			
Viola d’amour	8’			

Figura 2.13: Orgue Wilhelm Sauer de la Dom Willibrord, Wesel

Karl Straube trobà el temps i l’oportunitat que aquests grans instruments li oferien per desenvolupar-se com a organista i concertista, al mateix temps que la seva fama augmentà arreu d’Alemanya.

Fou a Wesel on Karl Straube s’interessà per l’obra per a orgue de Max Reger, amb qui l’any 1898 tingué una trobada personal a Frankfurt (Main), i amb qui s’establí una relació d’amistat que es mantingué al llarg de les seves vides i que resultà extremadament productiva en ambdós sentits. Karl Straube aconsella al seu amic en qüestions de composició, i Max Reger crea un procés de desenvolupament i amplia el llenguatge de la música organística, plantejant nous problemes tècnics i d’execució.

L'obra de Wagner i Liszt eren l'opció artística dominant per als músics i melòmans de l'època. Tant fou així, que l'ombra de la música d'aquests compositors incidiren en el concepte d'un nou instrument i una nova tècnica interpretativa organística. Tant Otto Dienel com Heinrich Reimann, eren molt conscients d'aquesta realitat, i ho reflectiren en els seus escrits i ensenyances, promovent la utilització de les darreres innovacions tant en l'àmbit de la interpretació com en la construcció d'orgues. En el seu llibre titulat *Die moderne Orgel* (1981), Otto Dienel contempla conceptes molt avançats en l'època i Heinrich Reimann creia i afirmà que "*la sensibilitat musical ha esdevingut més sofisticada amb el pas del temps, i per tant, la música, independentment de l'època, s'ha de realitzar d'una forma moderna*". Karl Straube no es mantingué al marge d'aquestes idees, i existeixen diferents evidències que mostren l'aplicació d'algun d'aquests conceptes en les seves interpretacions.

A banda de les activitats com a concertista i de les obligacions a l'església, Straube també realitza activitats dins l'escena de la música secular com la interpretació amb l'orquestra militar de diferents simfonies de Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Richard Strauss..., música de cambra i concerts de música coral.

Al llarg dels seus nombrosos concerts Karl Straube fou un personatge amb una reputació molt important i esdevingué un dels mestres principals d'Alemanya. Tots aquests fets són essencials per entendre d'adquisició del càrrec d'organista de l'església de St. Tomàs de Leipzig (any 1902), front altres 9 aspirants, la majoria dels quals saxons. Un temps més tard, també esdevingué responsable de la "Societat Bach", la qual transformà el conjunt amb treball dur i en pocs mesos pogué organitzar la primera interpretació d'una cantata de J. S. Bach.

Durant aquest temps i al llarg de la seva vida, l'obra coral de J. S. Bach s'instal·là regularment dins la vida musical de Karl Straube i dins la ciutat. A més dels oratoris, passions i cantates de J. S. Bach, els coneguts oratoris "*Saul*", "*Samson*", "*Balsazar*", "*Salomo*"... de Georg Friedrich Händel (1685 - 1759) foren interpretats en nombroses ocasions. No obstant, oratoris de Joseph Haydn (1732 - 1809), el *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), la "*Missa Solemnis*" i la novena simfonia de Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), la missa en mi bemol major de Franz Schubert (1797 - 1828), el "*Ein deutsches Requiem*" de Johannes Brahms (1833 - 1897) i un intens treball d'interpretació de música coral contemporània com obres d'autors com Zilcher Prohaska, Pfitzner, Honegger, Kodaly, Arnold Mendelssohn... entre d'altres, foren inclosos dins els seus programes de concert.

I. Manual (C-a^3)		*II. Manual(C-a^3)*		*III. Manual / Schwellwerk (C-a^3)*	
Principal	16’	Gedackt	16’	Liebl. Gedackt	16’
Bordun	16’	Salicional	16’	Gamba	16’
Principal	8’	Principal	8’	Principal	8’
Geigenprincipal	8’	Concertflôte	8’	Spitzflôte	8’
Doppelflöte	8’	Rohrflôte	8’	Flûte d’amour	8’
Flûte harmonique	8’	Flûte harmonique	8’	Gedackt	8’
Flauto dolce	8’	Gedackt	8’	Gemshorn	8’
Gedackt	8’	Salicional	8’	Quintatôn	8’
Gemshorn	8’	Schalmei	8’	Viola	8’
Gamba	8’	Harmonica	8’	Aeoline	8’
Dulciana	8’	Dolce	8’	Voix céleste	8’
Quintatön	8’	Oktave	4’	Prastant	4’
Quinte	5 1/3’	Flauto dolce	4’	Traversflôte	4’
Oktave	4’	Salicional	4’	Fugara	4’
Rohrflöte	4’	Quinte	2 2/3’	Quinte	2 2/3’
Gemshom	4’	Piccolo	2’	Flautino	2’
Violine	4’	Mixtur 4fach	2’	Harmonia aetherea 2-3f.	
Rauschquinte	2 2/3’ + 2’	Cymbel 3fach	1’	Trompette harmonique	8’
Oktave	2’	Cornett 3fach	4’	Oboe	8’
Mixtur 3f.	2’	Tuba	8’		
Scharf 5f.	2 2/3’	Clarinette	8’		
Großcymbel 4f.	3 1/5’	(Tremulant)			
Cornett 2?4f.	2’				
Trompete	16’				
Trompete	8’				

Pedal

Majorbass	32’	Bassflöte	8’	*Acoblaments*
Untersatz	32’	Cello	8’	*Tutti / mf*
Principal	16’	Dulciana	8’	*mf, f al pedal*
Subbass	16’	Gemshorn	8’	*3 combinacions lliures*
Violon	16’	Oktave	4’	*Pedal d’expressió*
Liebl. Gedackt	16’	Flauto dolce	4’	
Gemshorn	16’	Contraposaune	32’	
Salicetbass	16’	Posaune	16’	
Quinte	10 2/3’	Fagott	16’	
Principal	8’	Trompete	8’	
Offenbass	8’	Clarine	4’	

Figura 2.14: Orgue Sauer de St. Tomàs, Leipzig.

L'any 1907 fou designat professor d'orgue al conservatori de Leipzig, on la seva fama com a pedagog, a més de la de virtuós, s'incrementà i un gran nombre de joves talents foren atrets al seu mestratge.

El seu alt nivell d'educació li permetí establir relacions amb importants personalitats de la ciutat de Leipzig. Es formà una gran família al voltant de la persona de Karl Straube, tant estudiants, com historiadors (Johannes Haller, Wilhelm Weber i Heinrich Mitteis), metges, científics, mestres, joves compositors (Fortner, Distier, Hessenberg...), entre d'altres que reforçaven i mantenien debats i reunions al voltant de la política, l'art, la ciència, l'-història, l'humanitat...

Finalment, després de la mort del fins aleshores cantor de Sant Tomàs de Leipzig, Gustav Schreck (1849 - 1918), fou escollit per unanimitat el nou *Thomaskantor*. Aquest nou càrrec li comportà un increment important de treball, fet que l'obligà a deixar de banda la seva activitat concertística i més endavant, l'1 de desembre de 1918, donà el lloc d'organista de Leipzig a Günther Ramin[15] (1898 ? 1956).

Sembla ésser que en l'inici del seu mandat, Karl Straube tingué algunes dificultats que el portaren a proposar el seu càrrec al professor de composició de l'acadèmia de les arts de Berlín, Gerhard von Keußler (1874 - 1949). En una primera carta, datada el 8 de desembre de 1918, Karl Straube descriu els càrrecs i obligacions els quals hauria de fer front el nou cantor. En una segona carta, signada el 25 de març de 1919 exposa:

[15]Qui fou alumne seu al conservatori de Leipzig dels anys 1914 fins l'any 1917. Més tard pren el càrrec de *Thomaskantor*, des de l'any 1939 fins el 1956.

"noch immer bin ich betrübt und ungehalten, daß Sie das Thomaskantorat, Bachverein usw. nicht angenommen haben. Ihr damaliger Entschluß war eine rechte Torheit und hat nur zur Folge, daß mein Orgelspiel sanft und selig, aber allmählich ganz sicher einschläft. Thomaskantor muß ein Komponist sein. Da ich das in keiner Weise bin, fühle ich, wie eigentlich verfehlt meine Berufung ist. Ein rechter ?Notstopper? bin ich! Und zwar nur, weil Sie eigenwillig waren und das Gute, was Urnen entgegenreifte, durchaus nicht anzunehmen willens waren! - Na, - also es ist nicht zu ändern, aber Sie sehen aus diesen Worten, daß ich noch immer trauere! "

"Encara estic trist i enutjat de que no hagi acceptat el 'Tomaskantorat', la societat Bach... La seva desició d'aleshores fou una veritable estupidesa i només ha tingut com a conseqüència que la meu toc a l'orgue s'adormi suaument, però poc a poc amb tota seguertat. Cal que el Thomaskantor sigui un compositor. Donat que no ho sóc de cap de les maneres, sento que en el fons el meu nomenament fou equivocat. Sóc una solució d'emergència. I només perqué vosté ha estat capritxós i no ha volgut recollir quelcom que anava dirigit a vosté! Bé, no es pot fer res, però vuste veu en aquestes paraules que encara estic trist."

Aquestes lletres fan evident que Karl Straube tenia la ferma convicció de deixar el càrrec de Thomaskantor de Leipzig. És important destacar que la naturalesa d'aquest desconhort en el càrrec pot tenir no tan sols un component de desacord amb companys o institucions pròximes al càrrec, sinó més aviat un descoratjament fruit d'un sentiment de desorientació en la seva vocació de músic d'església pel fet de no tenir nocions de composició. Karl Straube fou el primer *Thomaskantor* que no exercí tasques de composició, fet que cal remarcar i considerar.

Karl Straube, tot i les incomoditats inicials es mantingué en el càrrec fins l'any 1939. Des de 1920 s'estableixen gires internacionals anuals, que porten el cor a viatjar per l'Europa occidental i Escandinàvia, es difonen les actuacions del cor per la ràdio de Leipzig arreu del món... Al llarg d'aquests viatges, Karl Straube mostra un intent per difondre la música protestant alemanya, els seus grans mestres, els seus instruments i l'obra de J. S. Bach. La fama i reputació del cor anaren creixen de forma que l'any 1938 interpretaren la passió segons Sant Mateu (BWV 244) a la catedral de Sant Eustaqui de París.

Tot i que es podria considerar aquest èxit com un sinònim de tranquil·litat, sense problemes ni dificultats, en unes paraules escrites que Karl Straube escrigué l'any 1946, posa en evidència que finalment abandonà el seu lloc com a Thomaskantor de Leipzig per desavinenteses, o conspiracions

relacionades amb el càrrec:

"Am 1. Januar 1940 wurde ich durch Intrigen aus meinem Amt als Thomaskantor herausgedrängt."
"L'1 de gener de 1940, intrigues em van fer deixar el càrrec"

Aquestes conxorxes a les que Karl Straube fa referència, no tenen res a veure amb els problemes i dificultats que va patir a l'inici del seu mandat. La dècada dels anys 1930, fou especialment un període de deteriorament personal i professional per Karl Straube, i de forma general per tota Alemanya.

El partit nazi va establir-se en una posició d'ajustament anti-eclesiàstic, fet que posà en el punt de mira grans cercles socials identificats amb les tasques de l'església, entre ells la música sacra en general i, Karl Straube i el cor de Sant Tomàs en particular. El partit nazi feu el possible per reduïr la influència que aquests grups eclesials tenien sobre la societat. L'any 1933, el partit nazi s'auto-establí com l'única força política a Alemanya. Aquell mateix any, l'actitud hostil del partit nazi de l'ajuntament de Leipzig front el pressupost destinat a la música sacra de la ciutat, feu reconsiderar la seva postura en contra les actuacions del règim. L'objectiu dels nous governants fou substituir l'actual *Thomaskantor* per un director de cor de les files del seu partit amb l'objectiu de destruir l'institució, el cor, i prop de 700 anys d'història.

Per Karl Straube, l'única opció possible per tal d'evitar aquestes intencions, fou la d'entrar dins el partit nazi, molt a contracor, i lluitar contra els desafiaments continus del règim nazi amb la finalitat de preservar el que ell considerava un preuat tresor de la història del poble alemany, o sense emprar fórmules les llenguatge nazi, un preuat patrimoni de la música d'església a Alemanya.

Tot i formar part del partit NSDAP (Partit Nacional Socialista Obrer Alemany), va mantenir una actitud contrària cap als feixistes evitant tots els contactes, relacions, reunions i invitacions amb els nazis.

