

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

MAX REGER GORDONKÁRA ÍRT MŰVEI

AZ A-MOLL CSELLÓSZONÁTA (Op. 116.)

ÉS

A G-DÚR SZÓLÓSZVIT (Op. 131c No. 1.)

ELEMZÉSE

VÁRAY PÉTER

TÉMAVEZETŐ: RUPPERT ISTVÁN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalom

1. Köszönetnyilvánítás	1.
2. Bevezetés	2.
3. Max Reger életútja	5.
3.1. Weiden	5.
3.2. Sonderhausen, Wiesbaden	6.
3.3. Weiden	8.
3.4. München	11.
3.5. Lipcse	14.
3.6. Meiningen	17.
3.7. Jena	18.
4. Szonáták - táblázat	19.
5. a-moll szonáta op. 116.	23.
5.1. Keletkezéstörténet, forráshelyzet	23.
5.2. Ajánlás	27.
5.3. A kiválasztott szonáta elemzése	29.
5.4. I. tétel – Allegro Moderato	29.
5.5. II. tétel – Presto	39.
5.6. III. tétel – Largo	45.
5.7. IV. tétel – Allegretto con garzia	48.
6. G-dúr szólószvit op. 131c.	52.
6.1. Cselló szólószvit; keletkezési történet	52.
6.2. A kiválasztott szvit elemzése	55.
6.3. I. tétel – Präludium	55.
6.4. II. tétel – Adagio	59.
6.5. III. tétel – Fugue	60.
7. Reger magyarországi megítélése a századfordulón	62.
8. Összefoglalás	69.
9. Szakirodalom jegyzék	70.
10. Függelék	76.

1. Köszönetnyilvánítás

Témám kiválasztásában ösztönzött dr. Kamp Salamon karnagy úr, kutatásaim megkezdésében nagy segítségemre volt dr. Szabó Ferenc János és a részletes elemzésekhez dr. Szabó Balázs zenetörténésztől kaptam útmutatást.

Köszönettel tartozom mindenekelőtt feleségemnek, Váray-Major Zsófiának, családomnak, témavezetőimnek: dr. Ruppert Istvánnak és prof. dr. Thomas Seedorfnak; zenei konzulensemnek: dr. Déri Györgynek, továbbá dr. Susanne Poppnak és dr. Jürgen Schaarwächternek, az MRI munkatársainak, valamint dr. Forczek Ákosnak kitartó segítségéért!

Külön köszönet dr. Somfai Lászlónak, Marlies és Fritz Kabbe-nak, dr. Perényi Eszternek, Óhegyi Erzsébetnek, Füstös Katának és nem utolsó sorban kollégáimnak és barátaimnak: az Anima Musicæ Kamarazenekar tagjainak!

2. Bevezetés

A századforduló tájékán alkotó művészeknek nehéz szerep jutott: a szétbomló és túlbujánzó későromantika bozótosában olyan új ösvényeket kellett vágniuk, melyek járhatóak lesznek a 20. század művészete számára. Még messze vagyunk Bartók, Schönberg és Sztravinszkij forradalmian új és teljességgel kiforrott stílusától, ám mindenki számára megérni látszott az idő a romantikától való elszakadásra. Ebben az átmeneti korszakban olyan művészek alkottak mint Hugo Wolf¹, Hans Pfitzner² és Max Reger.

Nem könnyű besorolni őket. A közkeletű címkék – utóromantikus, szecessziós, neobarokk – csak ideig-óráig tapadnak meg munkásságukon. Lényükből, gondolkodásmódjukból és műveikből a legfontosabb alighanem valami tragikus átmenetiség: oda már nem tartoznak, ide még nem – két kor között lebegnek hazát keresve és hazátlanul.³

Max Reger a zenetörténet különös és nehezen megfejthető alakja: magányos különc, a közönség és kortársai számára is nehezen érthető mondanivalóval, bonyolult és szövevényes zeneszerzői technikával. Reger a későromantika sajátos problémáira sajátos választ ad: ő is keresi az új utakat, de mégis szilárdan ragaszkodik a Bach, Beethoven és Brahms által fémjelzett zenei és szellemi hagyományokhoz.

Miként járult hozzá Reger az európai zene fejlődéséhez? Milyen szerepet játszott művészként és tanárként kora zeneéletében? Sikerült-e újat alkotnia, vagy művészete zsákutcába torkollott? Érdemes-e arra az életműve, hogy a Magyarországon ritkán játszott csellóra írt kamarazenei kompozíciói gyakrabban szerepeljenek a koncertpódiumokon?

Disszertációmban Max Reger szakmai életútjának áttekintése mellett a szerző életművének egy jól körülhatárolható, mindeddig kevésbé kutatott, magyarországi viszonylatban pedig jóformán ismeretlen területét, a gordonkára írt cselló-zongora szonátáit és gordonkára írt szólószvitjeit veszem górcső alá.

Hazánkban Max Reger elsősorban orgonazenéjéről ismert, eltekintve néhány híresebb művétől, mint – az eredetileg zongorára és hegedűre írt – Suite im alte Stil

¹ Hugo Philipp Jacob Wolf (1860-1903) szlovén származású osztrák zeneszerző, főként dalszerzőként ismert. Működése költők szerint tagolható: 55 Mörike-dal (1888), 53 Goethe-dal (1888-89), Spanisches Liederbuch (Heyse és Giebel verseire, 1890), Italianisches Liederbuch (Heyse, 1890, 1896), Eichendorff-, Keller-, Michelangelo-dalok.

² Hans Erich Pfitzner (1869-1949) saját magát anti-modernistának aposztrofáló német zeneszerző. Legismertebb műve a poszt-modern, Palestrina c. opera.

³ Csengery Kristóf: „CD: Alkonyfény (Max Reger klarinétművei)” *Magyar Narancs* 2002/15 (2002. ápr. 11.) http://magyarnarancs.hu/zene2/cd_alkonyfeny_max_reger_klarinetmuvei-57073 megtekintés időpontja: 2016. 01. 28.

op. 93; az A-dúr klarinétkvintett op. 146; vagy a Mozart-variációk – szimfonikus- és kamaraműveivel igen ritkán találkozhatunk hazai koncerttermekben.

Dolgozatom első részében Reger életművét és pályáját vázolom fel. A csellóművekre térve fontosnak tartom azon előadóművészek bemutatását, akikkel Reger maga élénk kapcsolatot ápolt, esetleg műveit nekik dedikálta, s akik számára fontos volt a komponista darabjainak megszólaltatása a koncertpódiumokon. Disszertációm terjedelmi korlátai miatt e roppant gazdag életműnek csupán kis, ám annál érdekfeszítőbb szeletére összpontosítok: részletesen kívánom elemezni a negyedik és egyben utolsó a-moll cselló-zongora szonátát (op. 116), a kompozíció az életmű kamarazenei szegmensén belül elfoglalt helyére koncentrálni; majd hasonló részletességgel elemzem a három csellóra írt szólószvit közül a G-dúr hangnemű darabot (op. 131c). Utóbbi esetében folyamatosan szem előtt tartom a Bach és Reger közötti nyilvánvaló kapcsolódási pontokat, a barokk kompozíciós technikák megjelenését.

Dolgozatom végén a Reger-életmű magyarországi recepció- és hatástörténetének feltárására vállalkozom, a komponista zenei örökségének ellentmondásokkal teli megítélésére fókuszálva. Kutatásom célja a 19. század végén, a 20. század elején Regert körülölelő befogadói horizont feltérképezése és rekonstruálása a magyar (pl. a szimbolista és szecessziós áramlatokra fogékony *Nyugatos*) recepcióra összpontosítva. Különös figyelmet szentelek a kortárs magyar zeneszerzés nagyjai, Bartók és Kodály Reger-képének megrajzolására. Ebben az összefüggésben természetesen nagy fontosságot kapnak a kevés számú magyar Reger-irodalom szövegei (elsősorban Molnár Antal lexikon-szócikke) s a Reger-művekről szóló kritikák.

A kutatás nehézségei már a kezdetekkor nyilvánvalóvá váltak, amikor szembesültem a magyar nyelven fellelhető csekély szakirodalommal. Kutatásaim megkezdéséhez szükségesnek láttam német források felkutatását, ezért felkerestem a karlsruhei Max Reger Kutatóintézet⁴ igazgatóját, Prof. Dr. Susanna Poppot⁵, aki néhány levélváltást követően meghívott Karlsruhéba. Rövidebb látogatásom után – egy sikeresen megpályázott DAAD kutatói ösztöndíj segítségével⁶ – egy évet Németországban tölthettem a *Hochschule für Musik Karlsruhe* főiskolán, ahol Prof. Dr. Thomas Seedorf⁷ diákjaként rálátásom nyílt a karlsruhei Max Reger Institut

⁴ Max Reger Institut/Elsa-Reger-Stiftung (MRI) Karlsruhe-ban működik; 1947 október 25-én alapította Elsa Reger, a zeneszerző özvegye.

⁵ Prof. Dr. Susanne Popp Reger-kutató, a MRI ügyvezető kuratóriumi tagja (*1944)

⁶ Deutsch Akademischer Austausch Dienst - Forschungsstipendien für Doktoranden und Nachwuchswissenschaftler 2013/14

⁷ Prof. Dr. Thomas Seedorf (*1960) A Reger összkiadás projektmenedzsere, Az MRI vezető kuratóriumi tagja, a Hochschule für Musik Karlsruhe professzora.

egyedülállóan gazdag dokumentumgyűjteményébe⁸. Kutatásaim során Seedorf professzoron kívül folyamatos segítséget nyújtott Dr. Jürgen Schaarwächter úr is.

Hangszeres művészként nagy kihívás volt számomra a regeri életmű feltérképezése, elemzése, de annál szebb feladatnak érzem a magyar közönséget megismertetni a csellórepertoár e különleges fejezetével.

⁸ Autográf kéziratok, levelezések, írások, fotográfiák, festmények, rajzok, dokumentumok, emléktárgyak, kefelevonatok, Reger műveinek első nyomatai, korrektúrák, első- és későbbi kiadások, nemzetközi Reger-irodalom, hangfelvételek ill. Reger Welte-Rollen zongora- és orgonafelvételei, egyéb Reger-autográfok fellelési helyinek listája.

3. Max Reger életútja

Doktori disszertációba ritkán kerül bele a választott komponista életrajza, Reger esetében mégis kivételt teszek, tekintettel a róla szóló kevés magyar nyelvű életrajzi irodalomra.

Johann Baptist Joseph Maximilian Reger Bajorország egyik kis városában, Brandban látta meg a napvilágot 1873. március 19-én szülei első gyermekeként. Édesanyja, Philomena zongorista, aki magánórákat adott a helyi diákoknak. Édesapja, Joseph Reger tanító, aki amatőr zenészként számos hangszeren kiválóan játszott és szerzője volt egy akkoriban elismert összhangzattan tankönyvnek is.

3.1. Weiden

1874-ben a család Weidenbe költözött, ahol a kis Maxnak át kellett élnie három testvérének halálát.

Reger nem csak a zenében mutatkozott ígéretes tehetségnek, hanem – többek között – a matematikában is jeleskedett, ami előre vetítette a polifónia iránti felfokozott érdeklődését. Hangszeres tudásának és összhangzattani ismereteinek alapjait szülei segítségével szerezte meg, akik kiváló szellemi közeget biztosítottak az ifjú tehetség kibontakozásához.

Tizenegy éves korában Reger Adalbert Lindnernek, édesapja egykori diákjának, a weideni templom orgonistájának tanítványa lett. Lindner a fiú zongoratanulmányait Bachtól Brahmsig a zeneirodalom széles repertoárjából építette fel, és megismertette vele a legfőbb klasszikus és romantikus zenekari darabokat, miközben nagy hangsúlyt fektetett Bach és Beethoven műveinek tanulmányozására. Reger ekkoriban írta első kompozícióit.

Sorsdöntő eseményt jelentett Reger számára, mikor tizenöt éves korában nagybátyja meghívására Bayreuthba utazott, ahol életében először hallhatott élőben zenekart és találkozhatott Wagner grandiózus zenedrámáival, *A nürnbergi mesterdalnokokkal* és a *Parsifallal*. Ezen élmények hatására döntötte el, hogy egész életét a zenének szenteli és zeneszerző lesz. Míg a kor legtöbb muzsikusat Wagner izgalmas harmóniai világa és újszerű motivikus gondolkodása ihlette meg, addig Regert főként a wagneri zenében fellelhető polifónia érdekelte.⁹

Röviddel ezután született meg első műve, a h-moll *Nyitány*, melynek hatalmas terjedelme (120 oldal) már ekkor megmutatta, hogy Reger később is hajlamos lesz a zenei dimenziók túlzott kitágítására. Lindner levélben küldte el a

⁹ John Williamson: „Reger” *Groove Music Online* 2001. január. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rsk=ahYPnd&result=1> (megtekintés dátuma: 2015. 11. 10.)

művet az akkor rendkívüli elismertségnek örvendő tanárnak, Hugo Riemann-nak,¹⁰ aki pozitívan értékelte a kompozíciót, de rögtön felhívta Reger figyelmét arra, hogy – szemben a wagneri irányvonallal – ne motívumokat, hanem melódiákat írjon. Mindezzel együtt kisebb kamarazenei művek komponálására biztatta a lelkes ifjút.

3.2. Sonderhausen és Wiesbaden

Reger 1889-ben Riemann növendéke lett Sonderhausenben, ahol számos erőteljes zenei hatás érte. Riemanntól zongoraórákat vett, a konzervatóriumban pedig Bach és Brahms művei alapján zeneszerzést és ellenpontot tanult. Később követte Riemant Wiesbadenbe, ahol a helyi konzervatóriumban születtek első opusz-számmal jelölt művei. A Wiesbadenben töltött évek alatt szoros kapcsolata volt tanárával: nála tanult összhangzattant, zongorát, zeneszerzést, nála ebédelt és vacsorázott minden nap, sőt együtt töltötték a karácsonyt is.

Első komolyabb művei egyértelműen Brahms hatása alatt születtek. Az 1892-ben íródott *d-moll hegedű-zongora szonátájának* (op. 1) harmadik tételében azonban Beethoven *c-moll Pathétique-szonátája* (op. 13) lassú tételének hatása is felfedezhető. A mű nem váltott ki túlzott lelkesedést szakmai körökben és nem nyerte el a széleskörű közönség tetszését sem. Ugyanennek az évnek a gyümölcse az op. 2-es *h-moll zongorás trió* és a *D-dúr hegedű-zongoraszonáta* (op. 3) is.

Riemann felkarolta az ifjú tehetséget és hozzásegítette őt egy hét éves szerződéshez az Augener & Co. kiadóval. Reger ambivalens viszonya a kiadókkal egész életét végigkísérte, hisz a kiadó a szonátát látva már ekkor néhány érthetőbb és befogadhatóbb darab írására kérte a szerzőt.

Az *f-moll csellószonátát* (op. 5) Reger a wiesbadeni színház virtuóz szólócsellistájának, Oskar Brücknernek¹¹ ajánlotta, akivel házimuzsikálások alkalmával ismerkedett meg. Az 1893. október 17-i ősbemutatón Brückner és Reger maga játszotta a művet, melynek bonyolult szerkezete elképesztő hangszeres technikai tudást követel meg az előadótól. A darab Brahms *F-dúr szonátájának* utánérzése, de szakítva annak hagyománytisztelő rendezettségétől.