La influència del càrrec de cantor de Sant Tomàs, i la seva posició coherent en front les actuacions feixista, feu que tot el cor sencer es considerés antifeixista, fet que li comportà molts problemes. La junta escolar del cor i el partit nazi li proposaren l'any 1939 (any que s'inicià la guerra) una prolongació del seu contracte en funció del consentiment per part del fins aleshores organista de Sant Tomàs, Günther Ramin com el seu successor en el càrrec, fet que considerà un greu ofensa per Karl Straube, donat que fou el seu alumne. Així que sense cap més remei, presentà la seva dimissió. No obstant, es

mantingué com a professor del conservatori.

A principis del mes de desembre de 1943, en un atac dels aliats a la ciutat de Leipzig, Karl Straube va perdre el seu pis, juntament amb totes les seves existències, mobiliari, piano, llibres, partitures, entre les quals 5 volums de la seva edició final de les obres per a orgue de J. S. Bach.

Realment el període de 1933 fins al final de la guerra 1945, foren 12 anys molt durs i plens de dificultats. Karl Straube reflexiona sobre la preservació i recuperació de la música d'església sobre un imminent col·lapse i futur incert.

2.2.2 Visió de Max Reger

Amb la intenció de valorar els tractes, lligams i connexions entre Karl Straube i Max Reger, és prou vàlid i convenient tenir en compte els relats que tant ells mateixos i d'altres terceres persones deixaren de forma escrita. Sovint s'ha volgut crear una imatge d'una relació idealitzada, una gran relació que mantingueren al llarg de la seva vida.

Malgrat això, el més probable sembla ésser que Karl Straube valorà més a Max Reger per les seves qualitats artístiques que com a persona, és a dir, els interessos professionals prevalgueren sobre la intencionalitat d'amistat. En una carta de l'any 1927 dirigida a Fritz Stein, Karl Straube reflexiona sobre la vida de Max Reger:

"[...es ist doch merkwürdig, daß in Regers Leben immer Wirrnisse und ein Durcheinander waren, erst mit den Jugendgenossen in Wiesbaden, dann im Elternhause, dann in der Ehe, dann mit einigen Kunstgenossen, kurz und gut, wo auch immer ein Zwang von außen an ihn herantrat, da wehrte sich Max Reger und versuchte, ohne es zu können, die Fesseln abzuschütteln."
"[...] És curiós com la vida de Max Reger sempre fou confosa i embolicada, primer amb els seus joves companys de Wiesbaden, llavors a casa dels seus pares, amb el seu matrimoni i després amb alguns companys artistes, en resum, sempre que se li acostava una obligació de fora, es defensava i mirava, sense pudor, alliberar-se'n"

Fins a quin punt Karl Straube mantenia una relació d'estimació, apreci i coneixença personal amb Max Reger? Quins són els motius pels quals Karl Straube descrigué d'aquesta forma a Max Reger? En una altra carta a Fritz Stein l'any 1927, va una mica més enllà:

"Er war sicher eine große Natur - aber Leben und irdisches Geschehen brachten es immer wieder fertig, daß er umwickelt wurde, Kleines als groß anzusehen geneigt sich zeigte, die Übersicht verlor und plötzlich in Wirrnisse hineingeriet, die nur durch Gewalt gelöst werden konnten..."
Certament fou un home d'una gran índole, però la vida i esdeveniments terrenals sempre aconseguien embolicar-lo, pendre's allò petit per gran, i perdre la (super)visió i caure en problemes que només es podien solucionar violentament...

En una altra carta dirigida a Bernhard Schwarz l'any 1943:

"Max Reger ist im instinktiven Handeln und Denken treffsicher, aber mangelnde geistige Schulung und das Fehlen eines drängenden Willens zu einer durchdachten und gesicherten Erkenntnis tragen nach sich Ungleichheiten in seiner Kunst. Bei der hohen Begabung, mit der er begnadet gewesen ist, wäre ihm der Zutritt in den Kreis der musikalisch Größten gewiß gewesen, wenn nicht Erziehung und ererbte menschliche Schwächen sich als ein Hindernis erwiesen hätten."

Max Reger té molta seguretat actuant i pensant de forma instintiva, però amb una formació intel·lectual insuficient i una manca de voluntat que l'impulsi cap a un coneixement reflexionat i ferm i que comporten desigualtats dins el seu art. Tenint en compte l'enorme talent que li fou regalat, segurament hagués entrat en el cercle dels més grans de la música, si les febleses humanes i l'educació heretades no haguessin resultat un impediment.

I encara, Karl Straube es referí sobre el judici mental de Max Reger amb les següents paraules: *"mangelnde geistige Schulung und das Fehlen eines drängenden Willens zu einer gesicherten Erkenntnis"* (*"mancança d'entrenament mental i absència de desig per veure les evidències"*)

Malgrat aquests comentaris sobre la personalitat de Max Reger, sembla ésser que la relació entre ambdós fou més profunda del que pot semblar. Superficial en el pla personal i d'amistat però prou intensa i penetrant en el pla artístic i compositiu. De les paraules de Karl Straube es dedueix un Max Reger frívol i trivial en relació a aspectes no relacionats amb la música, incapaç de profunditzar en el coneixement científic, l'espiritualitat... En aquest sentit Rudolf Eucken, filòsof que es relacionà força amb Max Reger, el descriu:

"So war durchgängig seine Rede voll Witz und Humor, aber hinter dem Scherz stand ein großer Ernst, und wenn das Gespräch auch nicht bei gelehrten Fragen zu verweilen pflegte, so fand man Reger stets bereit, auf die tiefsten Fragen des Menschheitslebens zurückzugreifen und sie mit voller Hingabe zu behandeln. Über der Frische und Beweglichkeit seiner äußeren Haltung darf die Tiefe, darf der geistige Gehalt seiner Persönlichkeit, darf der gewaltige Ernst seines Wesens und Strebens nicht übersehen werden."

Així, el seu discurs estava ple d'ingeni i humor, però rere la broma hi havia una gran seriositat, i tot i que no solia mantenir una conversa sobre qüestions acadèmiques, Reger sempre estava disposat a recórrer en les preguntes més profundes de la vida humana i tractar-les amb plena dedicació. Tot i la seva aparença exterior no s'ha d'ignorar el caràcter espiritual de la personalitat, la immensa seriositat del seu ésser i voluntat.

Pel que respecta a l'espiritualitat de Max Reger, Georg Stern (amic seu)

escrigué:

"Sein religiöses Empfinden war nicht lediglich gläubiges Hingegebensein. Seine Seele rang unsäglich schwer."
El seu sentiment religiós no fou simplement un lliurament a la fe. La seva ànima lluità molt durament.

Karl Straube indicà a Oskar Söhngen, l'any 1946:

"Er (Reger) fühlte sich als ein von Gott gesandter Bote, der in dieser Welt die deutsche Musik von den Irrwegen der Wagnerschen Kunst zurückführen sollte zu den Werken der großen Klassik ... Er fühlte sich als Durchgang einer ewigen Macht und sah staunend die eigenen schöpferischen Leistungen an, die sein menschliches Vermögen nicht hervorgebracht haben könne."
Ell (Reger) es sentia com un missatger enviat per Déu que, en aquest món, havia de reconduir la música alemanya dels errors de l'art wagnerià cap a les grans obres clàssiques. Es sentia com un medium d'un poder etern i mirava amb sorpresa les pròpies creacions que no podien haver produït les seves capacitats humanes.

En aquest sentit es contradiu amb unes altres paraules de Rudolf Eucken:

"Fleiß und gründliche Technik schienen ihm die erste Bedingung künstlerischen Schaffens ... Noch am zweiten Ostertage hatten er und ich anläßlich der Betrachtung eines Bildes ... ein eingehendes Gespräch über die Wege künstlerischer Bildung; er hielt mit aller Energie daran fest, daß gewissenhafte Durchbildung in der Technik das Allerwichtigste sei. So haben oft hervorragende Geister ... ihre Größe nicht in der ihnen von Natur geschenkten Gabe, sondern in der Treue und Unermüdlichkeit der eigenen Arbeit gefunden."
La volenterositat i domini profund de la tècnica li semblaven la primera condició de la creació artística. Encara el dilluns de Pasqua, ell i jo vam tenir conversa profunda sobre els camins de la formació artística en l'ocasió d'una contemplació d'un quadre; ell s'aferrà amb tota l'energia a la idea que una formació intensa i diligent en la tècnica era allò més important. Així esperits excepcionals sovint no troben la seva grandesa al talent regalat per la natura, ans dins la fidelitat i tenacitat de la feina pròpia.

S'ha d'ésser conscient per tal d'entendre millor la retrospectiva històrica de Karl Straube i Max Reger, que l'intèrpret sobrevisqué al compositor durant més de 30 anys. Segurament aquesta distància temporal desfigurà el judici tant de caire ideològic com artístic sobre Max Reger. Cal destacar

també, que durant etapes de les seves vides convisqueren de forma puntual[16] (trobades, concerts...) i la comunicació fou força important utilitzant la correspondència postal. Així doncs, quasi bé sempre distanciats un de l'altre per motius professionals, geogràfics i temporals, es fa difícil entendre fins a quin punt Karl Straube conegué amb profunditat a Max Reger.

Tot i els caràcters oposats l'un de l'altre, l'objectiu que ambdós compartiren foren la seva passió i devoció per J. S. Bach i l'orgue. Cal recordar que l'interès de l'un per l'altre emana de la dedicació a "*l'ànima de J.S. Bach*" de la suite op. 16 de Max Reger, record que Karl Straube li serví per entrar en contacte amb l'obra i el compositor. Tothom recorda les famoses paraules de Max Reger opninant sobre l'obra de J. S. Bach: "*Sebastian Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik, auf ihm ruht und fußt jeder wahre Fortschritt*" ("Sebastian Bach, per a mi, és el principi i la fi de tota la música, en ell es recolza i es fonamenta tot progres veritable.").

Ambdós pugnaren en contra l'oblit i a favor d'un reconeixement per l'instrument. En aquest sentit Max Reger opinà:

"Ist denn ganz und gar vergessen worden, daß die Orgel nicht nur ein Kircheninstrument ist, sondern auch Konzertinstrument ersten Ranges!"
S'ha oblidat completament que l'orgue no és només un instrument de l'església, sinó també de concert de primer ordre!

Karl Straube lluità duent a terme importants recitals arreu d'Alemanya, implicant-se en debats contemporanis de l'època sobre l'instrument modern, la interpretació de la nova música, tasques pedagògiques, l'*Orgelbewegung*...

Inicialment, Karl Straube representà per a Max Reger l'assessor essencial i primordial, crític i l'amic confident. Straube fou l'expert familiaritzat amb la crítica, la font inesgotable d'inspiració, especialment en termes de cerca de texts i recomanacions. Reger preguntava i demanava consell sobre les lletres i melodies dels corals protestants. Fou una plataforma indispensable per donar a conèixer la seva obra i lluitaren per aconseguir un reconeixement transversal i ampli, fent pròxim als editors, revistes, crítics, artistes i melòmans la comesa que compartiren, essent així, l'obra de Max Reger representà a començament del segle XX l'obra per a orgue més important des de J. S. Bach.

Karl Straube, intervingué decisivament per aconseguir un lloc de treball al conservatori de Leipzig l'any 1907, aproximà l'obra de l'autor a l'editor Lau-

[16]Només convisqueren de forma habitual durant quatre anys, a Leipzig, des de 1901 a 1904.

terbach Kuhn de Leipzig..., mentre que Max Reger advocà favorablement a Martin Krause per l'adjudicació de Karl Straube per la plaça d'organista de Sant Tomàs de Leipzig, l'any 1902. Les obres de Max Reger representaren per a Straube la consolidació d'un dels intèrprets per importants del seu temps. Malgrat els petits ajuts que reberen un de l'altre resultat de les seves tasques professionals, que serviren, com s'ha comentat, per promocionar-se mútuament, l'ambició fonamental de la que ambdós participaren fou la d'impulsar l'art i la tradició de l'esperit alemany.

El caràcter confessional d'ambdós també mostrà episodis divergents, mentre que Karl Straube era protestant, Max Reger era catòlic. Tot i que la religió jugà un paper important dins les seves vides, ambdós professaven la fe d'una forma supraconfessional. Mentre Karl Straube (tot i les limitacions que li imposava el seu càrrec) demanava a Max Reger composicions d'obres per a orgue sense cites de corals protestants amb la finalitat de poder dur a terme concerts en les regions catòliques, Max Reger, profundament catòlic, es casà (any 1902) amb una dona divorciada i protestant, fet que provocà malestar familiar i general, i la excomunió.