¹⁰ Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849 július 18.-1919 július 10.) német zeneszerző és zeneteoretikus. Egyike a zenetörténet legbefolyásosabb zeneteoretikusainak. Publikációiban és előadásai során olyan összhangzattani terminusokat vezetett be, melyeket mind a mai napig használunk. Ezek közé tartoznak például a harmóniai funkciók, a domináns, tonika, szubdomináns és paralell zenei kifejezések.

¹¹ Oskar Brückner csellista 1857 január 2-án született a németországi Erfurtban. Első gordonkaóráit édesapjától, ill. Herlitztól a ballenstadi koncertmestertől kapta. Legjelentősebb tanára Friedrich Grützmacher volt Drezdában. Tanulmányai után Oroszországban, Lengyelországban és Hollandiában turnézott nagy sikerrel. 1886-tól a Királyi Színház szólócsellistája Wiesbadenben, ahol a konzervatórium tanára is egyben.

A szonáta zenéje Reger instabil mentális állapotának első visszatükröződése: Wiesbadenben egyre távolodott az ottani szellemi milliótól és ez a nonkomfort-érzés már ekkor a meg nem értettség magánya felé sodorta őt. A mű első tétele rendkívüli zaklatottságot sugároz: a sodró és energikus hullámzásban nehéz felfedezni invenciót vagy világos irányvonalakat. A mű harmóniai szerkezete csapongó, olykor akkordonként más tonalitásban érzi magát a hallgató. Az egész darabot elő nem készített dinamikai váltások és fel-felbukkanó melódia töredékek szövevényes szerkezete jellemzi. Az instabil lelkiállapot érzete a mű egészére jellemző marad.

A darab depresszív hangulatára utal H. Unger megjegyzése: „*Die Empfindungen eines vom Leben Abschied nehmenden*”¹² vagy ahogy Reger jó barátja és életrajzírója, Fritz Stein írja a műről: „...*leidenschaftlich dämonisches Nachtstück*.”¹³ Reger később teljesen megtagadta ezt az időszakot és annak szellemi gyümölcseit: talán felejteni próbálta ezt a megpróbáltatásokkal teli életszakaszt és később gyakorlatilag meg nem írtnak tekintette ezt a darabot.¹⁴

1893-ban Heinrich Reimann¹⁵ az *Allgemeine Musikzeitung*-ban írott kritikájában „*Brausekopf*”¹⁶-nak nevezte az ifjú komponistát, akitől azonban sokat várnak és nagy reménységgel tekintenek rá.¹⁷ Reger kíméletlenül kritikus szemléletének köszönhetően csekély számú baráttra tett szert ezekben az években, de néhány rendkívüli tiszteletnek örvendő muzsikussal sikerült kapcsolatba kerülnie. Távolodni kezdett Riemanntól is, lázadásának jelképeként a tanára által elutasított Liszt műveivel kezdett foglalkozni.

Regert számtalan kudarc és kritika érte élete során. 1894-ben került megrendezésre első önálló estje, melyen korai kamaraművei mellett az *f-moll csellószonátája* is elhangzott. Otto Leßmann¹⁸ élesen bírálta a fiatal zeneszerzőt: a nagy romantikus mestert felülmúlni vágyó Brahms-epigont látta benne.

¹² H. Unger: *Max Reger*. (Bielefeld und Leipzig 1924). 18. old. „Egy élettől búcsúzó érzései” (saját ford.)

¹³ Fritz Stein: *Max Reger. Die großen Meister der Musik* (Potsdam, 1939) 101. old. „...szenvédélyesen démoni éjszakai darab.” (saját ford.)

¹⁴ Matthias Kontarsky: *Kompositorische Tendenzen bei Max Regers Sonaten für Violoncello und Klavier*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 2005). 36. old.

¹⁵ Heinrich Reimann (1850. március 14. Rengersdorf - 1906. május 24. Charlottenburg) német zeneszerző, zenei szakíró, orgonaművész és tanár.

¹⁶ könnyen felforrtanyó ember, forrófejű, pezsgő szellemiséggel (saját ford.)

¹⁷ Heinrich Reimann: „Kompositionen von Max Reger” *Allgemeine Musik-Zeitung* (1893 július 7.) 375. old.

¹⁸ Otto Leßmann (1844 január 30. Rüdersdorf bei Berlin - 1918 ápr. 27. Jena) német zeneszerző és zenekritikus.

1895-ben Reger kapcsolatba került Ferruccio Busonival¹⁹ és Richard Strauss-szal, akik pozitívan értékelték Bach-feldolgozásait. Kulcsfontosságú darab az ifjú Reger életében az orgonára írott *e-moll szvit* (op. 16), melyet Bach szellemének („*Den Manen Johann Sebastian Bachs*”) ajánlott. A művet többek között levélben elküldte az idős Brahmsnak, akit felkért, hogy fogadja el első szimfóniájának ajánlását is. A mester szívesen vette a gesztust, és egy dedikált fotóval fejezte ki Regernek biztató elismerését. Ugyanakkor a Liszt által alapított *Tonkünstler-versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins*²⁰ (ADMV) annak okán utasította el Reger *h-moll zongoratriójának* (op. 2) előadását, hogy Reger keveset tett Liszt szellemi örökségének ápolásáért.

1897-ben került sor a már említett *e-moll szvit* (op. 16) ősbemutatójára, ahol a grandiózus orgonaművet Karl Straube,²¹ Reger későbbi legjobb barátja, orgonaműveinek első számú interpretátora és legfőbb tanácsadója adta elő.

Az iskolai évek és a katonaságban töltött időszak alatt Reger kicsapongó életet kezdett élni: sokat ivott, ő maga „*Sturm und Trank Zeit*”²²-nak nevezte ezt az életszakaszt, mindeközben pihenés nélkül dolgozott. 1898-ban az egész egzisztenciáját veszélyeztető krízisbe került. Az Augener&Co. szerződést bontott vele, instabil egészségi és idegrendszeri állapota, egyre súlyosbodó alkoholizmusa miatt hamarabb elbocsájtották a katonaságtól, mindemellett egy szerelmi csalódás is keserítette a komponista életét. Ezek összhatásának volt köszönhető teljes idegösszeomlása, melynek következtében 1898-ban haza kellett térnie a szülői házba.

3.3 Weiden

A felépülésben édesanyja segített neki. Szinte szanatóriumi körülmények között, teljes izoláltságban élte a mindennapokat: reggeltől estig komponált, csupán az

¹⁹ Ferruccio Benvenuto Busoni (1866. április 1. Empoli - 1924. július 27. Berlin) anyai ágon német, apai ágon olasz származású zeneszerző, zongorista, zenetudós és karmester.

²⁰ Az ADMV-t (Általános Német Zenei Egyesület) 1861-ben alapította Louis Köhler, Franz Brendel és Liszt Ferenc.

²¹ Montgomery Rufus Karl Siegfried Straube (1873. január 6., Berlin – 1950. április 27., Leipzig) német orgonista, egyházzenesész és karmester. Max Reger orgonaműveinek híres interpretátora, 1903-1918-ig a lipcsei Tamás templom orgonistája.

²² John Williamson: „Reger” *Groove Music Online* 2001. január. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rsk=ahYPnd&result=1> (megtekintés dátuma: 2015. 11. 10.)

étkezés miatt szakította meg a kemény munkát. „*Music höre ich nie, ausser ich mache sie selbst.*”²³ – írta Richard Braungartnak.²⁴

A mintegy *karanténban* töltött időszak alatt – szinte autisztikus módon – egészen sajátos zeneszerzői stílust alakított ki. Rendkívül termékeny időszak volt ez az életében, ezekben az években született többek között első korálfantáziája (op. 27), melyet az evangélikus egyház himnuszává vált Luther-korál, az *Ein feste Burg ist unser Gott*²⁵ támájára komponált, és a *g-moll csellószonáta* (op. 28), melyet Hugo Beckernek,²⁶ a kor híres csellóvirtuózának és neves pedagógusának ajánlott. Becker elutasította a művet. Reger egyik leveléből kiderül, hogy miért nem került Becker által előadásra a darab és miért halasztódott az ősbemutató három évvel későbbre:

Über Cellosonate schrieb Hugo Becker, dem das Werk gewidmet ist, dass die Cellostimme oft harmonisch nicht zum Klavier passte! Na, ich sah mir darauf hin das Werk nochmals an und fand nicht eine einzige Stelle, wo das Cello nicht harmonisch zum Klavier passte! Welche vormärzlichen Begriffe von Harmonik muß der Herr haben! Er spielt natürlich den Sonate nicht!...²⁷

A művet végül is Karl Straube és a híres Friedrich Grützmacher²⁸ mutatta be 1901. április 29-én, Weselben. Reger óriási erőfeszítéssel írta a darabot és reménykedve várta a sikeres fogadtatást, ami sajnos ezúttal is elmaradt. A Jos&Aibl kiadó által közzétett kottából alig fogyott el valamennyi. Reználtan írja levelében Georg Stolznak a következőket: „...*es ist das ein Werk, das langes Studium*

²³ Reger levele Richard Braungart-nak, Stadtbibliothek, München, Handschriftenabteilung. 1900. 12. 30. „Zenét sose hallgatok, hacsak nem magam csinálom.” (saját ford.)

²⁴ Richard Braungart (1872 febr. 19. Freising-1963 febr. 20. München) német író és kritikus.

²⁵ Az Erős vár a mi Istenünk (németül: Ein' feste Burg ist unser Gott) evangélikus korál, amelyet Luther Márton írt 1527 és 1529 között. Wittenbergben jelent meg 1529-ben. Szövege a 46. zsoltár parafrázisa. A világ számos országában, így Magyarországon is, „Erős vár a mi Istenünk!” formulával köszöntik egymást az evangélikusok.

²⁶ Hugo Becker (1863 febr. 13. Strasbourg-1941 júl. 30. Geiseltal, München) német csellista. Több szerző, köztül Reger neki dedikálta több művét. Zeneszerzőként fennmaradt egy concertoja és néhány szólódarab. Csellóiskoláját még ma is használjuk.
Lynda MacGregor: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002481>

²⁷ Max Reger levele a Lauterbach & Kuhn kiadónak. Kiadta: S. Popp, Bonn 1993. 332.old. „A csellószonátáról azt írja Hugo Becker, akinek a mű ajánlva van, hogy a csellószólam gyakran nem passzol harmóniailag a zongorához! Nos még egyszer átnéztem az egész művet és nem találtam egyetlenegy helyet sem, ahol a cselló harmóniailag nem passzolna a zongorához. Micsoda kezdetleges elképzelései lehetnek az úrnak az összhangzattanról! Természetesen nem játssza el a szonátát!” (saját ford.)

²⁸ Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmacher (1832 márc. 1.- 1903 febr. 23.) elismert német csellista. Zeneszerzőként főleg csellóra ír. Versenyműveit, etűdjeit ma is előszeretettel tanítják. Gordonkára komponált darabjai mellett írt kamarazenét, zenekari műveket, zongoradarabokat és dalokat is.

gebraucht, ehe es klar wird; es wird dies Werk nie beim Publikum sich großer Beliebtheit erfreuen!"²⁹

Matthias Kontarsky részletes elemzésében találóan foglalja össze a szonáta jellemzőit:

Tatsächlich wirkt die Sonate in ihrer Kompromisslosigkeit verstörend. Bereits der Kopfsatz ist eine Gratwanderung zwischen melodischem Konstrukt und melodischer Musikgestik, zwischen traditionellem Formungswillen und einem willkürlichen Sich-ausdrücken-Müssen. Ist das noch „tönender Diskurs“, um ein Wort über Johannes Brahms zu gebrauchen, findet überhaupt noch ein intellektuell nachvollziehbares, logisches Komponieren statt?³⁰

A Weidenben töltött időszakot végig lázas komponálási kényszer jellemezte, mely zongoradarabok, orgonadarabok, kamarazenei művek és dalok írására ösztönözte a szerzőt.

1899-ben Reger pár napot Münchenben töltött vendégségben barátjánál, Josef Hösl hegedűművésznél, ahol alkalma nyílt az általa mélyen tisztelt Henrik Ibsennel³¹ is találkozni. Höslnek ajánlotta *A-dúr hegedűszonátáját* (op. 41). A négy hegedűszólószonáta (op. 42) – mely műfajjal először foglalkozott itt – hamar elterjedt és ismertté vált a művész koncertjei által.

1900-ban monumentális alkotás került ki Reger műhelyéből: a *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* (op. 46), melyet Josef Rheinbergernek³² ajánlott. A művész megrökönyödött, valósággal megbotránkozott a mű komplikáltságát illetően, ugyanakkor ezzel együtt Straubén kívül más orgonistákat is érdekelni kezdtek Reger újszerű alkotásai, nem csak Németországban, hanem külföldön is.³³

²⁹ Max Reger levele Georg Stolz-nak 1908.08.16. „Ez a darab hosszú előtanulmányokat igényel, amíg világhosszá nem válik; soha nem fog nagy népszerűsége szert tenni a közönség körében.” (saját ford.)

³⁰ Matthias Kontarsky: *Kompositorische Tendenzen bei Max Regers Sonaten für Violoncello und Klavier*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 2005). 61. oldal „Tény, hogy a darab a maga kompromisszumokra képtelen voltával némileg zavartnak hat. Már a nyitótétel is egyfajta kötéltánc a melodikus szerkesztés és a dallamot nélkülöző zenei gesztikuláció, a hagyományos formálási szándék és az önkényes önkifejezés között. Vajon ez „zenei diskurzus”-e még – hogy Johannes Brahmsról is ejtsünk néhány szót – beszélhetünk-e még egyáltalán intellektuálisan követhető komponálásról?”

³¹ Henrik Johan Ibsen (1828. március 20. Skien-1906. május 23. Kristiania) norvég drámaíró, színházi rendező, költő. Gyakran utalnak rá a *modern dráma* atyjaként és mint a modernizmus egyik színházi megalapozója.

³² Josef Gabriel Rheinberger (1839 márc. 17. Vaduz-1901 nov. 25. München) Lichtensteinből származó, de nagy részt Németországban élő és tevékenykedő orgonaművész és zeneszerző.

³³ Andreas Hofmeier Brünne az ősbemutatón előadja a Choralphantasie »Straf mich nicht in deinem Zorn!« op. 40 Nr. 2 művet).

Münchenben sikert aratott a Josef Hösl által bemutatott hegedűszonáta (op. 41) és Reger orgonaművei is felkeltették a zenei élet figyelmét: kompozícióit eredetinek és különösnek tartották.

3.4 München

1901 körül Weiden kezdett Reger számára szűkössé válni és felébredt benne a vágy a müncheni nagyvárosi pezsgő kulturális élet iránt. Sikerült rávennie szüleit és a testvérét, Emmát, hogy költözzenek együtt a város peremére, München-Haidhausenbe.

Óriási figyelmet kapott az a koncert, ahol Straube előadta *Korálfantáziáit* (op. 52) és a *B-A-C-H Fantázia és Fúgát*. A városban dalkísérőként és kamarazenészként is nagy elismerést aratott. Ekkor kezdődött élethosszig tartó, széles körű koncerttevékenysége, mely érdemben járult hozzá egyre növekvő hírnevéhez. Reger köré egy tanítványokból álló kör gyűlt össze, akik magánórákat vettek a különös zsenitől.