Max Reger considerà la religió i la fe com a poders que s'han d'utilitzar com a instruments per fer prosperar en la humanitat. Per Max Reger els ideals de la religió eren idéntics als de l'art per fomentar els valors ètics i morals:

"Eine spätere Zeit, wenn wir mal wieder gelernt haben werden, daß Kunst und Religion als oberstes und einzig zu erstrebendes Ziel das haben sollen und müssen: die Menschheit zu veredeln, zu erheben, die Menschheit aus dem Irdischen zu befreien, - in dieser nicht mehr fernen Zeit wird man jene Abwege, jene grauenvollen Verirrungen, in denen die Künste unserer Zeit wandeln, mit Abscheu und mit tiefem Bedauern über den Niedergang des menschlichen Empfindens betrachten!"

Un temps més tard, quan hàgim aprés un altre cop que l'art i la religió han de tenir com a objectiu suprem, l'únic desitjable, d'ennoblir la humanitat, d'alliberar la humanitat d'allò terrenal, - en aquell temps que ja no està gaire lluny, es contemplarà aquests mals camins, aquestes terribles aberracions per les quals van les arts dels nostres temps, amb fàstic i desgrat profund de la decadència del sentiment humà.

Encara, en una altra reflexió, Max Reger diu al duc Georg II, el gener de 1912:

"Und wenn es uns gelingt, ein schmerzerstarrtes Herz zu lösen in Tränen der Wehmut, so haben wir das erfüllt, was die Kunst sein soll: Trösterin, Helferin in allen Nöten des Lebens; Kunst und Religion!!!!! Oder Kunst als Religion!"

"I si aconseguim dissoldre un cor encarcarat de dolor en les llàgrimes de la tristor, haurem acomplert allò que ha d'ésser l'art: consoladora, ajudant en totes les necessitats de la vida; art i religió!!!!! O art com a religió!"

2.2.3 Música antiga

Tot i ésser un organista talentós, Karl Straube combina la creativitat interpretativa amb la reflexió crítica. Dins el terreny documental, es preocupa per l'obra de compositors anteriors a J. S. Bach, i fa un esforç per considerar-la adequadament. En aquesta direcció, s'estableix en la tasca com a editor i concertista. Com a editor, publica diferents treballs, tres dels quals els anys 1904 (*Alten Meistern des Orgelspiels*), 1907 (*Choralvorspielen alter Meister*) i 1913 (*Bachs Orgelwerken*) en clara referència a l'art i l'esperit alemany dels vells mestres. Com a concertista, de forma molt sovint introduí obres d'aquests compositors amb la intensió de complir amb el seu compromís per tal de difondre aquests treballs.

Cal tenir en compte però, quin era l'entorn musical d'aleshores, i en quin sentit influenciava a Karl Straube. En primer lloc, el moviment de renovació dels orgues (*Orgelbewegung*) tingué un impacte molt gran tant des del punt de vista de la concepció i construcció d'instruments, com en el fet de posar en pràctica nous conceptes interpretatius històrics i de construcció en busca del que anomenaven el "so original". Tant mateix, Karl Straube tingué dos mestres, Otto Dienel i Heinrich Riemann que entenien i posaven en pràctica el concepte de l'"orgue modern", fet que proposava la utilització de tots els recursos dels orgues moderns en el sentit efectista i les emocions, emulant l'orquestra.

El seu treball no fou un esforç per restablir i conservar els texts originals, sinó que més aviat treballà amb la intenció de crear el que avui anomenaríem una edició interpretativa, amb l'objectiu de deixar establert quin era el processament interpretatiu de l'època. Modifica, amplia i introdueix marques d'expressió i d'altres complements com la registració i canvi de manuals. En realitat les edicions de Straube reflecteixen l'evident pràctica de finals del segle XIX per ajustar els treballs compositius a les possibilitats sonores i concepció sonora de l'executant.

"Als Mensch der Gegenwart habe ich mich nicht gescheut, alle Ausdrucksmittel der modernen Orgel heranzuziehen, um eine musikalische Wiedergabe ‚den Affekten' gemäß zu ermöglichen."
"Com a home d'avui, no he dubtat en fer ús, en la mesura del possible, a tots els mitjans d'expressió de l'orgue modern disponibles per donar una visió musical dels 'efectes'."

Straube dona una visió de l'obra anterior a J. S. Bach carregada d'emocions i sentiments. Tot i conèixer la dinàmica per terrasses de la música

del barroc, Straube utilitzava l'evolució progressiva de grans *crescendos* seguits de *diminuendos*. Per exemple, en la *passacaglia in d moll* de Dietrich Buxtehude, anota canvis de dinàmica passant de *fff* a *pp* de forma violenta. Les indicacions de *tempo* introduïdes per Straube segueixen un mateix patró, introduint *rubatos*, *strigendos* i *ritardandos*.

Realment es tracta d'un treball important, però considerablement partidista. El que ell anomenà grans mestres antics, foren els que cultivaren un patrimoni que ell estimava i volia conservar. Realment produí un homenatge continu a la música d'església alemanya, als corals i en definitiva, a l'esperit del poble alemany.

No obstant, tot i el seu treball poc rigorós en molts aspectes, seria ingenu considerar-lo una persona amb insuficients fonaments científics i històrics per dur a terme un treball prou fonamentat i rigorós des del punt de vista actual. Tant el seu mestre, Heinrich Riemann, com d'altres amics seus com Philipp Spitta (1841 - 1894) i Max Seiffert (1868 - 1948), produïren documents musicològics prou importants per considerar-los ingènuament.

Considero el treball de Karl Straube, com un intent de donar a conèixer un conjunt d'obres d'autors poc reconeguts per intèrprets i compositors del segle XIX. La concepció de Straube s'estén al llarg de l'historicisme i l'actualitat. Venera autors del barroc alemany i austríac com Böhm, Buxtehude, Kerll, Muffat, Pachelbel, Scheidt, Strungk, Walther... entorn el coral i en un clar objectiu de fons de proclamar l'obra de J. S. Bach. En aquest sentit, en el pròleg de l'edició "*Choralvorspiele*" de 1907, declara que la col·lecció es tracta d'una "*formació preescolar a l'obra de Johann Sebastian Bach*". El propòsit de tots aquests treballs i esforços per part de Karl Straube és generar un impuls per aprofundir més detalladament en l'època daurada de la música d'església alemanya.

Un dels punts culminants de la tasca de Karl Straube fou la publicació dels dos volums d'obres per a orgue de J. S. Bach. En aquest sentit, Karl Straube aporta i especifica comentaris i indicacions del caràcter i execució de cada obra. Karl Straube va intentar posar en pràctica l'expressivitat de l'obra de J. S. Bach mitjançant elements com el color, la instrumentació... i inclús en el preludi i fuga en do major parlava d'imitar l'orquestra wagneriana i es sentia afí al mon sonor de Brahms en el preludi en fa major, lluny en tot moment, en un camí intencionat, de mostrar un interès pel so i essència autèntics.

A mesura que els postulats de les reunions de l'Orgelbewegung anaren prenent força, Straube abandonà de forma progressiva el llenguatge "romàntic"

utilitzat en aquestes edicions. Albert Schweitzer i William Gurlitt establiren instruments de referència amb els quals li corresponien les obres adequades per tal d'aconseguir el so autèntic. Enlloc de realitzar una interpretació subjectiva des del punt de vista del efectes, Straube intenta dur a terme una execució històricament fidedigne. Més endavant abandona la utilització del crescendo de pedal, indicacions de registracions, dinàmica, tempo per dedicar-se més concretament a aspectes d'articulació, fraseig ...

Com a intèrpret hi ha documentats els anomenats "concerts històrics", en que Karl Straube preveu donar una visió de la música antiga per mitjà de la utilització de tots els recursos de l'orgue modern. Després dels primers postulats d'Albert Schweitzer, en els quals els orgues de la família Silbermann i Cavaillé-Coll representaren els ideals de la reforma, molts instruments foren "restaurats". Per exemple, l'orgue Arp Schnitger de St. Jacob a Hamburg, o la reconstrucció d'un orgue a Freiburg proposada per Wilibald Gurlitt basada en la que proposta d'una disposició de Michael Praetorius i realitzada per Oskar Walcker. Molts d'aquests instruments foren inaugurats per Karl Straube, fet que proporciona molta informació de fins a quin punt, i al llarg de tota la seva carrera concertística, Karl Straube es declarà favorable a recuperar i promocionar la música antiga.

A Europa comencen a sorgir autors de referència que comencen a ésser "canonitzats" en funció de criteris historicistes i moltes vegades amb la finalitat de satisfer la necessitat de concretar autors que s'identifiquessin amb un estil o instrument en concret, com per exemple, Cabezón a Espanya, Sweelink als Països Baixos, Titlouze a França, Frescobaldi a Itàlia, Arnolt Schlick...

2.3 Relació entre Max Reger i Karl Straube

2.3.1 Inicis de la colaboració

El gran mèrit de Karl Straube fou confiar i creure en Max Reger, fins i tot abans que la seva família. Ambdós personatges confluïren no només per un seguit de fets més o menys resultants de la seva formació, o objectius com a compositor i intèrpret. En primer lloc és oportú considerar quins foren els motius que portaren a Karl Straube, que aleshores ja era un intèrpret de prestigi arreu d'Alemanya, a endinsar-se en uns objectius incerts, dels quals només en tenia referències del seu mestre Heinrich Riemann.

Max Reger composa la fantasia sobre el coral *"Ein feste Burg", op. 27*, estrenada el 20 de setembre de 1898 i seguit d'una segona estrena per petició popular una setmana més tard, el 27 de setembre de 1898. Aleshores, Karl Straube ocupà el lloc com a organista a la catedral de Wesel, i ja disposava d'una còpia feta pel propi Max Reger i enviada posteriorment a Karl Straube per l'estrena. Straube utilitzà l'exemplar per l'estrena, però també per fer-hi anotacions i reflexions sobre quelcom relacionat amb la interpretació que considerava ésser subtil de modificar-se, i eren retornades posteriorment a Max Reger. De fet, la segona estrena de l'op. 27 ja contenia modificacions interpretatives en contrast amb l'original. S'estableix doncs, una cooperació fructífera que es mantingué molt de temps.

Max Reger escrivia al mateix temps dos exemplars, un per l'estrena, sempre destinat a Karl Straube, i un altre exemplar d'edició per la casa editorial.

Tota la correspondència postal fou destruïda tant per Max Reger i Karl Straube, per motius obvis, i que d'altra banda era una tasca estesa arreu d'Europa (Debussy).

2.3.2 El doble autògraf

Manuscrits

Sovint, quan tractem diferents fonts d'uns texts musicals que pertanyen a un mateix autor, el tracte que reben aquestes en relació amb l'ampli conjunt de la totalitat de les obres d'aquest, sol ésser el mateix. És cert que a l'hora de tractar les fonts de les obres per a orgue de Max Reger aquestes mostren una connexió amb la resta de l'obra, però també mostra algunes particularitats o problemes. El cas ideal, en que tots els materials s'hagin mantingut conservats (des dels primers esbossos fins a la fixació del "producte final"), en general és molt poc freqüent. No obstant, l'obra per orgue de Max Reger presenta una successió sense fissura des dels esbossos a llapis, còpia autògrafa i publicació final.

De la interconnexió entre aquestes fonts i la documentació relacionada amb les publicacions d'aquestes obres, s'obté informació rellevant no només per l'únic contingut d'aquests fonts, sinó que en el nostre cas, al mateix temps, es plantegen qüestions i dificultats, com la que molts han anomenat la coautoritat de les obres per a orgue de Max Reger, "coautoritat" que no es presenta en la resta del conjunt de l'opus de compositor.

Fou a Wiesbaden on Reger compongué les primeres obres, entre elles l'op. 7 (*Drei orgelstücke*) i 16 (*suite in e-Moll*), les quals foren publicades gràcies a l'ajut del seu aleshores mestre Hugo Riemann per l'edidor londinenc Augener Co. No obstant, més tard coincidí amb la jubilació del seu propietari, i l'any 1911 fou adquirida per l'editorial Schott de Mainz, juntament amb els manuscrits i els drets de publicació de la *suite in e-Moll op. 16*[17]. Tanmateix, el manuscrit de l'op. 7 (primera obra per a orgue de Max Reger) va entrar a la Biblioteca Britànica de Londres, segurament, a través del seu propietari, el senyor Augener.