Roppant merész hangvételű *Szimfonikus fantáziáját* (op. 57), melyet szintén Straube játszott, valósággal megrettenve fogadta a berlini közönség. 1903-ban Rudolf Louis egy basel-i előadás után így vélekedik a műről:

...so etwas wie eine ton- und klangpsychologische Perversität vorzuliegen, infolge deren er ebenso in der Kakophonie, im Musikalisch-Häßlichen schwelgt wie andere im rein sinnlichen Wohllaut.³⁴

Ezzel szemben a *Klarinétsonáta* (op. 49) impresszionisztikus hangvétele elnyerte a kritikusok tetszését.

A növekvő szakmai elismertség mellett Reger magánéletében is kedvező változás történt: 1902-ben házasságot kötött Elsa von Berckennel. A család rosszállását és elutasítását fejezte ki az iránt, hogy Reger protestáns feleséget vett el és a házassági szertartást evangélikus templomban, a Boll bei Göppingenben evangélikus szertartás szerint végezték.

Reger további dalesteket szervezett Münchenben, Berlinben és Lipcsében, ahol barátja, Karl Straube ebben az évben a Tamás-templom orgonistája lett.

Házasságának első, eufórikus hónapjában írja a *Gesang der Verklärten* (op. 71) című művét, miközben sokat fáradozott Hugo Wolf szellemi hagyatékának feldolgozásáért és kiadásáért. 1902-ben született rövid, könnyed hangvételű kompozíciója az opusz szám nélküli a-moll Caprice is.

³⁴ Rudolf Louis: <http://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf> 1901

„...micsoda hang-lélektani perverzitás, melyben (Reger) úgy élvezkedik a zenei csúnyaságokban és kakofóniában, mint más azt a tisztán érzéki dallamokkal tenné.” (saját ford.)

Reger egyedi humorára vall különös üzenete az őt támadó kritikusoknak, akik érthetetlen zene komponálással vádolták, hogy az op. 72-es hegedűszonátájában a fő témát a S-C-H-A-F-E³⁵ és A-F-F-E³⁶ hangokra komponálja.

1904-ben – „vad” művei után – a *Schlichten Weisen* című dalciklus első kötetével (op. 76) csendesítette le kiadóit, a közönség így végre találkozhatott Reger lírai arcával is, azzal a Regerrel, aki nem megbotránkoztatni akart, hanem gyönyörködtetni.

A nagy áttörést Reger életében az 1904. május 31-én rendezett frankfurti Tonkünstlerfest hozta meg, ahol hegedűszonátáját (op. 72) kitörő lelkesedéssel fogadta a közönség.

F-dúr cselló-zongoraszonátáját (op. 78) is ebben az évben komponálta Reger, amelynek keletkezéséről Karl Straube-nak írt levelében olvashatunk:

...hab ich zwei Sätze einer Sonate F-dur für Violincello und Pianoforte fertig; das Werk ist bis jetzt das Beste was ich überhaupt auf dem Gebiete der Kammermusik geschrieben habe.³⁷

Reger maga sokra értékelte a darabot és valóban az op. 116-os csellószonáta keletkezéséig ez volt az egyik legtöbbet játszott kamaraműve. Közben állandó viaskodásban és harcban állt a kritikusokkal, akik továbbra is hevesen támadták művészetét. Reger ezekre a támadásokra még keményebb munkával és műveinek sorozatos előadásaival reagált.

...es wird kräftlich weiter gewütet gegen mich! Am 22. bringen wir op. 34 und 86! Am 30. Nov. bringen wir op. 77a, op.77b, op. 78 und 81! Wenn Schillings und Thuille und Louis vor Allem dann Gelbsucht haben-mir kann egal sein!³⁸

A kor úttörő művészeinek szinte illendő volt a kritikusok táborával háborúzni, Regert azonban rendkívül érzékenyen érintették és erősen felbosszantották a negatív támadások, amelyekre csípős és ironikus stílusban reagált.

³⁵ birkák

³⁶ majmok

³⁷ Max Reger levele Karl Straube-nak 1904.02.21., Straube-Briefe 51. old.
„Elkészültem egy csellószonáta két tételével, a legjobb kamaraművem, amit eddig írtam.” (saját ford.)

³⁸ Max Reger levele Karl Straube-nak 1904. 06.23., Straube-Briefe, 70.old.
A levélben Reger Max von Schillings, Ludwig Thuille és Rudolf Louis neveit említi, „Továbbra is erőteljes dühvel viseltetnek irántam. 22-én előadjuk az op. 34 und 86-osokat! November 30-án előadjuk az. op. 77a, op.77b, op. 78 und 81-es műveket! Azt se bánom, ha Schillings, Thuille és Louis sárgák lesznek az irigységtől!” (saját ford.)

Mit der seine Zeit insgesamt prägenden Geschwindigkeit machte Regers Music Konjunktur wie die kaum eines anderen seiner Zeitgenossen. In und außerhalb Münchens gewann dieser so öffentlichkeitswirksam Aufmerksamkeit erregende Komponist ständig weiter wachsende Anerkennung, und zu dieser gehörten die Verrisse und Kritiker-Anrempelungen als notwendige Kehrseite, wie sich auch an den ähnlich erfolgreichen Karrieren von Strauss, Mahler und selbst Pfitzner zeigen läßt.³⁹

A szonáta ősbemutatójára 1904. december 14-én került sor Max Reger és Karl Ebner⁴⁰ előadásában. Akkori kiadójának a Lauterbach&Kuhn-nak írt leveléből derül ki, hogy a darabot lelkesen fogadta a hallgatóság: „*Alles famos gegangen; Aufnahme von op. 78 sehr, sehr warm.*”⁴¹

Regernek sikerült megtörnie a jeget a *Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikverein* köreiben is, ahol elismerő lelkesedéssel fogadták *C-dúr hegedűszonátáját* (op. 72).

A harmadik csellószonáta első hallásra szintén nagyon bonyolultnak és kaotikusnak hat, azonban sokkal több modern elem fedezhető fel benne, mint korábbi műveiben. A második tétel kifejezetten újszerű, izgalmas ritmikája és bizar melodikája démoni hatást keltenek. K. Hasse a következőket írja róla tanulmányában: „*Eindruck einer caotischen Unverständlichkeit.*”⁴², Fritz Stein szerint pedig „*die Erinnerung an Kampf und bittere Stunden nach.*”⁴³

Reger támogatójának és szövetségésének érezte a müncheni zeneakadémia igazgatóját, Felix Mottl-t. Ennek a jó kapcsolatnak a gyümölcse, hogy Mottl az 1904-05-ös esztendőben tanári állást biztosított Regernek az Akadémián. Reger azonban számtalan nézeteltérésének köszönhetően felmondott az intézményben: nem bírta elviselni az *Új német iskola*⁴⁴ követőinek folyamatos kritikaáradatát, amely már nem is annyira Reger zenéje, hanem Reger személye ellen szólt. Ugyanígy emberi

³⁹ Rainer Cadenbach: *Max Reger und seine Zeit* (Laaber Verlag (1991) 107. old. „Reger zenéje - a rá jellemző sebességgel - oly gyors fejlődésnek indult, amit talán egyik kortársánál sem láthatunk. A nagyobb és nagyobb nyilvános figyelmet kivívó zeneszerző Münchenen belül és kívül is egyre több elismerést kapott, melyhez szükséges rosszként tartoztak az állandó rosszmájú kritikák, odaszúrások, csakúgy, mint más sikeres pályafutású szerzők: Strauß, Mahler vagy Pfitzner esetében. (saját ford.)

⁴⁰ Karl Ebner (1857 nov. 6.-1930 dec. 30.) csellista, zeneszerző.

⁴¹ Reger levele a Lauterbach&Kuhn-nak 1904. 06. 23., „Minden nagyszerűen ment! Az op. 78-as fogadtatása nagyon nagyon kedvező.” (saját ford.)

⁴² K. Hasse: „Max Reger.” *Die Musik* 42/43 (Lipcse, 1921) 116. old. „...kaotikus érthetlenség benyomását kelti” (saját ford.)

⁴³ Fritz Stein: *Max Reger. Die großen Meister der Musik* (Potsdam, 1939) 106. old. „emlékezés a harcra és a keserű órákra...” (saját ford)

⁴⁴ Neudeutsche Schule - az elnevezést Franz Brendel, a Neue Zeitschrift für Musik szerkesztője vezette be 1859-ben. Képviselői, mint Liszt Ferenc és Richard Wagner progresszív szemlélete konfliktusban állt a kor konzervatívabb zeneszerzői felfogásával.

okai voltak annak is, hogy kilépett az ADMV köreiből is. A növendékei, akik szerették és tisztelték követték őt és privát órákat vettek tőle.

1905-ben halt meg édesapja, így édesanyja és testvére gondozása is Regerre maradt.

Október 8-án Essen-ben mutatták be első szimfonikus művét, a *Sinfoniettát*, melyet a vegyes fogadtatású ősbemutató után ebben az évben 22-szer tűztek műsorukra sikerrel olyan karmesterek mint: Nikisch Arthúr,⁴⁵ Hermann Suter⁴⁶ és Franz Schalk.⁴⁷ Ugyanezzel a művel debütált Reger karmesterként.

3.5. Lipcse

A müncheni feszültségek odáig fokozódtak, hogy Reger 1907-ben elfogadva a Lipcsei Királyi Konzervatórium meghívását elvállalta a zeneszerzés oktatását a híres intézményben. A Reger-család Lipcsébe költözött, ahol a gyermektelen házaspár örökbe fogadta Christát, az árva leányt.

Lipcse rendkívül sok pozitív eseményt tartogatott Reger számára. Óriási lehetőséget kapott Reger Henri Hinrichsentől, a C. F. Peters kiadó vezetőjétől, aki egy nagylelkű ösztöndíjat adományozott a szerzőnek. Ennek a támogatásnak köszönhető, hogy a számára legfontosabb darabok komponálására tudott koncentrálni, s hogy zeneszerzőként kezdték a nagy elismertségnek örvendő Richard Strauss mellett emlegetni.⁴⁸ Reger hírneve messze földre eljutott és a világ minden tájáról vonzotta a növendékeket. Müncheni és Lipcsei tanítványai között szerepelt többek között Joseph Haas, Johanna Senfter, Botho Sigwart zu Eulenburg, Hermann Keller, Hermann Grabner, valamint a későbbi filmzeneszerző, Willy Schmidt-Gentner. Emellett szinte példátlan intenzitású koncertező életet élt: zongoristaként is ünnepelték érzékeny és briliáns játékát.

A Jénai egyetem 350 éves jubileumának alkalmából született *100. zsoltára* (Op. 106), melynek ősbemutatója után az egyetem díszdoktorává avatta.

Mindeközben Reger felesége, Elsa sokat betegeskedett és az év nagy részét kórházban töltötte. Ebben a nehéz időszakban a Reger-család háztartását Martha

⁴⁵ Nikisch Artúr (Lébény-Szentmiklós, 1855. október 12. – Lipcse, 1922. január 23.) magyar karmester. Főként a romantikus német és orosz (Wagner, Schumann, Bruckner, Brahms, Liszt, Csajkovszkij) mesterek műveinek volt kiváló előadója, de sokat tett kortársai (Reger, Mahler, Richard Strauss) műveinek népszerűsítéséért is.

⁴⁶ Hermann Suter (1870 ápr. 28. – 1926 jún. 22.) svájci zeneszerző és karmester.

⁴⁷ Franz Schalk (1863 máj. 27. – 1931 szept. 3.) osztrák karmester. 1918 és 1929 között a bécsi Állami Operaház karmestere (1919-1924-ig Richard Strauss-szal együtt). Később részt vett a Salzburgi Fesztivál alapításában.

⁴⁸ Robert Müller-Hartmann: „Reminiscences of Reger and Strauss” *Music and Letters* 29/2 (1948): 153–157. 153. old.

Ruben énekesnő és Reger növendéke, Paul Aron vezették. Elsa felépülését követően Regerék örökbe fogadták második leányukat, Lottit.

A-dúr hegedűversenyét (op. 101), melyet Henrie Marteaunak⁴⁹ ajánlott, a lipcsei Gewandhaus-ban mutatták be Arthur Nikisch vezényletével. A szaksajtó folyamatos bírálata után hegedűversenyének végre kedvező volt a fogadtatása. A *Leipziger Zeitung* dicsérte polifonikus formáit és „*Bach kincsének áldott örökösének*”⁵⁰ nevezte Regert. Ebben az időszakban írta *Sechs Vortragsstücke Op. 103-as* kisebb csellódarabjait, melyet zongorával és orgonával is elő lehet adni.

A lipcsei időszakban került végleges összetűzésbe egykori tanárával Riemannal, aki heves ellenszegüléssel fogadta Reger – a modern zenéről írott – tanulmányait a *Musik und Fortschritt, Degeneration und Regeneration in der Musik* tanulmányait.⁵¹

A pozitív és gyümölcsöző kezdet után Lipcsében is megjelentek a nehézségek: Reger minden egyes elmarasztaló kritika után mélyen összetört állapotba zuhant. Egyedül a koncertkörutak sikereiben lelte vigaszát.

Kölnben ismerkedett meg Adolf Busch hegedűművésszel, aki testvérével, Fritz Busch zongoraművész, a későbbi híres karmester kíséretével, fejből adta elő hegedűversenyét. Életreszóló művészbártságot kötöttek e jeles alkalom után.

Max Schilling stuttgarti főzeneigazgató kezdeményezésére ismét belépett az ADMV körébe. Országszerte szinte minden kvartett pozitívan fogadta *Esz-dúr vonósnégyesét* (op. 109).

1910-ben Reger elérkezett karrierjének talán legnagyobb eseményéhez: Dortmund-ban megrendezték az első Reger-ünnepséget, melyen eddigi életművének legjobb művei csendültek fel. Óriási dicsőség volt Reger számára ez a reprezentatív esemény, melyen a részt vevő nagy művészek (pl. Frieda Kwast-Hodapp,⁵² Henri Marteau és Karl Straube) azzal fejezték ki támogatásukat és elismerésüket, hogy ingyen vagy csupán jelképes honoráriumért léptek fel.

Ez az esemény ugyanakkor kivívta kritikusai ellenszenvét, akik Walter Niemann vezetésével intenzív ellenpropagandát indítottak Reger ellen. Az ügy olyan súlyossá vált, hogy végül bíróságra került: a per ugyan Reger győzelmével végződött, de mély sebeket hagyott a zeneszerző lelkében.

Ugyanakkor a korábban elutasító ADMV ünnepelte op. 113-as zongoranégyesét.

⁴⁹ Henri Marteau (1874. márc. 31. – 1934. okt. 3.) francia hegedűművész és zeneszerző.

⁵⁰ Richard Burbank: *Twentieth Century Music* (New York: Facts on File Publications, 1984): 38. (saját ford.)

⁵¹ <http://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf> megtekintés dátuma 2014. 04. 28.

⁵² Frieda Hodapp (1880. aug. 13. Bargen – 1949. szept. 14. Bad Wiessee) német zongoraművésznő, Max Reger tanítványa.

Különös elismerésben volt része Regernek azon alkalommal, mikor a berlini Orvosi Egyetem díszdoktorává avatta a következő indokkal:

(...) daß nichts so sehr geeignet ist, das Gemüt des bedrückten und kranken Menschen zu erheben und aufzuheitern, als die wahre Kunst, und daß insbesondere Max Reger, auf der Kunst der alten Meister fußend, mit reicher Erfindungsgabe sich der *Musica sacra e profana* gewidmet und sie dem Volke zugänglich gemacht hat.⁵³

– holott sokan pont a zenében kivételül pszichózist vélték felfedezni műveiben.