Durant el últims anys a Wiesbaden, la relació amb Augener es va anar deteriorant. En tornar a casa dels seus pares (a Weiden), intentà traslladar l'edició de les seves obres a un altre editor. Inicialment i per damunt de tot, intentà relacionar-se amb els gegants editors de l'època *C. F. Peters* i *Breitkopf und Härtel* de Leipzig. No obstant, finalment fou el petit editor Robert Forberg (Leipzig) qui, persuadit per Richard Strauss, s'encarregà d'editar els ops. 27 i 29; els dos autògrafs foren destruïts probablement en un

[17]L'any 2002 fou subastada a través de Sotheby's, i adquirida per la instituació Max-Reger-Institut.

bombardeig l'any 1943. Posteriorment, Strauss medià de forma satisfactòria amb el seu editor, Josef Aibl (Munic), amb la intenció de publicar les obres per a orgue més rendibles: les fantasies de coral op. 30, 40 i 52 i obres lliures com l'op. 33, 46, 47, 56 i 57. Finalment Aibl, no sobrevisqué a aquests compositors, i l'any 1904 les seves tinences foren adquirides per l'editorial Universal, i on es conservaren sense pèrdua a la Biblioteca nacional d'Àustria.

Cap a finals del període de Weiden (1901), i a punt del tancament de l'editorial Aibl, veiem de nou i amb èxit a Max Reger en cerca d'editorials per publicar les seves obres. Especialment, les seves obres per a orgue foren les que li obriren les portes de les grans editorials. *Breitkopf* adquirí la *Introduktion und Passacaglia in d-Moll* (o.O), el manuscrit del qual avui es troba en mans privades. Amb l'edició de *Zwölf Orgelstücken (op. 59)* per l'editorial Peters, li seguiren l'op. 65, 80 i 85. Aquests manuscrits pertanyeren a Henri Hinrichsen, expulsat i assassinat pel règim nazi per la seva condició de jueu i a qui expropiaren de les seves tinences. No obstant, d'una forma secreta (no se sap com), es van aconseguir preservar els manuscrits, avui dia molt dispersos a la Biblioteca Estatal de Baviera, a Munic (op. 59, part 1), a la biblioteca municipal de Munic (op. 80, part 2), a la biblioteca estatal de Berlín (op. 59, part 2; op. 80, núm 1, 3 i 5), a la Biblioteca del congrés de Washinton (op. 65; op. 80, núm. 4 i 6), i a l'institut de música del Països Baixos a La Haya (op. 80, núm 2).

Amb el trasllat a München començà una nova etapa creativa, marcada per la lluita i el reconeixement en el món dels concerts, provocant un canvi d'interès cap a noves àrees de treball i de composició. S'establí una llarga i ambiciosa relació amb l'editor *Lauterbach und Kuhn* en el camp de la música per a orgue, concretament amb els *52 Choralvorspiele (op. 67)*, *Zehn Stücke (op. 69)*, i les *Variationen und Fuge in fis-Moll (op. 73)*. No obstant, l'editorial fou sorpresa pel seu destí i fou comprada per *Bote und Bock*, l'any 1909. Un altre cop, els manuscrits es mantingueren allunyats de la venta i distribuïts entre els antics propietaris. Els hereus d'aquesta editorial, vengueren els manuscrits arreu d'una Alemanya dividida durant la dècada de 1970. D'aquesta manera els bens de *Kuhn* foren venuts a la part oest, anant a parar fins al *Max-Reger-Institut* (op. 67 i op. 73 i *Schule des Triospiels*). En canvi els bens de *Lauterbach* foren venuts a la part est, dipositant-se finalment a la biblioteca estatal de Berlín (op. 69).

A partir de l'op. 100, Max Reger canvià el tipus de relació que mantingué fins aleshores amb els editors, venent els drets d'impressió. Així doncs, els manuscrits de les obres posteriors, no tingueren una relació directa amb els editors. Aquests foren resol·licitats pel compositor i entregats a la seva vídua,

qui també regalà o vengué en temps de necessitat. D'una forma indirecta arribaren el autògrafs de l'op. 127, 129 i op. 145, núm 1, 3, 5, 6 i 7 al Max-Reger-Institut, l'op. 135b a la biblioteca estatal de Baviera (München) i l'op. 145 , núm. 2 a l'editor Breitkopf Härtel, mentre que l'op. 145, núm. 4 i l'op. 135a desaparegueren.

En general, els manuscrits contenien marques amb dos colors. Max Reger utilitzava el color negre per tal de representar el text musical, mentre que emprava el vermell per les marques d'expressió, frasejos, articulacions, dinàmica... No només contenen aquests tipus de marques, sinó també notes fetes a llapis pel propi compositor, proposades per ell mateix per tal d'alertar als editors, o anotacions plantejades per Karl Straube.

El doble manuscrit

Un cop exposats diferents detalls sobre l'ús, trajectòria i relació dels manuscrits amb els editors i els problemes i dubtes que poden plantejar en relació a un possible anàlisi d'aquests, s'exposa una segona problemàtica, un segon producte, un segon manuscrit. Es tracta d'un problema especial, donat que la finalitat d'aquest segon manuscrit no és la duplicitat.

Karl Straube rep l'op. 16 de Max Reger per mitjà de Heinrich Reimann. El primer interès que mostrà Straube en aquesta obra correspon a la dedicació a la que va dirigida aquesta obra (escrita per Max Reger): "*Manen J. S. Bachs*", que literalment vol dir "*(dedicat) a l'ànima de J. S. Bach*". No només fou aquest l'interès d'Straube, sinó les referències que el seu mestre, aleshores Heinrich Reimann li oferí. Karl Straube estrena aquesta obra a Berlín, el 3 de Març de 1897.

L'obra fou criticada, sovint arrossegada per una crítica que predicava el derrocament. Straube, pel contrari, fou elogiat per les seves capacitats tècniques, musicals i interpretatives. Max Reger caigué en una profunda crisis existencial. Des de 1896, completà el servei militar "voluntari" i no trobà temps per treballar. A la seva llar descansaven manuscrits rebutjats pels editors i l'entorn musical, inicialment interessat en les primeres obres de càmera, i posteriorment oblidades. Aïllat de la societat, mantingué deutes, caigué en depressió i va malmetre la seva salud a causa del consum excessiu d'alcohol. Després d'un any de l'estrena a Berlín de l'op. 16, es produí una trobada entre ambdós personatges, on Straube, dintre d'una sèrie de concerts l'1 d'abril de 1898, proposà dins el programa de concert amb fragments de l'op. 16.

En aquells moments s'inicià una gran relació entre Straube i Reger. Mentre els seus pares consideraven un fracàs moral, per ser anomenat "compositor", Straube va saber reconèixer la genialitat de Reger i el va motivar per treballar. Al mateix temps, se li obrí la possibilitat de crear obres virtuoses i considerà l'orgue com a un instrument simfònic i de concert. Així doncs, s'originà una relació de conveniència entre compositor i intèrpret. El seu objectiu fou treure d'una llarga decadència la música d'orgue a Alemanya.

Amb la dedicació "Seinem lieben Freunde Karl Straube" *(Al seu estimat amic Karl Straube)* de les fantasies de coral op. 27 i 30, s'inicia el costum o tradició del *doble autògraf* o manuscrits dobles. Un d'ells anava sota la influència de Karl Straube. Es tracta d'un procés en relació exclusiva de l'obra per a orgue. Podríem treure la conclusió que Straube tenia els seus propis autògrafs de l'obra de Reger (op. 27, 29, 30, 33, 40, 46 i 52), les quals avui es troben en mans de Max-Reger-Institut.

Intentar treure'n conclusions d'ambdós treballs com un sol únic producte, és un tema complex. En el cas dels autògrafs del compositor és senzill i plausible de respondre, donat que Reger era meticulosament precís en la escriptura i revisava les primeres edicions i les correccions d'impressió. Desafortunadament, la situació d'aquestes fonts, en les quals es pogués veure els canvis i correccions al llarg del procés d'impressió, amb prou feines es conserven. No només per les anotacions de caràcter lliure que Reger introduí, per exemple al opus 60, sinó les intervencions violentes que sofrí l'op. 135b, de les quals encara es discuteixen avui dia. La pregunta sobre la qual, el perquè d'aquests canvis foren motivats és una qüestió que s'hauria d'abordar obra per obra. Alguna influència i estímul de Straube foren requerits, però només se'n pot deduir o esbrinar alguns petits detalls.

El misteri és alimentat, per la correspondència que ambdós personatges mantingueren durant el període de Weiden. Sembla ser que Reger tenia el costum de destruir les cartes dirigides a ell després de la seva resposta, i sembla que Straube també destruïa deliberadament les cartes en que opinava sobre diferents aspectes del desenvolupament, estructura... en forma d'anotacions de les obres. La primera carta que ha sobreviscut (7 de maig de 1901, Weiden) correspon al final del període de Weiden, i per tant, les últimes obres d'aquest període ja foren escrites. Sembla ser que Reger demana a Straube que realitzi ell mateix el miserable treball de fer la còpia de l'autògraf, per tant Reger trenca amb la tradició de crear dos autògrafs i en segon lloc, d'aquest fet es dedueix que la relació entre ambdós es troba en un estat de proximitat i de confiança prou proper.

En aquest sentit, després de la mort de Reger, Straube no es mostrà disposat a donar informació al voltant de la relació. Pel contrari, ell mateix va ressaltà alguna al·lusió cap aquesta misteriosa ajuda. Aquesta ocultació, crea un terreny lliure per a l'especulació. Durant dècades, alguns cercles van prendre la immediata suposició de que Reger era depenent compositivament.

Amb la manca d'aquests documents, ens trobem amb la impossibilitat de poder analitzar quines foren les propostes de Karl Straube i les conseqüents modificacions sobre el text musical de Max Reger. Malgrat això, existeix un document que ens pot proporcionar certa informació sobre aquest procés de gènesis musical compartida. En una carta dirigida a Adalbert Lindner, el 26 de setembre de 1899 i durant una estança al seu poble d'infància (Weiden) escrigué:

"Eine Phantasie für Orgel über den Choral 'Wie schön leucht't uns der Morgenstern' ist fertig. Braucht bloß ins Reine geschrieben zu werden; ist auch schon praktisch ausprobiert."
"Una fantasia sobre el coral 'Wie schön leucht't uns der Morgenstern' està finalitzada, només necessito passar-ho a net, està gairebé aprovada."

Es tracten d'unes paraules en relació a l'op. 40, núm. 1. Quin sentit dotà Max Reger per "aprovada"? Voldria dir que tenia l'aprovació de Karl Straube, mentre que amb "a net" voldria dir que encara s'hauria de copiar la versió per l'editor?

Així doncs, l'esborrany (doble manuscrit) fou presentat com ja era costum a consideració i judici del seu amic Karl Straube, qui presentà un informe sol·licitant modificacions de caràcter massiu:

"[...]Reger hatte in der ersten Fassung seiner Fantasie über, Wie schön leucht't uns der Morgenstern' - sie ist in meinem Besitz - die Choralmelodie im Verlauf des zweiten Verses ins Pedal gelegt und darüber eine äußerst nichtssagende dreistimmige Harmoniefolge gesetzt. Ich schrieb ihm von Wesel [...] meine Ansicht und machte gleichzeitig den Vorschlag, eine melismatisch geführte Variation einzufugen. Dieser Anregung ist er gefolgt und in so meisterhafter Weise, daß niemand diese Stelle als ein nachkomponiertes Gebilde erkennen würde, im Gegenteil, den Feinfühlenden unter den Zuhörern gilt diese Variation als Höhepunkt der ganzen Reihe..."

"[...] Reger establí en la primera versió de la seva fantasia sobre el coral Wie schön leucht't uns der Morgenstern - la qual es troba en les meves mans - la melodia del coral del segon vers en el pedal, acompanyada d'una harmonia sense cap interès a tres parts. Jo li vaig escriure des de Wesel [...] on li proposava introduir una variació de caràcter melismàtic. Max Reger seguí aquesta proposta, i d'una forma tan magistral que ningú es capaç de reconèixer aquest passatge com una composició afegida a posteriori, al contrari, al públic els hi semblà el punt culminant de tota la sèrie."[a]

[a]Carta del 28 de juny de 1944 dirigida a Hans Klotz.