Reger nem csupán sikereinek csúcspontjára jutott el ebben az időszakban, a negatív kritikák felé irányuló áradata is kulminált. A lipcsei Gewandhausban mutatták be 1910. december 15-én *f-moll zongoraversenyét* (op. 114) Frieda Kwast-Hodapp zongoraművésznő közreműködésével és Nikisch Arthur vezényletével. A lipcsei napilap a következőket írta a hangverseny után: „*Reger műzsájának újabb abortusza, mely elkorcsosult a folytonos beltenyészet következtében.*”⁵⁴

Reger az alkoholba menekült a megoldhatatlan konfliktusok és az elviselhetetlen kritikák elől. Megindító emberi portrét fest róla 1910 decemberének végén egy prágai koncert után Max Brod:

Wir sitzen und trinken. Besonders eifrig trinkt Reger. Daheim überwacht ihn seine Frau, so erzählt er unbefangen; auf Konzertreise fühlt er sich frei. [...] Aus dionysischen Freuden verfällt er in bitteres Schluchzen. Die Arme liegen auf dem Tisch, das rote Gesicht tränenüberströmt auf den Armen. „Meine arme Mutter. O Gott, meine Mutter. Sie ist im Irrenhaus.“ [...] Am nächsten Tag [...] zeigten [wir] ihm die Prager Burg. Jetzt war er ernst und großartig. Nie wieder habe ich so stark das Gefühl gehabt, daß um eine geniale Person die elektrischen Funken wirbelnd toll zur Erde knistern. [...] Am Abend [...] wurde mir die Ehre zuteil, den Halbgott ins Konzert zu lotsen. [...] Reger saß in seinem Zimmer bei Cognac, er war nicht mehr in schlichtmenschlichen Regionen. [...] Nun, das wird ja heute abend im Konzert schön werden, dachte ich herzensbekümmert. Und dann, im großen Saal, spielte Reger mit einer Zartheit, einer gottergriffenen Innigkeit, einer

⁵³ <http://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf>

(...) hiszen nincs, mi alkalmasabb volna arra, hogy az terhelt és beteg emberek elméjét felemelje és felvidítsa, mint a valódi művészetet, és különösen, a régi mesterek művészetén alapuló, Max Reger zenéje, aki gazdag leleményességgel szenteli magát a *Musica sacra e profana*-nak elérhetővé téve azt a nép számára. (saját ford.)

⁵⁴ I.m. 50.

Feinheit und Präzision, wie ich zeitlebens nie wieder Klavier spielen gehört habe.⁵⁵

Op. 116-os *csellószonátája* is ebből az időből való. Ennek keletkezéstörténete és részletes elemzése a következő fejezetben található.

3.6. Meiningen

1911-ben nagy megtiszteltetés éri, mikor a szász-meiningeni György herceg meghívja őt, hogy a Meininger Hofkapelle kapellmeistere, udvari karmestere legyen. Reger örömmel fogadta el a karmesteri pozíciót, de mellette lipcsei tanári állását is megtartotta.

Ugyanebben az évben Bad Pyrmontban megrendezésre került az első Bach-Regger ünnepség, barátja, Fritz Busch szervezésében.

Szintén ebben az esztendőben halt meg Elsa édesapja és Reger édesanyja, aki élete utolsó esztendejét egy pszichiátriai klinikán töltötte.

1912-ben Reger először fordult a zenekari dal műfaja felé, és ekkor született az *"An die Hoffnung"* (op. 124), melyben rendkívül erősen érezhető Wagner hatása. *Romantikus szvitjében* (op. 125) és *Böcklin-szvitjében* (op. 128) ugyanakkor impresszionisztikus jellegű zenekari hangzást használ.

A meiningeni zenekarral való munkájában Reger maximalista volt: végtelen alapossággal dolgozta ki a műveket a próbák során. Rendkívül sok turnét szervezett az együttes számára, melynek repertoárját a zenekari irodalom teljességét átfogva állította össze. Különösen nagy hangsúlyt fektetett Brahms zenekari darabjainak előadására, ám önkényes zenei megoldásaival kivívta a Brahms-rajongó és korábbi karmesterüket, Fritz Steinbachot⁵⁶ tisztelő zenészek ellenszenvét. Mindeközben Karlsruheban is Reger-ünnepséget szerveztek, mely jelezte növekvő népszerűségét.

1913-ban hosszú szünet után ismét orgonazenét komponált: a breslauer óriásorgona avatójára írta meg *e-moll Bevezetés, Passacaglia és Fuga* című darabját, melyet odaadó barátjának, Karl Straube-nak ajánlott.

⁵⁵ Max Reger Institut, Lebenslauf <http://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf>
Ülünk és iszunk. Reger különösen buzgón. Otthon a felesége örködik felette, így saját bevallása szerint a koncertturnékon érzi magát igazán szabadnak. (...) A dionysosi öröm hirtelen keserves zokogásba torkollott. Karjai az asztalon fekszenek, könnyekkel teli piros arcát karjaiba temeti. "Szegény anyám. Ó Istenem, az anyám. Örültek házában van." (...) Másnap (...) megmutattuk neki a prágai várat. Ekkor komoly volt és nagyszerűen érezte magát. Azóta sem éreztem ilyen erősen, hogy egy zseniális ember körül így pattogtak volna az elektromos szikrák. (...) Aztán este (...) az a megtiszteltetés ért, hogy ezt a félistent a koncertre kísérem. Reger a szobájában ült egy konyak társaságában, és már nem egy átlagember régióiban járt. (...) Na, ez szép kis koncert lesz – gondoltam aggódva. De mindezek után a nagyteremben olyan lányan, isteni elragadtatással és bensőségesen játszott, olyan finoman és precízen, melyet soha többet életem során nem hallottam. (saját ford.)

⁵⁶ Fritz Steinbach (1855 jún. 17. - 1916 aug. 13.) német karmester és zeneszerző, aki különösen Brahms interpretációiról vált ismertté.

Szakmai életének másik csúcspontja a heidelbergi Bach–Reger-Fest volt, ahol "modern Bach"-ként üdvözölte őt a művészvilág.⁵⁷

1914-ben emberfeletti tempóban dolgozott és ennek eredményeképpen egy hageni koncert után összeesett a kimerültségtől. Orvosai még a komponálástól is eltiltották, ennek ellenére már a kórházban elkezdte saját és Schubert dalainak hangszerelését. Egészségi állapota miatt le kellett mondania "hofkapellmeisteri" állásáról. A pihenés alatt írta talán legnépszerűbb zenekari művét, a *Mozart-variációkat* (op. 132), melynek briliáns hangszerelése a meiningeni zenekarral való intenzív munka tapasztalatait tükrözi.

Az első világháború kitörését lelkesen fogadta: ebben az eufórikus állapotban született *Väterländisches Overtüre*-je, melyet – *Dem deutschen Heere* – a német hadseregnek ajánlott.

3.7. Jena

1915-ben egy újabb krízisnek köszönhetően Jenába költözött, ahol visszanyerte zeneszerzői ihletét. Ennek a nyugodt időszaknak gyümölcsei jenai korszakának letisztult szerkezetű művei, melyekből valamiféle szomorú rezignáltság sugárzik. Karl Straubenak írott levelében olvashatjuk a következő sorokat: „[...] *jetzt beginnt der freie, jenaische Stil bei Reger*”⁵⁸ Ennek az időszaknak köszönhető utolsó műve, a *Klarinétkvintett* (op. 146) is, mely mind a mai napig talán legismertebb és legjátszottabb kamaraműve.

1916-ban a háború miatt egyre nehezebbé vált az utazás Németország-szerte. Reger sokat koncertezett Hollandiában, Németországban és heti rendszerességgel utazott tanítani Lipcsébe, mely nagyon megviselte amúgy is gyengélkedő szervezetét.

1916. május 11-én, életének 43. évében hunyt el egy lipcsei szállodában szívelégtelenség következtében.

Reger a halála után a 20-as években az egyik legjátszottabb szerzőnek számított Németországban. Nagy hatással volt az Új Bécsi Iskolára⁵⁹ (Neue Wiener Schule) és Paul Hindemith a következőket mondta róla: „A zene utolsó nagy óriása; nélküle nem lennék!”

⁵⁷ <http://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf> megtekintés dátuma: 2014. 04. 12

⁵⁸ <http://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf> megtekintés dátuma: 2014. 04.13

⁵⁹ Az *Új bécsi iskola* Schönberg, Berg és Webern zeneszerzői köréből áll. A tizenkét fokú technikát mint kompozíciós eljárást Arnold Schönberg (kb. 1920-tól) fejlesztette ki. Egy új rendszer volt a cél, amely helyettesíteni tudja az addigi tonális harmóniak fölényét. Az egyszerűbb kromatikus skálát használja (aisz = b). A XX. század elején a második bécsi iskola égisze alatt Schönberg tanítványaival – Anton Webern és Alban Berg – dolgozott új zenei fejlesztéseken, a szabad atonalitás után a dodekafónián. Később a tanítványok függetlenül módosítják és fejlesztik tovább az új technikát.

4. Szonáták - táblázat

Mielőtt rátérnék a választott, op. 116-os szonáta keletkezéstörténetének részletezésére és a mű aprólékos elemzésére, szeretném egy táblázat segítségével szemléltetni a cselló-zongora szonáták tételrendjeinek fejlődését, a barokk kortól egészen Reger idejéig. A Hugo Riemann-növendék, Reger maximálisan tisztában volt a szonáta műfaj alakulásával, behatóan tanulmányozta Bach, Beethoven és Brahms cselló-zongora szonátáit. Szonátáiban konkrét utalásokat és a szerző-elődök előtt tisztelgő idézeteket is találunk. Reger nem egyszerűen körültekintően komponált, hanem kifejezetten a nagy példaképek cselló-szonátáinak kontextusába kívánta helyezni műveit, mintegy ráteremttségét bizonyítva.⁶⁰

Mint az a táblázatból is kitűnik, a szonáta műfaj tételrendje koronként és szerzőnként változik. A barokk darabok a *sonata da chiesa* és a *sonata da camera*⁶¹ formáját követik; Marcellonál, Vivaldinál⁶² csupa 4 tételes, L-Gy-L-Gy tételrendű szonátát találunk Boccherinivel ellentétben. Boccherini a preklasszikában szokásos L-Gy-Tánc formában komponál; később jönnek a klasszikában kiforrott 3- és 4-tételes modellek.

Beethovennél egészen felbomlik az addigi rend: kései vonósnégyeseihez hasonlóan⁶³ cselló-zongora szonátáiban is redhagyó tételrendekkel találkozunk. Op. 5-ös szonátái, az F-dúr és a g-moll is két tételesek, melyekben az első tétel mindkét esetben két részre oszlik (lásd: 001. táblázat), híres A-dúr szonátája bár három tételes, a Scherzo utáni lassú tétel itt is L-Gy részekre oszlik. Különös, hogy Beethoven op. 102 No. 1 (egy *sonata da chiesa*) és az op. 102 No. 2 fűgafináléja mennyire hatott a Brahms e-moll szonátájára.

A másik nagy Reger-példakép, Brahms szonátái esetében mind 3-tételes (e-moll), mind 4-tételes szonátával (F-dúr) találkozunk, csakúgy, mint Regernél. (001. táblázat)

⁶⁰ Matthias Kontarsky: Max Regers Sonate für Violoncello und Klavier a-moll op. 116- eine musikalische Reverenz an den Leipziger Julius Klengel? Reger- Studien 8 Max Reger und die Musikstadt Leipzig Kongressberie.ht Leipzig 2008 Carus Verlag

⁶¹ Brossard (1703)

⁶² Vivaldi hat kiadott cselló szonátáján kívül még négyről tudunk, ezek közül egy (RV 38) elveszett, kettő a nápolyi konzervatóriumban, egy pedig a weisentheidi kastélyban található. A 7. *a-moll szonáta* (RV 44) tételrendje: Largo; Allegro poco; Largo; Allegro; a 8. *Esz-dúr szonáta* (RV 39) tételrendje: Larghetto; Allegro; Andante; Allegro; míg a 9. *g-moll szonáta* (RV 42) a szvit tételei szerint: Preludio: Largo; Allemanda: Andante; Sarabanda: Largo; Giga: Allegro. Megállapíthatjuk, hogy a hat kiadott szonátától kissé eltérően, ám a L-Gy-L-Gy tételrendnek megfelelően komponálta Vivaldi az ismeretlenebb szonátákat is.

⁶³ Például 1826-ban komponált op. 131-es cisz-moll vonósnégyese 7 tételes.

Táblázat 001: A cselló-szonáták tételrendjének (tempojelzés, hangnem, metrum) időrendi összehasonlító táblázata.