Reger degué complir la proposta immediatament, donat que l'autògraf de l'editor portava la data de finalització el 2 d'octubre de 1899, i ja contenia la versió revisada de la segona estrofa. Karl Straube estrenà l'obra el 24 d'octubre de 1899 a Wesel, utilitzant el seu manuscrit, afegint les 4 planes de la nova versió de Reger. No fou fins a mig desembre de 1899 que Reger entregà el treball a l'editor Aibl, per portar a terme la primera edició del treball al maig de l'any 1900.

Aquesta confessió de Karl Straube, demostra clarament dues coses. Existí correspondència entre ambdós personatges abans de 1901, i també prova el pes específic i la influència que tingué a través de les seves propostes per clarificar diferents detalls compositius. No obstant, possiblement en aquest cas (op. 40, núm. 1) Straube arribà un mica massa lluny. Sembla ésser com si, els dobles manuscrits de les obres posteriors (op. 40/II, op. 46, i l'op. 52/I) haguessin tingut una altra funció que les seves predecessores. Ja no foren presentats com un document de debat, donat que sovint les còpies manuscrites foren creades quasi simultàniament amb els exemplars d'impressió. En aquest cas, es més propens opinar que es tractaren de donacions generoses destinades a persones apreciades o destinades a la preparació d'una estrena...

Una prova que demostra aquesta teoria es troba en l'exemplar de Karl

Straube de la *Phantasie über den Choral 'Straf mich nicht in deinem Zorn' (op. 40/II)*. Al final de l'obra contenia la següent nota:

"Viel Vergnügen, lieber Carl! Fine. Max Reger. 29. Nov. 1899. Bitte dieses Manuskript zu behalten!"
"Passa-t'ho bé Carl! Acabat! Max Reger. 29 Nov 1899. Si us plau, queda't aquest manuscrit!"

Aquestes lletres demostren ben bé, que en aquell punt l'exemplar d'impressió ja fou escrit.

No hi hagué un manuscrit d'inauguració aquest cop. Otto Burkert inaugurà l'obra un mes més tard de la data de primera impressió, que fou el 24 de juny de 1900 a Brno i fou el començament d'una nova etapa d'acollida i recepció de les seves obres, tal com Reger anà constatant.

Els dos autògrafs de la *Phantasie und Fuge über den Namen B-A-C-H (op. 46)*, semblen haver estat escrits quasi al mateix temps. Ambdós tenen data, donat que l'autògraf de l'editor és enllestit amb la següent anotació: "*Max Reger. 17 de febrer. Weiden, bayerische Oberpfalz, iniciat el 10 de febrer i acabat el 17 de febrer de 1900*", i l'autògraf de Karl Straube conté: "*Disfruta-ho, estimat Karl! Aquest manuscrit és propietat del senyor Karl Straube. Max Reger, 19 de febrer de 1900.*", referint-se a la donació. Es força plausible aquest propòsit d'escriure les còpies en un plaç de 2 dies, donat que si s'observa la qualitat de la cal·ligrafia del manuscrit destinat a Karl Straube, es percep que és volàtil i realitzada amb presses. De fet, existeix una anècdota relacionada amb aquest manuscrit. En una carta a Josef Rheinberger, Max Reger anota una observació al respecte:

"nur betr. der Schwierigkeit gestatte ich mir zu bemerken, daß schon vor 1/4 Jahr das Werk aus einer schlecht geschriebenen Abschrift mein Freund Herr K. Straube in Wesel in einem seiner Orgelconcerte spielte."
"Només pel que fa a la dificultat em permeto observar que ja fa 1/4 d'any el meu amic Karl Straube va interpretar l'obra a partir d'una còpia mal escrita en un dels seus concerts d'orgue."

Així doncs, aquesta còpia mal escrita fou utilitzada per l'estrena, i els errors van fins a entrades amb bolígraf blau, sobretot en els fragments de pedal, etc. Una comparació cuidadosa amb l'autògraf de l'editor, que Reger entregà a principis d'abril de l'any 1900, només mostra relativament poques diferències amb el text musical. No obstant més greus són els errors relatius a les marques de *tempo* de la fuga, fraseig, articulació i registració, així com

de dinàmica. També són força nombrosos els errors d'enharmonies que no tenien conseqüència sonora, respiracions, ... Sembla prou evident doncs, que fou escrita de forma mecànica i diplomàtica.

Més interessant és la situació de les fonts de l'op. 52. En relació als autògrafs de Karl Straube, mostren una sensació d'una creixent manca de voluntat per donar al seu amic un estatus especial, i cada cop resulta més feixuc sotmetre's a la molestia de crear un duplicat. No obstant, Max Reger creà un duplicat per Karl Straube de la *Phantasie über den Choral Alle Menschen müssen sterben (op. 52/I)*. En el subtítol s'indica que es tracta d'un exemplar de Karl Straube, però més irònic és el comentari del final de l'obra en relació al primer vers del coral (que traduït vol dir, "*Tots els homes han de morir*":

"Recht inniges Vergnügen, lieber Carl! Im Falle es beim Anhören dieses 'Verbrechens' Todte geben sollte, übernehme ich die Beerdigungskosten. Besten Gruß Dein alter Organiste Max Reger."
"Et desitjo un plaer ben intens, estimat Carl! En el cas que hi hagués morts a l'hora d'escoltar aquest 'crim' assumiria les despeses de l'enterrament. Salutacions del teu vell organista Max Reger."

Deixant d'un cantó aquesta última nota, en una mostra del sentit de l'humor de Max Reger, el manuscrit de Karl Straube presenta les mateixes deficiències, tant cal·ligràfiques, com referents al rigor i fidedignitat del text musical. Tant fou així, que Karl Straube declinà l'opció d'estrenar l'obra utilitzant aquest manuscrit, i no fou fins l'estiu de l'any 1901 que Karl Straube estrenà l'obra a Wesel, mentre que l'autògraf datava del setembre de l'any 1900.

Aquesta manca d'interès cada cop és més important. En la còpia destinada a Karl Straube de la *Phantasie über den Choral 'Wachet auf, ruft uns die Stimme' (op. 52/II)*, on Max Reger presenta defectes en les marques d'expressió i fins i tot manca de suport del text del coral. La situació en la *Phantasie über den Choral 'Halleluja, Gott zu loben bleibe meine Seelen freud' (op. 52/III)* és encara més rudimentària, on hi ha una manca total de les marques d'expressió, les notes i aclariments són totalment esporàdiques, i fins i tot 7 compassos abans d'acabar s'expressa:

"von hier ab gleich rein ins Druckexemplar komponiert. Dies Originalmanuskript ist Eigenthum des Herrn Karl Straube. Max Reger."
"D'aquí en endavant compost directament en l'exemplar d'impressió. Aquest manuscrit original és propietat del senyor Karl Straube. Max Reger."

A diferència d'aquestes còpies destinades a Karl Straube, Max Reger fou extremadament curós en els exemplars destinats a impressió. El 21 d'octubre de l'any 1900, presenta els tres exemplars de les tres fantasies. Dues d'aquestes impressions foren destinades a Karl Straube, deixant força palès el canvi de rumb de Max Reger en relació a l'entrega d'aquests *dobles manuscrits*.

Finalment, la relació entre ambdós personatges enpren una nova etapa. Max Reger composa la *Symphonische Phantasie und Fuge (op. 57)*, i aquest cop demana a Karl Straube si pot realitzar ell mateix la còpia del l'autògraf. Per tant, la resta de manuscrits, no passaren pel mateix procés que les obres creades fins a l'opus 57.

2.3.3 Karl Straube com editor

Es tracta d'una empresa escomesa per diferents personatges al llarg de la història de la música. Des del mateix J. S. Bach, amb les transcripcions dels concerts de Vivaldi, passant per recopilacions[18] de música antiga com un actiu de l'època.

Tant Max Reger com Karl Straube, mantingueren al llarg de la seva trajectòria i de forma intermitent, un interès per editar texts musicals amb diferents finalitats. Max Reger amb les transcripcions per a piano de l'obra organística de J. S. Bach, amb una finalitat inicial més lucrativa (per necessitat o per exigències de les editorials); encara que finalment, no deixen d'ésser treballs de reinterpretació realitzats per autors molt rellevants i que formen part d'un corrent hermenèutic molt important.

Karl Straube, també dedicà part del seu treball a dur a terme diferents edicions recopilatòries[19], pedagògiques i pràctiques dels grans mestres antics, J. S. Bach, Liszt i Max Reger, essent coherent amb la seva trajectòria artística de realçament de l'art musical alemany. Karl Straube va abordar l'obra de Max Reger en tres edicions pràctiques, publicades per l'editorial Peters a Leipzig:

- Any 1912: *Drei Orgelstücke aus Opus 59* (op. 59/7-9)
  - *Kyrie eleison (op. 59/7)*
  - *Gloria in exelsis (op. 59/8)*
  - *Benedictus (op. 59/9)*
- Any 1919: *Präludien und Fuguen für die Orgel* (diferents obres dels opp. 59, 65, 80 i 85)
  - *Toccata und Fuge (op. 59/5-6)*
  - *Improvisation und Fuge (op. 65/5-6)*
  - *Präludium und Fuge (op. 65/7-8)*
  - *Toccata und Fuge (op. 65/11-12)*
  - *Präludium und Fughetta (op. 80/1-2)*
  - *4 Präludien und Fugen für die Orgel (op. 85)*

[18] *Archives des Maîtres* de Guilmant,
[19] *Choralvorspiel alter Meister* (amb obres de Kellner, Pachelbel, Lübeck...).

- Any 1938: *Phantasie über den Choral "Ein feste Burg ist unser Gott"* (op. 27)

Es tracta d'un volum d'obres considerable, i han estat un focus de debat important durant dècades. Una de les raons que reflecteixen la rellevància d'aquests treballs, és la publicació de la primera d'aquestes edicions *Drei Orgelstücke aus Opus 59* (op. 59/7-9), l'any 1912, en vida del propi Max Reger i aprovada personalment per ell mateix[20]. No només es publicà amb el total consentiment del propi compositor, sinó que passaren fins a 11 anys de la publicació original (també per l'editorial Peters), en una etapa de total maduresa del compositor i quan ja havia composat la major part del seu opus organístic.

Fou una remor considerar quins foren els vertaders motius pels quals Karl Straube realitzà les edicions. Un dels motius emprats per tal d'obtenir una raó sobre la finalitat les edicions, fou l'afany de lucre del propi Karl Straube o, per un altre cantó, desautoritzar les competències musicals i compositives de Max Reger. Però també cal preguntar-se, perquè Max Reger aprovà les propostes de Karl Straube[21].

Crec que és força evident que aquesta edició és fruit d'un sentiment de sinceritat, respecte i admiració musical mútua. Durant molts anys, l'esforç i interès de Karl Straube per estrenar i interpretar obres de Max Reger arreu i al llarg de tota la seva carrera, evidencia la importància i rellevància que Karl Straube atribuí a l'obra per a orgue de Max Reger. Tant mateix, Max Reger es beneficià del prestigi de la que gaudia Karl Straube a tota Alemanya.

Són especulacions i subjeccions alimentades per l'absència d'un aparell crític, un prefaci o un text explicatiu de les dues primeres edicions (1912, 1919). Cal considerar que probablement el perquè més raonable fóra que ambdós tinguessin la necessitat de formar un text musical explicatiu d'una tradició, no sempre coneguda, fins i tot oblidada, donada la poca formació organística de l'època.

Desafortunadament, des d'un punt de vista d'anàlisi, sobre quin i com fou el treball realitzat en aquestes edicions és prou evident que no se'n dedueix un treball artístic o musical, sinó de caire prou mecànic, tant en l'edició de

[20]Títol complet: *Drei Orgelstücke (Kyrie eleison, Gloria in excelsis, Benedictus) Opus 59 Nr. 7-9, im Einverständnis mit dem Komponisten herausgegeben von Karl Straube* [*Tres peces d'orgue (Kyrie eleison, Gloria in excelsis, Benedictus) Opus 59 Nr. 7-9, en conformitat amb el compositor i editatper Karl Straube*].

[21]Rainer Cadenbach, sembla informar d'un complex d'inferioritat de Max Reger, fruit del seu provincialisme a Baviera.

1912 com la de 1919. Sovint es consideren un producte dominat per una personalitat freda i intel·lectual, per controlar la gran expressivitat, densitat i imaginació de l'obra de Reger. Tanmateix, es manté l'opinió que Karl Straube va saber traduir la dificultat que Max Reger tingué per dur a terme sobre el paper aquesta comesa.