szerző	szonáta hangneme		Op. No.	tételrend				kelt	ajánlás	bemutató
				I. tétel	II. tétel	III. tétel	IV. tétel			
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	G-dúr	Gamba szonáta	BWV 1027	<i>Adagio</i> G-dúr 12/8	<i>Allegro ma non tanto</i> G-dúr 3/4	<i>Andante</i> e-moll 4/4	<i>Allegro moderato</i> G-dúr 4/4	1730-40	Valószínűleg Christian Ferdinand Abelnek írta	Kiadás: 1860
	D-dúr	Gamba szonáta	BWV 1028	<i>Adagio</i> D-dúr 3/4	<i>Allegro</i> D-dúr 2/4	<i>Andante</i> h-moll 12/8	<i>Allegro</i> D-dúr 6/8			
	g-moll	Gamba szonáta	BWV 1029	<i>Vivace</i> g-moll 4/4	<i>Adagio</i> 3/2 B-dúr	<i>Allegro</i> g-moll 6/8	-			
Benedetto Marcello (1686-1739)	F-dúr	Cselló szonáta	Op. 2 No. 1	<i>Largo</i> F-dúr 4/4	<i>Allegro</i> F-dúr 4/4	<i>Largo</i> d-moll 4/4	<i>Allegro</i> F-dúr 2/4	XVIII. sz. eleje 1732 körül		
	e-moll	Cselló szonáta	Op. 2 No. 2	<i>Adagio</i> e-moll 4/4	<i>Allegro</i> e-moll 4/4	<i>Largo</i> G-dúr 3/8	<i>Andante</i> e-moll 3/4			
	a-moll	Cselló szonáta	Op. 2 No. 3	<i>Adagio</i> a-moll 4/4	<i>Allegro</i> a-moll 4/4	<i>Largo</i> a-moll 3/2	<i>Allegro</i> a-moll 3/8			
	g-moll	Cselló szonáta	Op. 2 No. 4	<i>Adagio</i> g-moll 3/4	<i>Allegro</i> g-moll 4/4	<i>Largo</i> Esz-dúr 3/4	<i>Allegro</i> g-moll 6/8			
	C-dúr	Cselló szonáta	Op. 2 No. 5	<i>Adagio</i> C-dúr 4/4	<i>Allegro</i> C-dúr 4/4	<i>Largo</i> a-moll 3/8	<i>Allegro</i> C-dúr 2/4			
	G-dúr	Cselló szonáta	Op. 2 No. 6	<i>Adagio</i> G-dúr 4/4	<i>Allegro</i> G-dúr 2/4	<i>Grave</i> e-moll 3/2	<i>Allegro</i> G-dúr 3/8			
Antonio Vivaldi (1678 - 1741)	B-dúr	Cselló szonáta	Op. 14 RV 47 No. 1.	<i>Largo</i> B-dúr 4/4	<i>Allegro</i> B-dúr 3/8	<i>Largo</i> B-dúr 3/4	<i>Allegro</i> B-dúr 2/4	1720-1730		Kiadás: 1740 by Leclerc and Boivin
	F-dúr	Cselló szonáta	Op. 14 RV 41 No. 2	<i>Largo</i> F-dúr 3/8	<i>Allegro</i> F-dúr 4/4	<i>Largo</i> F-dúr 4/4	<i>Allegro</i> F-dúr 3/8			
	a-moll	Cselló szonáta	Op. 14 RV 43 No. 3	<i>Largo</i> a-moll 3/4	<i>Allegro</i> a-moll 4/4	<i>Largo</i> a-moll 3/4	<i>Allegro</i> a-moll 2/4			
	B-dúr	Cselló szonáta	Op. 14 RV 45 No. 4	<i>Largo</i> B-dúr 3/8	<i>Allegro</i> B-dúr 2/4	<i>Largo</i> d-moll 4/4	<i>Allegro</i> B-dúr 3/8			
	e-moll	Cselló szonáta	Op. 14 RV 40 No. 5	<i>Largo</i> e-moll 4/4	<i>Allegro</i> e-moll 4/4	<i>Largo</i> e-moll 12/8	<i>Allegro</i> e-moll 3/8			
	B-dúr	Cselló szonáta	Op. 14 RV 46 No. 6	<i>Largo</i> B-dúr 3/4	<i>Allegro</i> B-dúr 4/4	<i>Largo</i> g-moll 4/4	<i>Allegro</i> B-dúr 3/8			
Luigi Boccherini (1743-1805)	A-dúr	Szonát a (két csellóra)	G. 13 No. 1	<i>Allegro moderato</i> A-dúr 4/4	<i>Largo</i> D-dúr 4/4	<i>Allegro</i> A-dúr 3/8	-	1760s - 1805		
	C-dúr	Szonát a (két csellóra)	G. 6 No. 2	<i>Allegro</i> C-dúr 4/4	<i>Largo</i> F-dúr 4/4	<i>Allegro Moderato</i> C-dúr 2/4	-			
	G-dúr	Szonát a (két csellóra)	G. 5 No. 3	<i>Largo</i> G-dúr 4/4	<i>Allegro alla Militaire</i> G-dúr 4/4	<i>Menuetto</i> G-dúr 4/4	-			
	Esz-dúr	Szonát a (két csellóra)	G. 10 No. 4	<i>Adagio</i> Esz-dúr 3/4	<i>Allegro</i> Esz-dúr 4/4	<i>Affettuoso</i> Esz-dúr 3/4	-			
	F-dúr	Szonát a (két csellóra)	G. 1 No. 5	<i>Allegro Moderato</i> F-dúr 4/4	<i>Largo</i> C-dúr 3/4	<i>Amoroso</i> F-dúr 3/8	-			
	A-dúr	Szonát a (két csellóra)	G. 4 No. 6	<i>Adagio</i> A-dúr 4/4	<i>Allegro</i> A-dúr 4/4	<i>Affettuoso</i> A-dúr 3/4	-			

szerző	szonáta hangneme		Op. No.	tételrend				kelt	ajánlás	bemutató
				I. tétel	II. tétel	III. tétel	IV. tétel			
szerző	szonáta hangneme		Op. No.	I. tétel		II. tétel	III-IV. tétel	kelt	ajánlás	bemutató
Ludwig van Beethoven (1770-1827)	F-dúr	Cselló Szonáta	Op. 5, No. 1	<i>Adagio sostenuto</i> F-dúr 3/4	<i>Allegro</i> F-dúr 4/4	<i>Allegro vivace</i> F-dúr 6/8	-	1796		
	g-moll	Cselló Szonáta	Op. 5, No. 2	<i>Adagio sostenuto ed espressivo</i> g-moll 4/4	<i>Allegro molto più tasto presto</i> g-moll 3/4	<i>Rondo. Allegro</i> G-dúr 2/4	-	1796	II. Frigyes Vilmos	Pierre Duport (1741-1808) porosz uvari zenekar csellistája számára íródott. Berlin
	szonáta hangneme		Op. No.	I. tétel	II. tétel	III. tétel		kelt	ajánlás	bemutató
	A-dúr	Cselló Szonáta	Op. 69 No. 3	<i>Allegro, ma non tanto</i> A-dúr 2/2	<i>Scherzo. Allegro molto</i> a-moll 3/4 - (Trio A-dúr)	<i>Adagio cantabile</i> E-dúr 2/4	<i>Allegro vivace</i> A-dúr 2/2	1807-08	Ignaz von Gleichstein báró	
	szonáta hangneme		Op. No.	I. tétel		II. tétel		kelt	ajánlás	bemutató
	C-dúr	Cselló Szonáta	Op. 102, No. 1	<i>Andante</i> C-dúr 6/8	<i>Allegro vivace</i> a-moll 2/2	<i>Adagio</i> C-dúr 4/4 (<i>Andante</i> 6/8)	<i>Allegro vivace</i> C-dúr 2/4			
	szonáta hangneme		Op. No.	I. tétel	II. tétel	III. tétel	IV. tétel	1815	Marie Erdődy grófnő	Joseph Linkének csellistának íródott
D-dúr	Cselló Szonáta	Op. 102, No. 2	<i>Allegro con brio</i> D-dúr 4/4	<i>Adagio con molto sentimento d'affetto</i> d-moll 2/4 (<i>attacca</i>)	<i>Allegro (fugato)</i> D-dúr 3/4	-				
Felix Mendelssohn	B-dúr	Cselló Szonáta	Op. 45 No. 1	<i>Allegro vivace</i> B-dúr 4/4	<i>Andante</i> g-moll 3/8	<i>Allegro assai</i> B-dúr 4/4	-	1838		
	D-dúr	Cselló Szonáta	Op. 58 No. 2	<i>Allegro assai vivace</i> D-dúr 6/8	<i>Allegretto scherzando</i> h-moll 2/4	<i>Adagio</i> G-dúr 4/4	<i>Molto Allegro e vivace</i> D-dúr 4/4	1842-43	Mathieu Wielhorsky gróf (csellista)	
Frédéric Chopin	g-moll	Cselló Szonáta	Op. 65	<i>Allegro moderato</i> g-moll 4/4	<i>Scherzo</i> d-moll 3/4	<i>Largo</i> B-dúr 3/2	<i>Finale. Allegro</i> g-moll 2/2	1846	Auguste Franchomme	
Édouard Lalo	a-moll	Cselló Szonáta	L. 18	<i>Andante non troppo - Allegro maestoso</i> a-moll 4/4	<i>Andante</i> F-dúr 3/8 (9/16)	<i>Allegro</i> a-moll 2/4	-	1856	Anton Rubinstein	
Johannes Brahms	e-moll	cselló-zongora szonáta	Op. 38 No. 1.	<i>Allegro non troppo</i> e-moll 4/4	<i>Allegretto quasi Menuetto</i> a-moll 3/4	<i>Allegro</i> e-moll 4/4	-	1862-65	Dr. Josef Gänsbacher (1829-1911)	1867-02-12 Basel Moritz Kahnt (cselló), Hans von Bülow (zongora)
Camille Saint-Saëns	c-moll	Cselló Szonáta	Op. 32 No. 1	<i>Allegro</i> c-moll 3/4	<i>Andante tranquillo e sostenuto</i> Esz-dúr 4/4	<i>Allegro moderato</i> c-moll 2/4	-	1872-73	Jules-Bernard Lasserre (1838-1906)	
Edvard Grieg	a-moll	Cselló Szonáta	Op. 36	<i>Allegro agitato</i> (a-moll) 2/2	<i>Andante molto tranquillo</i> (F-dúr) 4/4	<i>Allegro</i> (a-moll) 2/4	-	1883	John Grieg (1840-1901)	1883 október 22. Drezda Friedrich Ludwig Grützschacher - cselló, Edvard Grieg - zongora
Richard Strauss (1864-1949)	F-dúr	Cselló szonáta	Op. 6	<i>Allegro con brio</i> (F-dúr) 3/4	<i>Andante ma non troppo</i> (d-moll) 2/4	<i>Allegro vivo</i> (F-dúr) 6/8	-	1883	Hanuš Wihan (1855-1920)	
Johannes Brahms	F-dúr	Cselló Szonáta	Op. 99 No. 2	<i>Allegro vivace</i> (F-dúr) 3/4	<i>Adagio affettuoso</i> (Fisz-dúr) 2/4	<i>Allegro passionato</i> (F-moll) 6/8	<i>Allegro molto</i> (F-dúr) 2/2	1886	Robert Hausmann	1886 november 24. Bécs, Robert Hausmann (cs), Johannes Brahms (z)

szerző	szonáta hangneme		Op. No.	tételrend				kelt	ajánlás	bemutató
				I. tétel	II. tétel	III. tétel	IV. tétel			
Max Reger (1873-1916)	f-moll	Cselló Szonáta	Op. 5 No. 1	<i>Allegro maestoso ma appassionato</i> f-moll 4/4	<i>Adagio con gran affetto</i> 3/8	<i>Finale Allegro (un poco scherzando)</i> 2/2	-	1892	Oskar Brückner (1857-1930)	1893 október 17. Wiesbaden, Tonkünstlerverein, Oskar Brückner (cs) Max Reger (z)
Max Reger (1873-1916)	g-moll	Cselló Szonáta	Op. 28 No. 2	<i>Agitato</i> 4/4	<i>Prestissimo Assai</i> 3/4	<i>Intermezzo, Poco sostenuto (Quasi Adagio)</i> 3/4	<i>Allegretto con grazia (Quasi Allegretto)</i> 6/8	1898	Hugo Becker (1863-1941)	1901 április 29. Wesel, Friedrich Grützmaker (cs) Karl Straube (z)
Dohnányi Ernő	B-dúr	Cselló Szonáta	Op. 8	<i>Allegro ma non troppo</i>	<i>Scherzo: Vivace assai</i>	<i>Adagio non troppo</i>	<i>Tema con variazioni (Allegro moderato)</i>	1899	Ludwig Lebell (ca. 1872-1954 or 1968)	1899-12-4, London, Ludwig Lebell, cello
Sergei Rachmaninoff	g-moll	Cselló Szonáta	Op. 19	<i>Lento. Allegro moderato</i>	<i>Allegro scherzando</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro mosso</i>	1901	Anatoly Brandukov (1856-1930)	1901 December 15 in Moscow Anatoly Brandukov (cello), Sergei Rachmaninoff (piano)
Max Reger (1873-1916)	F-dúr	Cselló Szonáta	Op. 78 No. 3	<i>Allegro con brio</i> (F-dúr) 4/4	<i>Vivacissimo</i> (c-moll) 6/8	<i>Andante con variazioni</i> (A-dúr) 4/8	<i>Allegro vivace</i> (F-dúr) 6/8	1904		14. Dezember 1904, München, Karl Ebner und Max Reger
Camille Saint-Saëns	F-dúr	Cselló Szonáta	Op. 123 No. 2	<i>Maestoso, largamente</i>	<i>Scherzo con variazioni</i>	<i>Romanza, poco adagio</i>	<i>Allegro non troppo, grazioso</i>	1905	Jules Griset (1854-1915)	
Charles-Marie Jean Albert Widor (1844-1937)	A-dúr	Cselló Szonáta	Op. 80	<i>Allegro moderato - Lento e poco a poco accelerando</i> A-dúr 3/4	<i>Andante con moto fisz-moll - Cantabile - A tempo - Poco più vivo fisz-moll</i> 4/4	<i>Allegro vivace - Meno vivo</i> A-dúr 5/4 - 3/4	-	1907	Jules Loeb (1852-1933)	
Zoltán Kodály (1882-1967)	-	Cselló Szonáta	Op. 4	<i>Fantasia - Allegro di molto</i> 6/8	<i>Allegro con spirito</i> 2/4	-	-	1909-10		Budapest, 1910 márc. 17. Kerpely Jenő (cs) és Bartók Béla (z)
Max Reger (1873-1916)	a-moll	Cselló Szonáta	Op. 116 No. 4	<i>Allegro moderato</i> a-moll 4/4	<i>Presto</i> a-moll 3/4 - <i>Meno Presto</i> A-dúr - <i>Tempo 1</i>	<i>Largo</i> E-dúr 3/8	<i>Allegretto con grazia</i> A-dúr 4/4	1910	Julius Klengel	
Albéric Magnard	A major	Cello Sonata	Op. 20	<i>Sans lenteur - Alla zingarese</i> 3/4	<i>Sans faiblir</i> 1/2 6/8	<i>Funèbre</i> 4/4	<i>Rondement</i> Alla Breve	1908-10	Gaston Carraud	1911
Nikolai Myaskovsky	D major	Cello Sonata No. 1	Op. 12	<i>Adagio</i> D-dúr 3/4	<i>Andante</i>	<i>Allegro passionato</i> 6/8	-	1911	W. Hoffmann	
Dora Pejačević	E minor	Cello Sonata	Op. 35	<i>Allegro moderato</i>	<i>Scherzo: Allegro</i>	<i>Adagio sostenuto</i>	<i>Allegro comodo</i>	1913		
Claude Debussy	D minor	Cello Sonata	L. 135	<i>Prologue: Lent, sostenuto e molto risoluto</i>	<i>Sérénade: Modérément animé</i>	<i>Final: Animé, léger et nerveux</i>	-	1915	Emma Debussy	1916 március 4. London: Aeolian Hall C. Warwick Evans cselló, Madame Alfred Hobday zongora
Frederick Delius	D minor	Cello Sonata		<i>Allegro ma non troppo</i> 4/4	-	-	-	1916	Beatrice Harrison	1919 január 11. London, Wigmore Hall Beatrice Harrison, Hamilton Harty

5. a-moll szonáta op. 116.

5.1. Keletkezéstörténet forráshelyzet

Reger negyedik és egyben utolsó cselló-zongora szonátáját Oberaudorfban és Lipszében komponálta 1910 augusztusának végétől szeptember 25-ig.⁶⁴ Ebben az időszakban a lipcsei konzervatórium megbecsült professzoraként mondhatni, karrierje csúcsán volt.⁶⁵

Az 1901 óta Münchenben élő szerző 1907-ben, egy karlsruhei koncert alkalmával kapott meghívást Lipszébe, hogy a Királyi Konzervatórium rektora és zeneszerzésprofesszora legyen. Münchent gondolkodás nélkül, még ebben az évben otthagyta, döntését valószínűleg elősegítette jelentős müncheni ellentábora, az Akademie der Tonkünstleről való rossz véleménye, illetve az *Allgemeiner Deutscher Musikverein* igazgatói posztjának sikertelen megpályázása.⁶⁶ Annak ellenére, hogy Lipszében sokkal több szakmai sikert ért el (fesztivált rendeztek külön az ő tiszteletére, mely példa nélküli volt abban az időben), egyre súlyosbodó alkoholizmusa és romló pszichikai állapota egyre nyilvánvalóbbá vált, mégha ezt titkolni is igyekezett. Az oberaudorfi üdülés is egyfajta kényszerpihenő volt számára.⁶⁷

⁶⁴ Reger-Werk-Verzeichnis (RWV) a Max Reger Institut megbízásából közreadta Susanne Popp együttműködésben Alexander Beckerrel, Christopher Graftschmidt, Jürgen Schaarwächterrel és Stefanie Steinerrel. 2 kötet. München: G. Henle, 2010 [2011] 672. oldal.