Fos com fos, encara que l'edició de 1919 fos postmortem del compositor, es propera a la mort d'aquest (1916), i fa pensar que segurament es tractés d'un treball parcialment consentit per Max Reger. Així doncs, sembla ésser que la segona edició de 1919 també fou aprovada en vida pel propi compositor, però aturat i aplaçat per la interferència de la primera guerra mundial.

En canvi, l'edició de l'any 1938 (que fou l'última de Karl Straube per música d'orgue), és força diferent en diferents aspectes de les dues precedents. En les tres edicions, acostuma a proporcionar una registració concreta, en referència a un orgue en concret. L'instrument emprat en les dues primeres edicions fou l'orgue Sauer de St. Tomàs de Leipzig, mentre que en aquesta darrera s'utilitzà l'orgue Sauer del conservatori de Leipzig. En l'edició de l'op. 27, Karl Straube és molt més precís en diferents aspectes, com la de proporcionar un prefaci (en alemany i anglès), i proposant una registració més precisa acord amb l'aprovació que Max Reger li otorgà en la interpretació que Karl Straube executà de l'obra, a Basel, el 14 de juny de 1903.

Tampoc fóra gens agosarat opinar, que l'objectiu fou adaptar l'obra de Reger amb els pensaments i reflexions de l'*Orgelbewegung*. Fou un moviment molt actiu i imponent que no només afectà a l'art de construcció dels instruments, sinó també al procés d'interpretació. Començaren a ressorgir conceptes com "dinàmiques per terrasses", "neo-barroc"... que es mantingueren al llarg de tot el s. XX. Fins i tot, es proposà la idea d'editar tota l'obra d'orgue de Max Reger amb la finalitat d'adaptar-lo als nous temps.

Encara que foren modificacions prou sistemàtiques, aquestes foren remarcablement importants, no només pel fet d'haver creat una proposta "pràctica" alternativa, sinó pel fet que Max Reger fou prou curós i detallista a l'hora de crear els manuscrits i es preocupava de corregir tots els errors i detalls abans de dur a terme l'edició[22].

En referència a les propostes de *tempo* de l'edició de 1912, existeix una uniformitat en aquests canvis, aproximadament la meitat de la proposta original (veure figura **??**). A més a més, Karl Straube aporta indicacions de

[22]Max Reger utilitzava diferents colors: negre (texts musical), vermell (fraseig i articulació) i blau (dinàmiques, alguns cops en vermell també).

Obra	Max Reger	Karl Straube
Fuge op. 59/6	𝅗𝅥= 56	♪= 92 *(Andante tranquilo)*
c. 17	𝅗𝅥= 60	
c. 22	𝅗𝅥= 64	
c. 31	𝅗𝅥= 68	♩= 72 *(Più tranquilo)*
c. 37	𝅗𝅥= 72	
c. 44	𝅗𝅥= 74	♩= 60 *(Un poco più mosso)*
c. 54	𝅗𝅥= 76	♩= 76 *(Allegro moderado)*
c. 63	𝅗𝅥= 78	
c. 77	𝅗𝅥= 80	♩= 56 *(Un poco sostenuto)*
c. 87	𝅗𝅥= 86	♩= 60 *(Andante con moto)*

Figura 2.15: Diferències de *tempo* entre l'edició de Karl Straube i Max Reger de l'.op. 59/6 (Fuge)

caràcter com *Andante tranquilo, Più tranquilo* que evidentment també fan referència al *tempo* i *rubatos*. Els manuscrits i edicions de Max Reger contenien marques comprimides de tipus general (divisió dels manuals, crescendi, diminuendi, dinàmiques...), i a on Karl Straube procurà emprar-hi un llenguatge organístic més específic i que crec, fou una de les raons que determinaren crear aquestes edicions.

Karl Straube fou un intèrpret i concertista de renom, preocupat i dedicat a un ampli ventall de registres musicals, entre ells el repertori. Aquesta personalitat el portà a viatjar i conèixer infinitat d'instruments, compositors, musicòlegs, melòmans... que l'enriquiren. Amb tota seguretat coneixia i admirava els intruments i repertori organístic de l'escola clàssica i romàntica francesa[23]. Així doncs, igual que la tradició de l'escola francesaIndicació dels registres inicials, canvis al llarg de l'obra..., Karl Straube utilitzà un instrument de referència en cadascuna de les edicions (edicions 1912 i 1919 - Orgue Sauer de Sant Tomàs de Leipzig / edició de 1938 - Orgue Sauer del conservatori de Leipzig), utilitzà una nomenclatura específica amb la utilització dels registres de l'instrument, acoblaments, combinacions lliures... Mentre les indicacions dinàmiques de Max Reger consistien en l'utilització de l'entorn dels *forte* i *piano*, Karl Straube feu ús dels registres de l'instrument per tal d'especificar-los, mentre Max Reger no proposava cap registració inicial (simplement un "*ppp(8')*"), Karl Straube especifica una proposta inicial i concreta, i al llarg de tota l'obra.

[23]Molts dels seus concerts contenien obres de César Franck, Louis Vierne, Camille Saint-Säens, Alexandre Guilmant, Charles-Marie Widor, Charles-Henri Alkan...

Mentre les edicions de 1912 i 1919 contenien obres d'una extensió reduïda, en l'edició de 1938 Karl Straube escull una gran obra de Max Reger, la *Phantasie über den Choral "Ein feste Burg ist unser Gott"*, proposant un prefaci inicial, i a més de les indicacions de registració, tempo, agògica, dinàmica... exposa de digitació i pedalització.

Per alguns autors, les edicions de Karl Straube amaguen el sentit real dels paràmetres textuals que Max Reger indicà en les seves obres, creant una opció divergent i eloqüentment distorsionada de la de l'autor, fins i tot considerant que el treball aportat per Karl Straube en aquestes edicions deix en evidència que aquest intèrpret ponderà que Max Reger no tenia tota l'habilitat necessària per tal de determinar amb claredat diferents idees musicals en el text.

2.3.4 Qüestions interpretatives

Fins a aquest punt del document s'ha descrit de quina forma dos personatges amb dues trajectòries tant diferents des de qualsevol punt de vista personal i professional, van crear un desenvolupament musical fruït de la tradició i la innovació, de la força i la intel·lectualitat, de lluita social i prestigi... D'aquesta col·laboració no només han sorgit els documents, edicions i pensaments descrits al llarg d'aquestes lletres, sinó que ha generat un corrent de reflexions, discussions, debats i controvèrsies entorn la direcció i enfoc de la interpretació de l'obra per a orgue de Max Reger.

Tant contemporanis seus, i organistes, músics en general, melòmans... han titllat l'obra de Max Reger com difícilment interpretable, o si més no, d'una exigència tècnica pensada per un "organista ideal", i ningú nega de la dificultat que comporten ambdós conceptes, tant l'interpretatiu com el tècnic són severs i estrictes, però també tolerants i afables. És cert que, si només es té en compte el text musical, sense tenir un context de l'autor i l'obra, aquests obstacles es tornen impediments, fet que per d'altra banda podria succeir amb tots els autors i les seves obres. No obstant, l'obra de Max Reger conté uns variants entorn el compositor, la personalitat, l'educació, l'entorn social, la tradició... indesllligables de la seva música. Sense tenir en compte tots aquests factors, fàcilment s'obtindrà una lectura esbiaixada de la seva música. Els factors socials que envoltaren el compositor ens serveixen per aproximar-nos al personatge. No obstant en el cas de Reger, hi han d'altres condicionants que ajuden a tenir un millor comprensió de les seves composicions.

Si qualsevol organista vol afrontar la interpretació d'una de les obres per orgue més executades de Max Reger com pot ésser la *Toccata (op. 59, núm. 5)*, o *Prepetuum mobile (op. 80, núm. 9)*, es fixa amb les indicacions de *tempo* i pren al peu de la lletra el *vivacissimo* inicial, molt probablement s'haurà d'enfrontar a nombroses dificultats tècniques, i un cop resoltes, possiblement la comprensió auditiva de l'obra podrà ésser prou deficient.

Al llarg de tot aquest temps, diferents organistes han realitzat comentaris entorn la naturalesa i qualitats d'aquestes 12 peces, op. 59 (i d'altres). Sobta, que molts d'ells com Hermann Keller i Walter Fischer particularitzessin aquests treballs dins una escala de dificultats accessible o senzill, o tanmateix com un punt d'aproximació al medi musical de Max Reger extremadament plausible. Fins i tot el propi compositor en una carta a Henri Hinrichten el 13 de juliol de 1901:

> *"Cap d'aquestes peces és moderadament dificultosa. Les número 2, 4, 9 i 11 són el més fàcil possible."*

Tanmateix, i en la totalitat de l'obra d'orgue de Max Reger, crec que la música admet sentit només quan es pren amb un *tempo* més lent o més adequat, quan declinen les indicacions de *tempo* d'una condició superlativa, fet que contrasta amb la força i robustesa de la seva música.

Al llarg de la història, van aparèixer diferents coneixements que posen de manifest o rebaten aquestes consideracions. L'obra de Max Reger fou molt present en el concerts que es realitzaren en la seva època i molt més, abans i després de la segona guerra mundial. Algunes de les referències que es feren d'aquests concerts comptaven amb comentaris de la duració d'algunes de les peces que s'interpretaren:

- *Introduktion, Passacaglia und Fuge für Orgel (Op. 127):*
  - **Karl Straube**: 40 minuts
  - **Alf Linder (1907 - 1983)**: 30 minuts
  - **Heinz Wunderlich (1919 - 2012**: 30 minuts

Bengt Hambraeus, que fou un dels personatges que aportaren més comentaris i reflexions sobre la interpretació de l'obra de Max Reger, considerà que "avui en dia" la interpretació de l'op. 127 no hauria de prendre més de 30 minuts. Alf Linder fou deixeble d'Hambraeus, no obstant, Heinz Wunderlich estudià amb Karl Straube. Quins foren els motius que van fer modificar una tradició "escrita" com la que deixà Karl Straube?

- *Introduktion, Variationen und Fuge über ein Originalthema (in fis-Moll) für Orgel (Op. 73)*
  - **Karl Straube**: 40 minuts (1905), 45 minuts (1907)
  - **Gérard Bunk (1888 - 1958)**: 40 minuts
  - **Avui en dia** *(enregistraments, concerts...)*: 30 minuts

Amb aquestes dades, poden confirmar que els intèrprets que prengueren contacte amb Max Reger, com Karl Straube i Gérard Bunk, assumien les obres amb un considerable espai de temps, mentre que organistes més o menys actuals o més distants al compositor, ho feren amb menys temps. Quins foren

els motius d'aquests canvis? Evolució de l'estètica interpretativa? Els temps lents, sorgiren a causa de deficiències tècniques dels intèrprets?

És evident que Karl Straube fou i és un personatge de referència en aquest sentit. Tanmateix, el propi compositor deix anotacions en forma de comentaris escrits i orals, recollits per contemporanis seus. Gérard Bunk fou amic seu i ambdós junts, interpretaren obres seves.

"Junger Mann, spielens meine Sachen halt net zu schnell; Brahms und ich, mir habn den gleichen Fehler gmacht: mir schrieben unsere Tempi halt viel zu schnell auf, spielns alles recht ruhig, auch wanns schneller dasteht!"
"Jove, no toqui les meves coses tan ràpid. Brahms i jo, vam incórrer en el mateix error: simplement nosaltres indicàrem tempos que són massa ràpids, toqui-ho tot tranquilament, tot i que estigui escrit més ràpid!"

En referència a J. Brahms, i aquest cop amb Max Reger amb el paper de director, justifica la seva opció de *tempo* en la interpretació que executà de la quarta simfonia de J. Brahms davant el duc Georg II, deixant un comentari encara molt més revelador i rellevant (en referència al segon moviment).

"Brahms schreibt zu oft zu schnelle Tempi vor. Der innerlich erregte Schaffende ist eben durch die Erregung verführt zu schnelle Tempi vorzuschreiben. Ich weiß das von mir selbst, daß ich Tempi schon angegeben habe, die ich selbst nachher viel langsamer nehme!"
"Sovint, Brahms prescriu tempos que són massa ràpids. L'excitació interna dels compositors tempta l'excitació per prescriure tempos massa ràpids. Ho conec per pròpia experiència, que indico tempos que després jo mateix executo molt més a poc a poc."

Finalment, Max Reger també fa referència a les seves pròpies obres. En una nota a peu de plana de la fuga les *Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach, op. 81* indica:

"[...] als die überhaupt höchst zulässigen Tempi in Bezug auf "Schnelligkeit" [...] wenn nicht der Vortrag auf Kosten der Deulichkeit leiden soll."
"[...] del tot el més ràpid permissiu en termes de "velocitat" [...] si no vol que l'execució pateixi a costa de la claredat [...]"

Max Reger no compongué cap obra per a orgue entre 1907 i 1913, i cal considerà que la major part de les obres per a orgue les creà entre 1989 i 1901, a Weiden i München. Així doncs, encara que recuperat de la forta crisi que patí a Wiesbaden, Max Reger s'envoltà d'un medi molt prolífic i sanejador

per reestructurar la seva vida. Un medi que no deix de tenir components de desordre, impulsius, efusius, ardents... com evidencia per sí sol, el fet de l'ingent treball que realitzà en tan sols 2 anys. És força probable que aquesta exitació de la que ell mateix fa referència la sentís en aquesta època i per tant considero que es tracta d'un element prou important a l'hora d'afrontar les obres d'aquest període.

Són molts els elements, en forma d'anècdotes, citacions privades recollides per amics seus, reflexions... que fan reflexionar profundament sobre com solucionar la qüestió del *tempo* en l'obra de Max Reger. Considero que el document que conté més força a l'hora d'adoptar conclusions són les edicions de Karl Straube. Els motius són obvis:

1. L'edició de 1912 fou aprovada totalment per Max Reger.
2. Max Reger considera a Karl Straube l'únic intèrpret de les seves obres per a orgue.
3. Treball de cooperació (el doble autògraf).
4. Karl Straube estrena la majoria de les seves obres.

El fet que Max Reger considerés a Karl Straube l'única autoritat en la interpretació de les seves obres correspon a la importància que Max Reger considerà per crear una tradició: *"Ich muß eine Tradition schaffen, damit man weiß, wie ich die Werke gespielt haben will." (Jo he d'establir una tradició, per fer saber, com jo voldria haver tocat les obres).* No obstant, Max Reger no disposava de la destresa tècnica suficient, i no es trobava en posició de mostrar com volia crear aquesta pràctica, com ell mateix reconegué en una carta a Wilhelm Weber l'any 1902, donat que durant 7 anys no va poder desenvolupar-se tècnicament[24]. Així doncs, confià aquesta comesa al seu amic Karl Straube, un home reconegut per les seves destreses pedagògiques, musicològiques i concertístiques pels seus contemporanis.

Un dels problemes fonamentals que recauen sobre la interpretació de l'obra per a orgue de Max Reger, es troba en saber en quina mesura les edicions

[24]Bàsicament, des de que deixà els estudis amb Adalbert Lindner, i començà els estudis de composició amb Hugo Reimann a Sonderhausen. Sovint s'especula sobre la capacitat tècnica de Max Reger, considerant-la totalment mediocre o insuficient. És cert, era incapaç d'executar moltes de les seves obres, sovint tocava peces fàcils (com l'op. 129). No obstant, s'ha de tenir en compte que un home que optà i adquirí la plaça de professor d'orgue al conservatori de Wiesbaden, fora un candidat sense aptitud, sense experiència o incompetent.

de Karl Straube i la pràctica difosa per Straube en els concerts i en la seva tasca pedagògica, corresponen a quelcom pertanyent a una realitat fruït d'una reflexió entre compositor i intèrpret. En quina mesura Max Reger renuncià al seu text, i si els motius foren a mercè d'una interpretació més convincent. Si més no, és necessària una valoració crítica de totes les fonts. És precís discernir entre compositor, intèrpret i els texts, i si aquests texts corresponen a una reinterpretació de l'obra, invalidant l'inicial, o, en quina mesura, les edicions de Karl Straube corresponien a instruccions destinades a proporcionar una valuosa informació per recuperar una tradició perduda durant 150 anys a Alemanya.

El *tempo* ha estat sens dubte el paràmetre interpretatiu més qüestionat a l'hora d'analitzar tots els texts i edicions, i és el que ha provocat més polèmica al llarg de tot el s. XX i XXI. Els motius exposats anteriorment en forma de cites i anècdotes, se'ls hi ha d'afegir les contradiccions de les notacions metronòmiques de les edicions de Karl Straube. D'altra banda, aquestes incerteses recauen sobre un paràmetre fonamental, i que té una incidència transcendental en una interpretació.

En un intent de posicionar-se i esbrinar i cercar una posició en termes absoluts, una regla o una norma que servís per resoldre de forma objectiva tota aquesta problemàtica, s'ha plantejat si l'ús de la notació metronòmica de Max Reger fins l'any 1908, correspon a una pràctica anomenada *doble notació metronòmica*. Es tractava d'una pràctica força estesa fins l'any 1900 i utilitzada en passatges lents[25]. També podem tenir en compte que Max Reger rebé una formació compositiva clàssica amb Hugo Riemann, i podria ser que fos una de les vies d'acceptació per part de Max Reger per utilització aquest tipus de notació metronòmica.

Aquests tipus de notació té una doble finalitat. No només s'hi indica el *tempo*, si no també la unitat de metre (pols). Per exemple, d'una indicació metronòmica com 𝅗𝅥=100 obtindríem que el pols té una unitat de 𝅗𝅥, mentre el *tempo* seria de ♩=100. Per tal d'analitzar aquestes propostes, l'obra que modelitza més aquest debat és el *Benedictus, op. 59/9*. En aquest cas, existeixen quatre dades prou manifestes:

1. Any 1901: primera edició de Max Reger

2. Any 1908: edició d'aquesta obra per a harmonium

[25]Fins i tot autors com L. Beethoven, César Franck, Wagner... utilitzaren aquest tipus de notació.

3. Any 1912: primera edició de Karl Straube (any 1912)

4. Any 1913: enregistrament realitzat per Max Reger de les seves propies obres, entre les quals el *Benedictus (op. 59/9)*[26]

Compàs	Primera edició (1901)	Harmonium (1908)
c. 1	♩= 64 *(Adagio)*	♪= 72 *(Adagio)*
c. 24	𝅗𝅥= 96 *(Vivace assai)*	♪= 72-92 *(Un poco mosso)*
c. 41	𝅗𝅥= 130 *(Più vivace)*	*(sempre ritardando)*
c. 50	♩= 64 *(Adagio)*	*(Tempo I)*

Compàs	Edició Karl Straube (1912)	Enregistrament (1913)
c. 1	♪= 66-76	♩= 64 *(Adagio)*
c. 24	♪= 63-76	♩= 96 *(Più mosso)*
c. 41	♩= 76-80	♩= 144 *(Più vivace)*
c. 50	♪= 66-76	♩= 64 *(Adagio)*

Figura 2.16: Indicació de *tempos* de l'obra *Benedictus, op. 59/9*, en diferents edicions i enregistraments.

Si tenim en compte aquests últimes dades, sembla evident que la teoria de la doble notació metròmica pren prou força i pes per ésser presa en consideració.

En referència a les edicions de Karl Straube, ja s'ha comentat que l'edició de 1938 fou la primera en que Karl Straube pogué introduí un petit prefaci en alemany i anglès. Straube no fa referència a les notacions de *tempo* del seu company compositor. De fet, no pot fer-ho, donat que les fantasies de coral per a orgue de Max Reger, són les úniques obres del compositor que no contenen indicacions metronòmiques. Aquestes indicacions són establertes al llarg de les obres amb la utilització dels termes musicals italians. Així doncs, s'opina sobre la importància d'aquests mots en la nomenclatura de Max Reger amb la finalitat d'establir dos paràmetres: *tempo* i caràcter. En aquest sentit tant Karl Straube i Emanuel Gatscher reflexionaren entorn aquest punt. Ambdós coincideixen que la utilització d'aquests termes per part de Max Reger (tant en les indicacions de tempo, com de dinàmica) causen molta confusió. Amb un *adagissimi*, *vivacissimi*, *molto agitato*, *più*

[26]El 26 de juliol de 1913, Max Reger considerà important realitzar aquest enregistrament donat que pensà que seria una bona eina de referència per generacions futures. L'any 1905 també enregistrà diferents obres per a piano.

molto agitato, *andante*..., i amb l'àmplia escala des de *pppp* fins a *ffff*, Max Reger desitjà disposar de signes distintius amb la finalitat d'aconseguir una execució apassionada.

Sembla ésser que Max Reger fa ús d'aquest tipus de notació metronòmica fins l'any 1908. Un fet que ho demostra és la utilització d'ambdues notacions simultàniament en una mateixa obra. En la sonata per a clarinet (op. 107), s'interpreta que Max Reger alarma o avisa a l'intèrpret sobre el canvi en aquestes indicacions de la següent manera: (♪=58-60; ♩=26-30). També ho referma l'opinió que Karl Straube mantingué sobre l'estança de Max Reger a Meiningen, on considera que aquesta etapa amb Max Reger com a director, prengué un contacte més pròxim amb l'orquestra, on amplià la seva experiència com a músic i compositor.

Tanmateix, sembla ésser que el procés més crucial en el context interpretatiu del *tempo* en l'obra de Max Reger, és entendre l'utilització de tots els termes relacionats amb aquests, com un reduït vocabulari emprat per expressar infinitat de tensions, caràcters i matisos, d'un compositor amb una sensibilitat extrema. El que queda ben palès és que amb l'anàlisi de la puntuació per sí sol, no és suficient per entendre les intencions del compositor, adquirint així un llenguatge més apropiat i refinat.

Durant al llarg del s. XX, s'ha posat en dubte la suposada autoritat que Karl Straube gaudí per tal de posicionar-se en aquest sentit. Sembla ésser que la relació entre ambdós era més complicada del que es creia.

Cal tenir en compte també l'evolució com a intèrpret de Karl Straube, i a més a més, aquesta es produí sobre un entorn com l'*Orgelbewegung* que aleshores gaudia d'una enorme influència, un moviment, on es posava en pretext el significat dels orgues Sauer, entre d'altres. Un entorn pedagògic, on s'utilitzava la dinàmica de terrasses, on es volien aconseguir efectes orquestrals en les interpretacions de l'obra de J. S. Bach...

L'obra de Max Reger és densa perquè ha de dir molt, sense tractar-se de quelcom hermètica, sinó un contingut que s'ha de fer entendre, i és en aquest sentit per on s'han d'entendre les marques de *tempo*.

2.4 Conclusions

Realment Max Reger fou un home excepcional, no només en el sentit de l'excel·lència en domini de l'art de la composició, sinó en representació d'un cas aïllat, una singularitat que uní i adherí entorn la seva persona un ampli ventall de corrents estètics i de pensament que molts han entès com a culminació d'un procés que s'inicià amb l'obra de J. S. Bach. Max Reger contribuí decisivament a l'avanç de la literatura organística. La música d'orgue tenia la reputació d'ésser avorrida i esgotada. La raó, no només es deu a una situació general de la música religiosa a Alemanya, sinó a una evolució desconcertant del llenguatge compositiu organístic.

En aquest document, he intentat descriure tots els paràmetres principals que he entès participen en el procés per tal d'entendre qui fou i qui representà Max Reger. Entendre Max Reger correspon a entendre una trajectòria, no només vital del personatge, sinó l'evolució d'un pensament i corrents estètics que proliferaren en l'època.

Molts dels coneixements i pensaments que es trameteren al llarg dels segles XVIII i XIX, es traduïren en reflexions del personatge. Des dels anys a l'escola, on rebé una formació no només acadèmica en el sentit dels coneixements generals, sinó que s'adheriren a aquests reflexions i pensaments entorn la religió, el protestantisme i el catolicisme, al mateix temps que assentava les seves bases musicals.

És amb Hugo Riemann, d'on Max Reger recull els coneixements i pensaments de la tradició de l'obra de J. S. Bach, transmesa gràcies a personatges com Kittel, Rinck, Flügel, Ritter, Schneider... Per tant una dels primers discerniments importants que he volgut descriure en aquest document ha consistit en explicar el com s'ha transmès aquesta tradició i el perquè Max Reger va saber obtenir-ne el judici i valoració exactes d'aquests.

Un dels punts d'inflexió més importants per tal d'entendre aquests procés és Karl Straube, un personatge amb una formació intel·lectual i científica excel·lent, musical i interpretativament formidable. Karl Straube representà per Max Reger el pilar sobre el qual edificar tota la seva obra per a orgue. De forma decisiva fins a l'opus 52, i més enllà com a company de referència imprescindible per tal d'informar-se sobre diferents aspectes musicals.