⁶⁵ Matthias Kontarsky: Max Regers Sonate für Violoncello und Klavier a-moll op. 116- eine musikalische Reverenz an den Leipziger Julius Klengel? Reger- Studien 8 Max Reger und die Musikstadt Leipzig Kongressbericht Leipzig 2008 Carus Verlag 165. old.

⁶⁶ München: Reger a wiesbadeni *"Sturm und Trank Zeit"* teljes mentális összeomlása után (1898) – melyből otthonában, Wiedenben rehabilitálódott – nagy tervekkel költözött Münchenbe. Szerződést kötött a müncheni Aibl kiadóval, Straube bemutatja korál fantáziáit, úgy tűnik végre meglesz az áttörés szakmai életében. A bajor fővárosban töltött évek mégsem mondhatóak problémamentesnek a szerző számára. Richard Strauss támogatói: Shillings, Thuille és Pfitzner és barátjuk: Louis, a Münchner Neueste Nachrichten zenekritikusa Reger esküdt ellenségévé válnak. A Kunswart nevű folyóirat, Batka (főszerkesztő) ideje alatt Reger zenéjének ellenzéki központjaként működött. Reger müncheni ellenségeit "Az Alkalmazott Impotencia Részvénytársaságának" titulálta, kortársait durva hangú kritikával illette (mint, hogy „a 'Wagnerizmus' tette volna tönkre Shillings figyelemre méltó tehetségét). A müncheni évek örömteli pillanata, hogy 1902-ben összeházasodik az evangélikus Elsa von Berckennel protestáns ceremónia keretében, mely a katolikus egyházból való kizárását vonja maga után. 1903-ban adta közzé egyik legjelentősebb elméleti értekezését: a „Cikk a moduláció tanról” *Beiträge zur Modulationslehre* (Lipce 1903), melyben eltávolodik korábbi tanára, Hugo Riemann kromaticizmussal kapcsolatos nézetétől. Riemann az értekezés publikálását árulásként értelmezte, annak ellenére, hogy Reger csodálatát fejezi ki benne tanra iránt. 1904-ben az Akademie der Tonkunst zeneelmélet, zeneszerzés és orgonatanára lett, befejezte a Schlichte Weisen-t, kamaraműveket és két fontos zongora-variáció sorozatot komponál, külön estet szervez számára az újonnan alakult Allgemeiner Deutscher Musikverein, melynek tagja volt két riválisa, Schillings és Thuille is. A nyilvános koncertek és karmesteri megjelenések sora egyre bővült, az alkoholizmus tünetei is egyre észrevehetőbbé váltak. Forrás: John Williamson: „Reger” *Groove Music Online* 2001. január. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rskey=ahYPnd&result=1> (megtekintés dátuma: 2015. 11. 10.)

⁶⁷ Matthias Kontarsky: Kompositorische Tendenzen bei Max Regers Sonaten für Violoncello und Klavier. Carus-Verlag Stuttgart 2005. 122. old.

A szonáta megkomponálását nem előzte meg hosszú előkészület, amint ez egy Henri Hinrichsennek⁶⁸ írott levélből⁶⁹ és Elsa Reger elmondásából kiderül.⁷⁰ 1910. július 25-én viszont már a következőket írta Reger közvetlenül az op. 114-es *Zongoraverseny* fináléjának leadása után: „*Akkor hát ideje üdülni menni, vagyis írok egy szép szonátát csellóra és zongorára, egy vonós-szextettet és ezenkívül még néhány zongoradarabot.*”⁷¹

A felső-bajorországi Oberaudorfban először szólóhegedű- (op. 117 Nr. 3–4, op. 115) és gyermekdarabokkal valamint gyermekdalokkal (op. 76 – 5. kötet) "melegített be", egyben megbeszélte a csellószonáta kiadását is a Peters-kiadóval:⁷² „*Bocktól*⁷³ *kapom az üzenetet, hogy fájó szívvel ugyan, de beleegyezik, hogy Önnek adjam a 1910-es cselló-zongora szonátát. (...) op. 116-os csellószonáta, kérem jegyezze meg ezt az opusz-számot.*”⁷⁴ Augusztus 30-án Elsa Reger Hans von Ohlendorff-nak⁷⁵ említette ismét a szonátát.⁷⁶

⁶⁸ Henri Hinrichsen a II. világháború kitöréséig virágzó Edition Peters tulajdonosa, akivel Reger sokat levelezett. A náci hatalomátvétel következtében a kiadót lefoglalták, Hinrichsent Auschwitzba küldték, ahol 1942-ben életét vesztette. Oxford Music Online George B. Stauffer Leipzig szócikke alapján. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16353?q=henri+hinrichsen&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit (Megtekintés dátuma: 2017 január.)

⁶⁹ Susanne Shigihara, Susanne Popp: Peters-Briefe, Verlag: Bonn. Ferd. Dümmlers Verlag, 1995 439. old. Reger 1910 végén azt írja Henri Hinrichsennek, hogy májusban még nem is gondolt csellószonáta komponálására. (Dátum nélküli levél)

⁷⁰ Elsa levelének tanúsága szerint 1910 júliusának elején még a vonóshatos (op. 118) megírása volt tervbe véve.

Reger-Werk-Verzeichnis (RWV) a Max Reger Institut megbízásából közreadta Susanne Popp együttműködésben Alexander Beckerrel, Christopher Grafsmidttel, Jürgen Schaarwächterrel és Stefanie Steinerrel. 2 kötet. München: G. Henle, 2010

⁷¹ "Nun gehen wir also in die Ferien: d. h. ich will schaffen eine sehr feine Sonate für Cello u. Pianoforte und ein Streichsextett, außerdem Clavierstücke" (saját fordítás) levél Frieda Kwast-Hodappnak, a levél megtalálható a Max-Reger-Institut archívumában.

⁷² Reger-Werk-Verzeichnis (RWV) a Max Reger Institut megbízásából közreadta Susanne Popp együttműködésben Alexander Beckerrel, Christopher Grafsmidttel, Jürgen Schaarwächterrel és Stefanie Steinerrel. 2 kötet. München: G. Henle, 2010 672. o.

⁷³ Minden bizonnyal Hugo Bock-ra céloz, Gustav Bock fiára, a Bock & Bote: Eduard Bote and Gustav Bock által 1838-ban alapított berlini kiadó akkori tulajdonosára.

⁷⁴ Susanne Shigihara, Susanne Popp: Peters-Briefe, Verlag: Bonn. Ferd. Dümmlers Verlag, 1995 414. old. "Von Bock (Bote & Bock) hab' ich Nachricht, daß er schweren Herzens damit einverstanden ist, daß ich Ihnen pro 1910 Sonate für Violoncello u. Pianoforte gebe (...) Cellosonate op. 116; bitte, notieren Sie Sich diese Opuszahl." (saját fordítás) Max Reger, képeslapja Henri Hinrichsennek 2010 augusztus 11.

⁷⁵ (Heinrich) Hans von Ohlendorff a trágyavállalatából meggazdagodott hamburg-volksdorfi Heinrich von Ohlendorff fia, a szerző mecénása, Reger több művét neki ajánlotta.

⁷⁶ "Max éppen egy cselló szonátát ír op. 116." "jetzt schreibt Max eine Cello Sonate op. 116" (saját ford.) a levél másolata megtalálható a Max-Reger-Institut archívumában.

1910 szeptember 1-én a következőket közölte Reger a kiadóval: „Az »Ön« *a-moll szonátája csellóra és zongorára op. 116. növekszik és virágzik, és egy életképes, jó gyermeknek ígérkezik; a műnek 1911. január 1-én meg kell jelennie.*”⁷⁷

Ahogy Reger egy 1910 szeptember 6-án kelt, James Kwastnak⁷⁸ címzett leveléből kiderül, ismét a leadási határidő nyomása alatt volt: „Az *első és második tétel készen van; hogy megnyugtathassad a csellista uraságot.*”⁷⁹⁸⁰

Lipcsébe visszatérve, Reger 1910. szeptember 18-án nagyvonalakban befejezte a művet és most ő kezdett el nyomást gyakorolni a kiadóra: a szerződésben szereplő 3000 Márka helyett csak 2500-at akart elfogadni.⁸¹ Hinrichsen érzékenyen reagált a kategorikus hangvételre; még Reger honoráriummal kapcsolatos ajánlatát sem fogadta el mondván, hogy a szerződéses megegyezéseket illik betartani. Kompromisszumként végül a számlát 3000 márkáról állították ki, melyből 500 márka végül egy zenei ösztöndíj finanszírozását szolgálta.⁸²

Ezekben a napokban Reger többször invitálta Karl Straubét vendégségbe, hogy szokásához híven megmutathassa neki a készülő művet. Straube kritikai megjegyzéseit figyelembe véve azonnal változásokat eszközölt, majd 1910. szeptember 22-én így fogalmazott: „*A csellószonáta I. tételében*⁸³ *több, jótékony előrelépést is tettem, így befejezettnek tekinthető a tétel! A 4. tétel is készen van, és ezzel az egész mű!*”⁸⁴

⁷⁷ Susanne Shigihara, Susanne Popp: Peters-Briefe, 414. oldal Verlag: Bonn. Ferd. Dummlers Verlag, 1995 (saját ford.) Képeslap Henri Hinrichsen részére. „*Ihre“ Sonate a moll für Violoncello und Pianoforte op 116 wächst und gedeiht, u. verspricht, ein artiges, lebensfähiges Kind zu werden; das Werk muß am 1. Januar 1911 erscheinen!*”

⁷⁸ Jacob James Kwast (1852–1927): holland-német zongorista. Az Op. 116-os cselló-szonátát bemutató zongoraművész. Zongoratanár Kölnben, Frankfurtban, majd Berlinben. Első házasságából származó lánya, Mimi Kwast, tanítványa, Hans Pfitzner felesége lett. Reger Kwast második feleségének, Frieda Kwast-Hodapp-nak (1880-1949) ajánlotta *f-moll zongoraversenyét*, melyet Frida 1910-ben mutatott be a lipcsei Gewandhausban Nikisch Artúr vezényletével. A szintén Frida által bemutatott Op. 143-es *Variációk és Fuga egy Telemann témára* c. művet James Kwastnak dedikálta a szerző. Zenei Lexikon 2. kötet, szerk. Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Bartha Dénes. A szócikk írója: Sándor Frigyes. 392. old.

⁷⁹ A csellista uraság Jakob Sakom (1877-1941) volt.

⁸⁰ „*Satz 1 u. 2 sind fertig; dies zur Beruhigung Deines Herrn Cellisten*” saját ford. Képeslap másolat: Reger James Kwastnak. Forrás: Max-Reger-Institut

⁸¹ Susanne Shigihara, Susanne Popp: Peters-Briefe, 414. oldal Verlag: Bonn. Ferd. Dummlers Verlag, 1995. 415. old.

⁸² I. m.: (saját ford.) Henri Hinrichsen levele Regerhez: 1910. szeptember 20. 417. old.

⁸³ Nem egyértelmű, hogy a levélben látható kis *l* betű, ami a német *langsam* = *lassú* szót takarja vagy *római I.*, mint *első* tételre gondol a szerző.

⁸⁴ Susanne Shigihara, Susanne Popp: Peters-Briefe, 414. oldal Verlag: Bonn. Ferd. Dummlers Verlag, 1995 415. old. „*Ich habe im I. [oder L.] Satz der Cellosonate mehrere, wohltätige »Sprünge« gemacht, nun ist der Satz absolut geschlossen! Satz 4 ist auch fertig und damit das ganze Werk!*” saját ford.

Egy Fritz Steinnak írt levél szerint Reger 1910. szeptember 23-án befejezte a szonátát és már a következő műnek szentelte magát.⁸⁵ 1910. szeptember 25-én arra kéri a Peters-kiadót, hogy a kéziratot ők vigyék el másnap, elfoglaltságaira hivatkozva. „...mivel nekem örült sok dolgom van és éjjel-nappal írok.”⁸⁶

1910. október 27-én megerősítette a kefelevonat átvételét, melyeket bevallása szerint csak november közepén tudott átdolgozni koncertútjai miatt.⁸⁷

1910. november 12-én kezdte el a munkát és 23-án juttatta vissza a másolatokat, azzal a kéréssel, hogy 1910. december 1-ig küldjenek el egy, a korrektúrákat már tartalmazó mintapéldányt James Kwastnak, aki az ősbemutatót készítette elő. Újabb javításokra nem volt szükség, mint az kiderül az alábbi, Hinrichsennek írott levélből: „*Schäfer úr igazán professzionálisan dolgozik.*”⁸⁸ November 26-án Reger saját részre igényelt egy kefelevonatot, hogy Frieda Kwast-Hodappal közösen is átvehessék a művet.⁸⁹ A kapott levonatot így kommentálta november 29-én: „*Áldott legyen legdicsebb Schäfer úr; csaknem egy szép kis butaságot követtem el.*”⁹⁰

1910. december 4-én megírta Hinrichsennek, hogy James Kwast is átvizsgál minden esetlegesen becsúszott hibát, és hogy személyesen küld vissza minden ívet, amin még hibákat talál.⁹¹ 1910. december 15-én a két művész Lipcsében találkozott, a Zongoraverseny (op. 114) ősbemutatójának alkalmából, és két nappal később Reger még küldött két ívet a kiadónak: „*Ezeken kívül Professzor Kwast és én sem találtunk több hibát; a mű ezzel a pár javítással már ténylegesen nyomdakész.*”⁹²

1910. december 28-án köszönetét fejezte ki Reger Henri Hinrichsennek az első nyomtatott példányért: „*Egészen kiváló: annyira tetszik: egyszerű és letisztult; hányszor és hányszor követik el ezeket a címlapokat szecesszió és egyéb*

⁸⁵ Reger, Max Briefe an Fritz Stein: Susanne Popp. Dümmlers Verlag 1982. 1910 szeptember 24. 78. old.

⁸⁶ Susanne Shigihara, Susanne Popp: Peters-Briefe, Verlag: Bonn. Ferd. Dümmlers Verlag, 1995 *„ich hab nämlich wahnsinnig viel Arbeit u. brüte Tag u. Nacht“* (saját ford.) Levél Paul Ollendorffnak 420. old.

⁸⁷ I. m.: 424. old.

⁸⁸ I. m.: „*Herr Schäfer arbeitet sehr tüchtig!*” (saját ford.) Henri Hinrichsennek íródott képeslapok 1910 november 12. és 22. 424. old.

⁸⁹ I. m. 428. old.

⁹⁰ I. m. „*Hochgelobt u. gepriesen sei Herr Schäfer; da hätte ich ja eine schöne Dummheit gemacht*” (saját ford.) képeslap Paul Ollendorff részére 428. old.

⁹¹ I. m. levél Henri Hinrichsennek 429. old.