Aquests foren bàsicament de dos tipus: tècnics i intel·lectuals. El recurs de Karl Straube representà per a Max Reger el reforç ideal per tal de poder executar les seves obres donat que, les capacitats tècniques sobre l'orgue

de Max Reger eren limitades. Aquests ajuts tècnics no només consistiren en fer-lo servir com un recurs més o menys accessible al qui recórrer quan fos necessari per tal d'estrenar una obra, sinó tot el contrari. L'assessorament tècnic de Karl Straube permeté a Max Reger evolucionà dins un entorn que encara que fos prou conegut per a ell, no li era prou proper com per desenvolupar-s'hi adequadament.

Karl Straube tenia com a objectiu fer emergí l'art de la tradició de la *Kirchenmusik*, i desenvolupar-lo amb la finalitat de tornar a fer resorgir l'art del poble alemany, oblidat o malmès des de l'obra de J. S. Bach. Molts cops s'ha comentat que l'interès de Karl Straube fou totalment desinteressat, no obstant opino, que l'afany de benefici fou mutu.

A l'hora de discernir sobre com i de quin tipus es concretà aquesta col·laboració sorgeixen dubtes. Un dels objectius d'aquest document no ha estat intentar detallar una formulació per tal d'entendre les conseqüències d'aquesta col·laboració, sinó tan sols exposar-les i contextualitzar-les. No obstant hi han termes que si es poden plantejar en termes certers.

Fou cert que existí col·laboració, no obstant no se sap fins a quin punt existí un component de coautoritat en les obres. Es prou viable concloure que aquesta participació no fou tan important com per considerar-la en termes d'una composició assistida, ni molt menys. Karl Straube hi participà per refinar el component estètic i assessorar a Max Reger en termes més apropiats organísticament.

La col·laboració entre ambdós es realitzà sobretot en dos fronts:

- doble manuscrit
- edicions de Karl Straube de les obres de Max Reger

Les obres que Max Reger compongué durant el període de Weiden (1898-1901) foren consultades directament a Karl Straube. De cadascuna d'aquestes obres se'n feia una còpia i aquesta era enviada a Karl Straube per correspondència postal amb la finalitat d'ésser aprovada per l'intèrpret. Aquestes còpies es conserven al *Max-Reger-Institut* (Karlsruhe). No obstant, l'activitat postal no es conserva encara que sí de forma indirecta (cartes que descriuen aquesta activitat). Les cartes eren eliminades pels seus autors i per tant no es pot esbrinar amb exactitud els termes que utilitzaren per tal de dur a terme aquest assessorament.

Més enllà d'esbrinar aquest procediment, és de rellevància considerar que és provat que aquesta activitat existí, i que Max Reger legitimà a Karl Straube en la comesa d'admetre consideracions importants en el seus treballs.

No obstant, la problemàtica s'intensifica quan es revisen les edicions de Karl Straube. Si es comparen les edicions de Karl Straube i els exemplars editats per Max Reger, sorgeixen veritables dubtes i confusió entorn com interpretar ambdós texts. Els dubtes sorgeixen sobretot pel component d'autorització de Karl Straube descrit anteriorment i pel fet que una de les tres edicions de Karl Straube fou aprovada pel propi Max Reger.

Aquests texts, lluny d'ésser un mera aportació pràctica, es tracten de texts que aporten modificacions rellevants considerables en el *tempo* de gairebé totes les obres editades. Molts organistes es troben confosos davant el dubte d'atorgar validesa al text editat per Karl Straube o la primera edició de Max Reger.

En el document s'han aportat diferents proves en forma de reflexions i relats, que crec que aporten suficients llum a la qüestió. Realment el propi autor de les obres considera i medita sobre les diferents anotacions tant metronòmiques com de caràcter que indicà. Per tant, tot fa pensar que les indicacions de Karl Straube corresponent a una traducció més coherent del que l'autor volia realment.

No obstant, considero molt oportú o imprescindible no invalidar totalment les anotacions de Max Reger. Aquest utilitza les anotacions de *tempo* com un llenguatge expressiu intern, que atorga molta informació sobre el caràcter de cada passatge de l'obra, més enllà de voler indicar quelcom concret. Cada vivacisimo, accelerando, pianisimo, piano, forte... corresponen a subtils esglaons d'expressivitat i caràcter. Crec que la música de Max Reger és densa però no en termes de dificultat, sinó perquè diu i expressa molt. Un contingut que molt probablement té una activitat i entitat per sí sola, que s'ha de mantenir per sobre les qualsevol tipus d'indicació. Això sí, aquestes indicacions s'han d'entendre com aspectes atorguen informacions al contingut, però mai l'ha modificar.

A

Edicions

Obra	Títol	Primera edició	Avi en dia
op. 7	Drei Orgelstücke	Augener	Schott, ED 311
op. 16	Suite e-Moll	Augener	Schott, ED 310
op. 27	Phantasie Ein'feste Burg	Robert Forberg	C. F. Peters, EP 4404 (vergr.)
-	Bearbeitung v. Straube	C. F. Peters	C. F. Peters, EP 4440
op. 29	Phantasie und Fuge c-Moll	Robert Forberg	C. F. Peters, EP 3981a
op. 30	Phantasie Freu'dich sehr	Aibl	UE 1181
op. 33	Orgelsonate fis-Moll	Aibl	UE 1190
op. 40	Choralphantasien	Aibl	UE 1206/07
op. 46	Phantasie u. Fuge B-A-C-H	Aibl	UE 1222
-	Faksimile des Autographs		UE 17843
op. 47	Sechs Trios	Aibl	UE 1223
op. 52	Choralphantasien	Aibl	UE 1247-1249
op. 56	Fünf Präludien und Fugen	Aibl	UE 1376/77
op. 57	Symph. Phantasie u. Fuge	Aibl	UE 1268
op. 59	Zwölf Stücke	C. F. Peters	C. F. Peters, EP 3008a/b
op. 59/5+6	Toccata u. Fuge, Einzelausg.	C. F. Peters	C. F. Peters, EP 3008g
op. 59/9	Benedictus, Bearb. v. Straube	C. F. Peters	C. F. Peters, EP 3114
op. 60	Sonate d-Moll	F. E. C. Leuckart	Leuckart, F.E.C.L. 5525
op. 63	Monologe	F. E. C. Leuckart	Leuckart, F.E.C.L. 5554-5556
op. 65	Zwölf Stücke	C. F. Peters	C. F. Peters, EP3012a/b
op. 67	52 Choralvorspiele	Lauterbach u. Kuhn	Bote u. Bock, BB 0400681
op. 69	Zehn Stücke	Lauterbach u. Kuhn	Bote u. Bock, BB 0400682
op. 73	Variationen und Fuge fis-Moll	Lauterbach u. Kuhn	Bote u. Bock, BB 0400683
op. 79b	Dreizehn Choralvorspiele	Beyer u. Söhne	Edition Sikorski 116
op. 80	Zwölf Stücke	C. F. Peters	C. F. Peters, EP 3064a/b
op. 85	Vier Präludien und Fugen	C. F. Peters	C. F. Peters, EP 3110
op. 92	Suite g-Moll	Otto Forberg	Hofmeister, FH 3111
op. 127	Introd., Passacaglia u. Fuge	Bote u. Bock	Bote u. Bock, BB 0400685
op. 129	Neun Stücke	Bote u. Bock	Bote u. Bock, BB 0400686
op. 135a	Dreißig kleine Choralvorspiele	N. Simrock	C. F. Peters, EP 3980
op.135b	Phantasie und Fuge d-Moll	N. Simrock	C. F. Peters, EP 3981
op. 145	Sieben Orgelstücke	Oppenheimer	Breitkopf, EB 4157-4163
WoO	Passacaglia d-Moll	Breitkopf u. Härtel	dins: Schönberger Orgelalbum Breitkopf Härtel, EB 8703
WoO	Variationen Heil, unserm König	Aibl	Universal Edition, UE 1288
WoO	Schule des Triospiels	Lauterbach u. Kuhn	Bote u. Bock, BB 0400662
WoO	Choralvorspiel Komm, süßer Tod	Augener	Schott, ED 6769
WoO	Choralvorspiel 0 Haupt voll Blut	Breitkopf u. Härlel	Breitkopf u. Härtel, EB 5933

B

Orgues conservats

Localitat	Ubicació	Disposició	Constructor	Any
Beckum	St. Stephanus	III/60	Klais	1913
Berlin	Dom	IV/113	Sauer	1905
Berlin	Ss. Corpus Christi	III/65	Steinmeyer	1925
Berlin-Haselhorst	Ev. Weihnachtskirche	III/40	Steinmeyer	1913
Berlin-Wedding	Ev. Stephanuskirche	III/40	Schlag u. Söhne	1904
St. Blasien	Dom	III/55	Schwarz	1913
Bonn	St. Elisabeth	III/45	Klais	1911
Dortmund-Dorstfeld	Ev. Kirche	III/40	Sauer	1905
Essen-Werden	Ev. Kirche	III/36	Walcker	1900
Giengen/Brenz	Ev. Stadtkirche	III/51	Link	1906
Görlitz	Stadthalle	IV/71	Sauer	1916
Heidelberg	Stadthalle	III/56	Voit	1903
Ilmenau	Stadtkirche	III/64	Walcker	1911
Leipzig	Thomaskirche	III/88	Sauer	1905
Lüneburg	St. Nicolai	III/49	Furtwängler u. Hammer	1899
Mannheim	Christuskirche	IV/92	Steinmeyer	1911
Rostock	Heiligen-Geist	III/40	Walcker	1908
Bad Salzungen	Stadtkirche	III/41	Sauer	1909
Ulm	St. Georg	III/46	Walcker	1904
Verden	Dom	III/54	Furtwängler u. Hammer	1916
Wiesbaden	Lutherkirche	111/46	Walcker	1911

Bibliografia

Anderson, C. (2003). *Max reger and karl straube: Perspectives on an organ performing*. Aldershot: Ashgate.

Anderson, C. (2006). *Selected writings of max reger*. New York: Routledge.

Dienel, O. (1903). *Die moderne orgel: ihre einrichtung, ihre bedeutung für kirche und ihre stellung zu sebastian bach's orgelmusik* (2a Aufl.). Hannemann.

Hass, B. (2007). Zur interpretation der orgelmusik max regers. In Merseburger (Hrsg.), (Kap. Zur Frage des Tempos in Regers Orgelmusik). Berlin: Hermann, J. Busch.

Hass, J. (1921). Eine sammlung von studien aus dem kreise seiner persönlichen schüler. In O. Halbreiter (Hrsg.), (Bd. 2, Kap. Reger als Lehrer). München: Richard Würz.

Hasse, K. (1995). Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel.

Keller, H. (1923). Eine sammlung von studien aus dem kreise seiner persönlichen schüler. In O. Halbreiter (Hrsg.), (Bd. 4, Kap. Reger und die Orgel). München: Richard Würz.

Lindner, A. (1922). *Max reger: Ein bild seines jugenlebens und künslerischen werdens*. J. Engelhorn.

Popp, S. (1982). *Max reger: Briefe an fritz stein*. Bonn: Dümmler.

Popp, S. (1986). *Max reger: Briefe an karl straube*. Bonn: Dümmler.

Popp, S. (2000). *Der junge reger: Briefe und dokumente vor 1900. schriftenreihe des max-reger-instituts (karlsruhe)*. Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel.

Popp, S. (2007). Zur interpretation der orgelmusik max regers. In Merseburger (Hrsg.), (Kap. Zur Quellenlage der Regerscen Orgelwerk). Berlin: Hermann, J. Busch.

Reger, E. (1930). *Mein leben mut und für max reger*. Leipzig: Koehler und Amelang.

Reger, M. (1949). *Max regers briefwechsel mit herzog georg ii von sachsen-meiningen*. Weimar: Müller von Asow.

Riemann, H. (1900). *Musiklexikon*. Leipzig: Hesse.

Riemann, H. (1910). *Katechismus der orgel*. Leipzig: Hesse.

Robert-Tornow, G. (1907). *Max reger und karl straube*. Göttingen: Otto Hapke.

Schweitzer, A. (1906). *Deutsche und französische orgelbaukunst und orgelkunst*. Leipzig: Breitkopf u. Härtel.

Stewen, H. (2008). *The straube code*. Helsinki: Sibelius Academy.

Wilske, H. (1995). *Max reger: Zur interpretation in seiner zeit. schriftenreihe des max-reger-instituts (karlsruhe)*. Wiesbaden: Breitkopf u. Härtel.