⁹² I. m. levél Henri Hinrichsennek *„sonst haben Prof. Kwast u. ich keine Fehler mehr gefunden; das Werk ist also nach Verbesserung der paar Fehler vollständig druckreif.“* (saját ford.) 432. old.

stílusirányzatok jegyében, melyek egyáltalán nincsenek tetszésemre. Nekem pont úgy tetszik, ahogyan Ön alkotja meg őket.”⁹³

Reger szerint a mű „*annyira tisztán érthető, hogy mindenütt sikert fog aratni. James Kwast, aki a szonátát pontosan ismeri, el van ragadtatva. [...] Egyszóval a művet jövő évben számtalanszor el fogom játszani.*”⁹⁴

Reger lelkesedését és magabiztosságát a befejezett művel kapcsolatban az alábbi, 1910. december 31-én kelt, August Stradalnak írt levél is kitűnően tükrözi: „*Azt hiszem megállapíthatom, hogy az az út, melyen az op. 113, 114 és 116. műveimmel járok, sokkal inkább célhoz vezetnek, mint az összes új út.*”⁹⁵

5. 2. Ajánlás

A szonáta ajánlása Julius Klengel-nek (1859–1933), Reger kollégájának szolt, Klengel 1881-től a lipcsei Gewandhausorchester szólócsellistája⁹⁶, a Gewandhauskvartet⁹⁷ tagja és a Lipcsei Konzervatórium legendás tanára, 1899-től professzora volt.⁹⁸ Mindhárom státuszt idős koráig betöltötte. A külföldön és Németországban egyaránt elismert és keresett virtuóz 50 éves tanári tevékenysége alatt egész csellista-generációkat nevelt fel⁹⁹ és tanulmányi művei még ma is nagy jelentőséggel bírnak a gordonkaoktatásban. Max Regerrel 1906 óta ápolt jó barátságot, ő mutatta be *Zongorás trióját* (op. 102), *Zongoranégyesét* (op. 133)

⁹³ I. m. „*Ausstattung famos: ich liebe das so sehr: einfach u. gediegen; diese Titelblätter, wie sie so oft verbrochen werden im Jugend= u. allen anderen Stylen liebe ich gar nicht; gerade so, wie Sie's machen, ist mir das Liebste.*” (saját ford.) 438. old.

⁹⁴ I. m. „*so klar, daß man überall damit Erfolg haben wird. James Kwast, der die Sonate genau kennt, ist aufs Höchste begeistert [...]. Kurzum ich werde das Werk nächstes Jahr unzählige Male spielen*” (saját ford.) 439. old.

⁹⁵ Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild, Kiadja: E. von Hase-Koehler, Lipcse, 1928. Reger levele August Stradalhoz: „*Ich glaube, behaupten zu dürfen, daß der Weg, den ich in Op. 113, 114 und 116 gehe, eher zu einem Ziel führt, als all die neuen Wege.*” (saját ford.) 238. oldal.

⁹⁶ J. Klengel. már 15 évesen a zenekar tagja, 1881-től pedig szólócsellistája. forrás: Oxford Music Online http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15140?q=julius+klengel&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit Klengel, Julius szócikk, Watson Forbes/Margaret Campbell (Megtekintés időpontja: 2017 január.)

⁹⁷ 1808-ban alapított, a legrégebbi megszakítás nélkül működő vonósnégyes. forrás: <http://www.gewandhausquartett.de/> (Megtekintés időpontja 2017. január.)

⁹⁸ Klengel gordonkatanára Emil Hegar volt, zeneszerzést pedig Jadassohnnál tanult. forrás: Oxford Music Online http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15140?q=julius+klengel&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit Klengel, Julius szócikk, Watson Forbes/Margaret Campbell (Megtekintés időpontja: 2017 január.)

⁹⁹ I. m. Növendékei között voltak: Suggia, Feuermann, Kurtz, Pleeth és Piatigorsky

csakúgy, mint a *Vonósszextett* (op. 118) a Gewandhaus-Quartettel. Reger az *a-moll csellószonátán* kívül neki ajánlotta később az első cselló-szólószvitet (op. 131c) is.¹⁰⁰

Az *a-moll csellószonáta* ősbemutatójára 1911. január 17-én került sor a hamburgi Musikhalle kistermében, Jakob Sakom¹⁰¹ gordonkaművész és James Kwast¹⁰² zongoraművész előadásában. Klengel a darabot túl nehéznek ítélte, így történhetett, hogy az ősbemutató tisztos feladatát tanítványára ruházta át. Néhány nappal az ősbemutató után egy zártkörű előadás keretében külön előadták Regernek a művet Hamburgban. Csak az ezt követő téli szezonban (1911–12) tizenhat előadásról tudunk, melyen Reger is résztvett.¹⁰³

A tisztázat (metszőpéldány) valószínűleg a második világháborúban veszett el. A kézirat Reger hagyatékának részét képezte. Elsa Regernek egy 1947. január 15-re datált jegyzéke szerint (forrás: Max-Reger-Institut), melyben az általa elajándékozott Reger kéziratokról számol be, olvashatjuk a megajándékozott nevének megadása nélkül, hogy „az op. 116-os csellószonáta Münchenben tűz martaléka lett.”¹⁰⁴ Egy másik helyen úgy emlékezik vissza, hogy a kézirat a müncheni Weiler-család tulajdonába került és a háborúban semmisült meg.¹⁰⁵

A müncheni Karl H. Weiler orgonaművész valóban Elsa Reger baráti köréhez tartozott és 1938–1941 között több Elsa által szervezett házi hangverseny megrendezésében segédkezett. A kéziratot Reger özvegye valószínűleg hálából, Weiler úr elkötelezettségéért ajándékozhatta neki.

¹⁰⁰ Reger Werke Verzeichnis: a Max Reger Institut megbízásából közreadta Susanne Popp együttműködésben Alexander Beckerrel, Christopher Grafsmidttel, Jürgen Schaarwächterrel és Stefanie Steinerrel. 2 kötet. München: G. Henle, 2010 [2011] 672. old.

¹⁰¹ Jakob Sakom zsidó származású litván ügyvédcsalád szülöttje. Rigai és kiewi tanulmányai után Klengel tanítványa lett Lipcsében. Később a hamburgi Orchester der Philharmonischen Gesellschaft szólócsellistája, a hamburgi zeneélet elismert szereplője. Arnold Schönberg: *Pierrot Lunaire*-jének (op. 21.) első hamburgi (1924 március 3.) bemutatója is Sakom nevéhez fűződik. 1933-ban a náci vezetés származása miatt felmond neki. A hamburgi Zsidó Kulturális Kör hangversenyein vállal fellépéseket 1938-ig a városban maradván. Ekkor Litvániából meghívást kap Kaunas és Vilnius konzervatóriumaiba, feleségével elhatározzák, hogy oda költöznek. A Wehrmacht 1941 júliusi megszállásáig docensként dolgozik az említett városokban és gyakran fellép a Litván Rádióban. Ekkor nyoma veszik. Amerikai forrásokból tudjuk, hogy a Sakom házaspárt 1941 októberében SS csapatok végezhették ki egy helyi erdőben. (Lányuk és unokájuk Auschwitzban halnak meg.) Hamburgban a Johannes Brahms Str. 1. alatti Laeishalle előtt, valamint az utolsó németországi lakásuk helyszínén található botlatókövek emlékeznek meg Jakob Sakom csellóművészről. forrás: Peter Petersen: Jakob Sakom, in: Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit, Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hg.), Hamburg: Universität Hamburg, 2007

¹⁰² Id.: 22. lábjegyzet

¹⁰³ RWV: a Max Reger Institut megbízásából közreadta Susanne Popp együttműködésben Alexander Beckerrel, Christopher Grafsmidttel, Jürgen Schaarwächterrel és Stefanie Steinerrel. 2 kötet. München: G. Henle, 2010. 672. oldal.

¹⁰⁴ „Op. 116 die Cellosonate ging in Flammen auf in München.” forrás: MRI, Karlsruhe

¹⁰⁵ Ottmar Schreiber 1971 ápr. 18-án kelt levele Hermann Weiler özvegyéhez, a Dallasban élő Frieda Weilerhez. forrás: MRI, Karlsruhe (QI-2a)

5.3. A kiválasztott szonáta elemzése

Reger utolsó cselló-zongora szonátája talán a legkönnyebben értelmezhető a négy cselló-zongora szonáta közül. Formai, harmóniai és melodikai szempontokból is letisztultabb elődjeinél: például az expozíció tématerületei sokkal világosabban elhatároltak, nem mosódnak úgy össze, mint a korábbi cselló-zongora szonátáknál.¹⁰⁶ Nyilván ennek köszönhető, hogy Reger egyik legszívesebben előadott csellószonátájává vált.

5.4. I. tétel – Allegro moderato

Az első tétel (*Allegro moderato*) főtémája egyértelműen Beethoven op. 69-es *A-dúr szonátáját* idézi meg. A – Regertől talán szokatlanul – melodikus főtémát szólógordonka kezdi, a zongora a negyedik ütemben lép be. A nyolcadszünettel kezdődő, nyolcadmozgásokkal kísért, félkottából építkező zongora-válasz a csellótéma ritmusimitációja, akár nyílt Beethoven-hommage is lehetne. Beethoven szonátája egy felfelé lépő A-E tiszta kvinttel, míg Reger szonátája a darab egészére nézve jellemző tritónusz lefelé lépéssel (E-B, ez esetben bő kvart) kezdődik. Beethovennél a cselló-szólo hat ütemig tart – a zongora az utolsó motívum

Allegro, ma non troppo. L.v. Beethoven, Op. 69.

VIOLONCELLO. *p dolce.*

PIANOFORTE. *p dolce.*

Allegro moderato. (♩ = 88-104.) Max Reger, Op. 116.

Violoncello. *espress. sul D*

Pianoforte. *espress. pp*

001. kottapélda: Beethoven A-dúr cselló-zongora szonátájának összehasonlítása Reger a-moll cselló-zongora szonátájának kezdő ütemeivel.

¹⁰⁶ Sonate f-Moll op. 5 (1893); Sonate g-Moll op. 28 (1899); Sonate F-Dur Op. 78 (1904)

továbszövésével csatlakozik hozzá a 6. ütem végén. Reger szonátájának elején a gordonkaszóló három ütemig tart, ezt veszi át a zongora – Beethoven tételéhez hasonlóan. Az új témák és átvezető szakaszok imitált bemutatása végig jellemzik a tételt, gyakran – Regertől nem idegen módon – egészen szövevényesen. (ld.: 001. kottapélda)

Reger témájában nem csak a tritónusz, de a szűkített terc¹⁰⁷ (ld.: 2. ütem, 001-es kottapélda) is meghatározó, vissza-vissza térő jellegzetes hangközlépés a tétel során. Szabó Balázs magyarázata a jelenségre, hogy a szóban forgó szűkített terc nem más, mint egy alsó és felső (fríg) vezetőhang az alaphangnem (a-moll) dominánsára.

Mint arra már Robert Gläser¹⁰⁸ is felhívja a figyelmet, a szonáta első hat ütemében megtalálható mind a 12 félhang. (002. kottapélda és táblázat)

Max Reger, Op. 116.

Allegro moderato. (♩ = 88-104)
espress. sul D

Regernél	E	Bé	F	Disz	(E)	C	H	(Bé)	A	Asz	G	Fisz	D	Cisz
Sorban	C	Cisz	D	Disz	E	F	Fisz	G	Asz	A	Bé	H		

002. kottapélda és táblázat: 12 félhang

Habár ez a jelenség nem tekinthető *Reihének* a Második bécsi iskola klasszikus értelmezése szerint,¹⁰⁹ ugyanis egyrészt az E és B hangok is megismétlődnek a teljes sor elhangzásáig, másrészt a dodekafónia és a *Reihe* fogalmait és elvét csak később, az 1920-as években dolgozza ki Arnold Schönberg, mégis figyelemre méltó Reger – minden bizonnyal tudatos – szerkesztésmódja, különösen annak fényében, hogy Schönberg később milyen nagyra értékelte Reger zenéjét, ahogy ez Schönberg 1922-ben kelt, Alexander von Zemlinskynek írott leveléből is kiderül:

¹⁰⁷ A szűkített terc lépések olyannyira jellemzik a mű egészét, hogy Guido Bagier Reger csellószonátáját egyszerűen a '*szűkített terc apothéózisának*' nevezi "*Aphoteose der vermindernten Terz*" (saját ford.) (Max Reger von Guido Bagier Stuttgart-Berlin 1923)

¹⁰⁸ Robert Gläser, *Die Stielentwicklung bei Max Reger unter besonderer Berücksichtigung der Kammermusik*, Dissertation Bécs, 1938

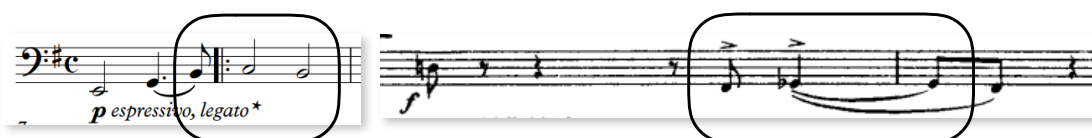
¹⁰⁹ A Reihe fogalma csak 10 év múlva, 1921-ben jelenik meg.

Reger muß [...] viel gebracht werden, 1. weil er viel geschrieben hat; 2. weil er schon tot ist und man noch immer nicht Klarheit über ihn besitzt (Ich halte ihn für ein Genie.)¹¹⁰

Regert [...] sokat kell játszani. 1. mert sokat írt; 2. mert már meghalt és még nem látunk tisztán vele kapcsolatban (én zseninek tartom.)

A szonátának ez az első hat üteme, a Beethovent (múltat) idéző, ugyanakkor 12-fokú szerkesztés („*die neuen Wege*”¹¹¹) önmagában is tükrözi Reger kétarcúságát, múlt és jövő között elhelyezkedve a 20. század küszöbén. Alátámasztva Theo Brandmüller megfogalmazását, aki szerint Max Reger „*a konzervatív avantgardisták csillámló janusarca*” „*den schillernden Januskopf des konservativen Avantgardisten*”.¹¹²

A jellegzetes hangközlépések végig meghatározóak maradnak: az első ütem bő kvart lépése és a második ütem szűkített terclépése át és átszövik a tétel első részének kontrapunktikus szerkezetét. A 10. ütem felütésével egy téma-töredék következik a csellóban, melynek dinamikája a 12. ütemig fokozódik. Valószínűleg csellista mivoltomból fakad, hogy a 13. ütem felénél kezdődő és motivikus fejlesztés alapkövét jelentő kis-szekund sóhaj-motívumát (d-esz-d) a Brahms *e-moll cselló-zongoraszonáta* első tételének alapmotívumához (h-c-h) hasonlítom (lásd 003. kottapélda), viszont mind a ritmus, mind a karakter erre az asszociációra készlet és akár alá is támaszthatja Kontarsky felvetését¹¹³, miszerint a Lipszébe kerülő és a híres Julius Klengel kegyeit elnyereni kívánó Reger olyan szonátával akart kedveskedni a csellistának, mely rejtett vagy nyilvánvaló idézeteket tartalmaz korábbi nagy csellószonátákat író mesterektől.



003. kottapélda: balra: Brahms e-moll szonátájának alap-motívuma; jobbra: Reger a-moll szonátájának részlete.

¹¹⁰ Arnold Schönberg levele Alexander von Zemlinskynek 1922 október 26, in: E. Stein (Kiadó), „A. Schönberg. Ausgewählte Briefe”, (saját ford.) Mainz 1958, 81. oldal

¹¹¹ Reger levele August Stradalhoz 1910. dec. 31. Max Reger, Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild, Kiadja: E. von Hase-Koehler, Lipcse, 1928. Reger levele August Stradalhoz: „*Ich glaube, behaupten zu dürfen, daß der Weg, den ich in Op. 113, 114 und 116 gehe, eher zu einem Ziel führt, als all die neuen Wege.*” (saját ford.) 238. oldal.

¹¹² Theo Brandmüller, Stillstand oder/und Bewegung. Eine Kurzbetrachtung der 2. Sonate für Orgel op. 60, in Max Reger Studien zur Interpretation und Analyse seines Werkes. Max-Reger-Tage Saarbrücken 1990, kiadó: J. Berger és K. veltén, Saarbrücken 1990. 18. old.

¹¹³ Matthias Kontarsky: Max Regers Sonate für Violoncello und Klavier a-moll op. 116- eine musikalische Reverenz an den Leipziger Julius Klengel? Reger- Studien 8 Max Reger und die Musikstadt Leipzig Kongressberie.ht Leipzig 2008 Carus Verlag

A 26. ütemtől átvezető rész kezdődik a zongorában (004. kottapélda),

The image shows a musical score for piano, measures 26-29. It begins with a section labeled 'B' and 'a tempo'. The first staff is a single bass line with a dynamic marking of *f* and a *p* marking. The second system consists of two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *mp*. The tempo changes to 'a tempo espress.' and the dynamics fluctuate between *f* and *p*.

004. kottapélda: I. tétel 26-29. ütem

Az *espressivo* melléktémát a zongora kezdi a 36. ütemben, melyet a cselló egy ütemmel később, imitálva vesz át (5. kottapélda).

The image shows a musical score for piano and cello, measures 36-43. The piano part is in two systems. The first system has two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of *mp*. The tempo is 'a tempo (tranquillo)' and the dynamics fluctuate between *mp*, *p*, and *molto*. The second system also has two staves with a dynamic marking of *pp*. The tempo changes to 'a tempo (tranquillo) espress.' and the dynamics fluctuate between *mp*, *p*, and *molto*. The cello part is in two systems. The first system has a single staff with a dynamic marking of *p* and a *pp* marking. The tempo is 'a tempo (tranquillo) espress.' and the dynamics fluctuate between *p* and *pp*. The second system has a single staff with a dynamic marking of *pp* and a 'sempre espress.' marking.

005. kottapélda: I. tétel 36-43. ütem

A 44. ütemtől kezdődően a cselló a fő témát idézi, a harmadik ütem nyújtott ritmussal kezdődő motívumát ismételve a 47. ütem végéig, folyamatos *crescendo*val jutva el *forte* dinamikáig. Ezalatt a zongoraszólamban a mellék téma motívumaiból áll össze a kíséret. A témák szövevényes egymásba kapaszkodása, egyes téma-részek kiragadása és több rétegben egymás fölé helyezése jól jellemzik a regeri "*teljesen amorf anyagkezelést*",¹¹⁴ mely az egyes hangszerek szerepének öszemosódásához vezet. A fő és mellék téma egyidejű jelenléte a kidolgozásban kevésbé lenne meglepő, mint az exoziccióban, de itt szokatlan megoldásnak számít, ahogyan erre Udo Gefe is felhívja a figyelmet.¹¹⁵

A harcias karakterű záró téma a 48. ütemben a zongorában indul. A gordonkaszólam ezt megelőző fokozása itt hirtelen megszakad és egy ütemnyi szünetbe torkollik, mialatt a zongora a záró téma kis-nyújtott ritmikájú (pontosabban nyolcad, tizenhatodszünet, nyolcad és negyed) oktávban kettőzött uniszónóját játssza.

A cselló belépésekor (49. ütem) a zongora jobbkézben marad a harcias, nyújtott ritmusú oktáv-dallam, ezt a zongora alsó szólamának ütemenként, kromatikusan emelkedő, izgatott triolázása segít feszültségben tartani. A záró téma kezdő motívumának háromhangú, viszonylag egyszerű, nyújtott ritmusú alapfigurája a következő ütemekben (és később a kidolgozás III. szakaszában is) nagy jelentőséget kap. Először a zongora négyoktávos *ff* uniszónója (az 50. ütemtől) vési a hallgató emlékezetébe a figurát, melyet a gordonka – ugyancsak unisonoban – erősít meg az 51. ütem második felétől, majd a következő két ütemben a zongora jobbkéz és gordonka komplementer játékban fejlődik tovább *fff* dinamikáig. Az apró egységből építkező szakasz erősíti a záró téma átvezető jellegét. Három ütemes lassítás (*sempre rit.*) és *diminuendo* vezet rá a kidolgozást előkészítő átvezető részhez, a végén egy *pp* üres C-pizzicatóval a csellóban.

A most következő, *molto sostenuto* tempójelzést viselő, lassú, homofon szerkesztésű átvezető szakasz (58. ütem felütéssel – 60. ütem) három akkordsorozatból áll, nyolcadszünetekkel elválasztva. A korálsorokhoz¹¹⁶ hasonló csoportokat minden esetben négy akkord alkotja, közepén *schweller*rel. Az első csoport *piano* alapdinamikájú, a második *mezzoforté*ból *piano*ba tart, a harmadik pedig már csak *ppp*. A gordonka egyedül a második csoportot erősíti a zongora alt-szólamának kiemelésével, az első és harmadik akkordsor szóló zongorán hangzik el. Utóbbi kettőhöz a szerző külön *esspressivo*-t ír ki. Az első két szűkített

¹¹⁴ M. Kontarsky szavaival élve a, "... völlig amorphen Art der Materialienbehandlung" 124. old.

¹¹⁵ Udo Gefe: Die Violoncell-Kompositionen von Max Reger – Hausarbeit zur staatlichen Prüfung für das künstlerische Lehramt, Frankfurt a. M. 1965 dec. 20. 33. old.

¹¹⁶ I. m. 33. old.

négyeshangzattal kezdődő, dúr alaptonalitású „korálsor” útkeresése tercrokon moll-akkordokba „omlik össze”, míg a harmadik sor tiszta C-dúrra old, ezzel zárva az expozíciót.¹¹⁷

1. korálsor				2. korálsor				3. korálsor			
disz-moll szük2	E-dúr6	H-dúr	d-moll	gisz-moll szük65	a-moll6	E-dúr	g-moll	B-dúr	g-moll9	e-moll6	C-dúr (terc állás)

006. kottapéllda: I. tétel 57-60.ütem

A kidolgozás a 61. ütemben kezdődik – vagy a karaktert tekintve (*esspressivo*) folytatódik – ezúttal háromoktávós zongora uniszónóban hallhatjuk a főtémát, mégpedig *disz* hangról, vagyis a tétel elejéhez képest fél hanggal lejjebbről.

A negyedik ütemben megnyugvó *fisz*-moll akkord megszólalása után lép be az ütem közepén a gordonka, a főtéma harmadik ütemében elhangzó fellépő kis-szexttel és a rákövetkező, lehajló két kromatikus kisszekkunddal. A főtémából kiragadva, előzmények nélkül hallva ezt a motívumot a *Trisztán és Izolda* kezdő motívumára asszociálhatunk, mely bár a jellegzetes félszük szeptim nélkül, és más metrumban ill. ritmusban hangzik fel, mégis idézetnek tűnik. Ezt az érzetet csak erősíti a zongora válasza, mely eltolva a főtéma ritmikáját, még egyértelműbben közelít a wagneri formulához.¹¹⁸ Nem csak a ritmus, de a zongora nagy-szexttel induló válasza is alátámasztani látszik a feltevést, hiszen Wagner előjátékának második frázisa szintén nagy szexttel indul.¹¹⁹ Mindez a 66–67. ütemben is megismétlődik az eredeti ritmussal, a gordonkában nagy D-kis bé kis-szextlépésre adott F-D nagy-szext zongora oktáv válasszal. (007. kottapéllda)

¹¹⁷ Lásd: 006. kottapéllda

¹¹⁸ A *Trisztán és Izolda* Einleitungja 6/8-ban van; míg az említett regeri idézet 4/4-ben. Előbbinél nyolcadfelütés, pontozott negyed-negyed átkötés, nyolcad és pontozott negyed-nyolcad átkötés; utóbbinál második ütésre érkező negyed, pontozott negyed-nyolcad átkötés és pontozott negyed.

¹¹⁹ Lásd: 007. kottapéllda

Einleitung
Langsam und schmachkend

2 Hoboen
2 Clarinetten in A
1 Englisch Horn
1^o u. 2^o Fagott
Violoncelle

007. kottapélda: fent: Reger op.116 I. tétel 64-67. ütem; lent: Wagner Trisztán és Izolda: Einleitung első ütemei

A *pp* "wagneri" elkalandozásnak hirtelen vet véget az *a tempó*ban, *poco forte* megjelenő zongora zárótéma (68. ütem), melyet másfél ütemmel később imitál a gordonka egy tiszta kvarttal lejjebb. Hatalmas *forte* hömpölygés következik a zárótéma feldolgozásaként, előbb csak *espressivo*, majd *marcato* és *marcatissimo* kiírásokkal téve egyre zaklatottabbá a folyamatosan fokozódó, végül *fff*-ig duzzadó anyagot, mely a 81. ütemben kezd el megnyugodni (*mf, tranquillo*) és éri el egy *poco a poco rit.* végén a *molto tranquillo* és *pp* induló következő részt, a kidolgozás második nagy egységének tekinthető szakaszt, a 85. ütemben.

008. kottapélda: Reger op.116 I. tétel 85-86. ütem

Mintha már a *poco a poco rit.* csellószólamának utolsó két üteme (83–84. ütem) is utalna a mellékéma alapmotívumára, ám a következő nagy egység már minden bizonnyal a melléktéma anyagából építkezik. Így az első két és fél ütemben az eredeti melléktéma csellószólamának második ütemében (38. ütem) található kettős kötésekből formálódik egy imitációs anyag (85–89. ütem), majd a 87. ütem második felében augmentált formában halljuk az eredeti zongora melléktéma variánsát. A 88. ütem második felétől már csak a melléktéma első három hangja hangzik el triolás változatban, egyre szűkülő érzést generálva. Mindeközben a csellószólam a kettős kötések anyagát folytatja egy *sempre pp* kitartott e-hanggal átkötve és nyújtott ritmussal vezetve át a *meno tranquillo ppp* szakaszhoz.

A 95. ütemben ismét hirtelen (egy ütem leforgása alatt) halkul és lassul vissza a tétel a 96–97. ütem *sostenuto* tempójára és *mp* dinamikájára, ahol további diminuendo és ritenuto vezet el a kidolgozás harmadik szakaszához.

A zárótéma jól felismerhető nyújtott ritmusai *f* dinamikában, *agitato* és *a tempo* jelzésekkel indul (98. ütem 009. kottapélda), hasonló hatást érve el, mint korábban a 48. vagy 68. ütemekben. A témát a zongora kezdi, a cselló ezúttal két ütem előnyt biztosít neki, csak ezután kezdi imitálni.¹²⁰

009. kottapélda: op.116 I. tétel 98. ütem

A következő tizenkét ütem végig-kottkodálása után a 104. ütemben *sempre marcatisimo* karakterben tűnik elő a gordonka szólamában a főtéma variánsa, igen zaklatott zongora kísérettel. A zárótéma anyagának túlzott használata a tétel során egyfajta kihívás elé állítja az előadókat az *agitato* karakter fenntartása szempontjából, illetve annak komikussá válása elleni törekvésükben. A főtéma variánsa még egy *sempre marcatisimo* nekifutással indul, de kíséretével (*meno ff*) együtt megfáradt benyomást keltve (hat ütemes *sempre rit.* és *sempre dim.* társul a

¹²⁰ A zárótéma első megjelenésénél (48. ütem) a gordonka imitáció 1 ütem után jelenik meg, igaz itt nem csak a kis-nyújtott figura, hanem annak legato folyománya is elhangzik. A második markáns megjelenésnél, rögtön a kidolgozás 8. ütemében (68. ütem) már csak másfél ütemes a késés.

folyamatosan lefelé hajló dallamvonalhoz), együtemes cselló-solo *cadenza* után jut el a visszatérésig.

A visszatérés a 116. ütemben kezdődik *ppp* dinamikával. A főtémát a tétel elejével ellentétben a zongora kezdi – a jól ismert – kétszeres oktáv-uniszónóval, melynek viszont rendhagyó módon már a közepén szavába vág a gordonka, átvéve a témát (118. ütem). A harmadik ütemben így a zongorának szünete van. A 119-127 ütemek szóról szóra megegyeznek a tétel elejének 4-12 ütemeivel. A "brahms-os" fokozás a 127. ütemben most már H-C-H hangokon szólal meg¹²¹. A szó szerinti visszatérés kis terccel lejjebb folytatódik. A melléktémára való átvezetés viszont egy egyszerű összevonás folytán 2 ütemmel megrövidül (141-143 ütem; 010. kottapéllda).

010. kottapéllda: fent: 26-30. ütem összevetve: lent: 141-143. ütem

A rövidülés után visszaáll a rend és minden a klasszikus formamodellnek megfelelően megy tovább: a melléktéma a 149. ütemben,¹²² a főtéma visszatérése a

¹²¹ (vagyis itt már hangnem szerint is egybevág a brahmsi sóhajjal.)

¹²² lásd 36. ütem

157. ütemben¹²³ és a zárótéma a 161. ütemben.¹²⁴ A 170. ütem végül más irányt vesz és a gordonka szólamban megjelenik a főtéma, miközben a zongora quázi folytatja az 57. ütem szerinti duolás kettős kötést balkéz triola kísérettel még két ütem erejéig, csak a trisztános kis-szext fellépésnél hagyja egy ütemre magára a csellót, majd a főtéma e kiragadott elemével válaszolgat egymásnak a két hangszer. A 175. ütemben még egyszer elhangzik a főtéma szóló gordonkán, egyetlen közbevetett nápolyi⁶⁵ akkorddal a zongorában. A téma lezárása helyett még egy *poco animato espresso ed agitato* fokozás kezdődik tizenhatodos, majd tizenhatod-triolás zongora jobbkéz-kísérettel és a főtéma variánsát idéző, majd krommatikus negyedlépésekkel haladó mély balkéz mozgással. A 184. ütemben az 57. ütemben található "korálsorokkal" hangról hangra megegyező két korálsor következik, azzal a kis különbséggel, hogy ezúttal a második ütessel kezdődik a sor az előzőnél található felütés-eggyel kezdődő sorokhoz képest. Harmadik korálsor helyett már csak egy D-basszusú, szűkített akkord szólal meg,¹²⁵ majd utoljára felcsendül a cselló-főtéma oly módon, hogy a tritonus lépés E-A tiszta kvintté tágul, majd a harmadik hang, az F alatt egy f-moll akkordfelbontás árnyékolja be a zenét, hogy aztán picardiai terccel, a zongora legmélyebb hangjáról induló A-dúr akkordfelbontás hozzon *ppp* megváltást a tétel végén.

¹²³ lásd 44. ütem

¹²⁴ lásd 48. ütem

¹²⁵ A gisz alteráció miatt szűkített 65-ként értelmezem.

5.5. II. tétel – Presto

A második, *Presto* tempójelzést hordozó gyorstétel egy triós formájú, 3/4-es metrumú Scherzo, melyben a trió (B-rész) utáni A variálva tér vissza (A, B, Avar).

Az A és A variánsokban hol a zongorában, hol a csellóban végig jelenlévő jambikus ritmus a tarantella lüktetését juttatja eszünkbe. Az egy ív alá eső két hang (felütés - egy) bár azonos időmértékű (negyed), de a második hang staccato előadásmódja és az utána következő negyed szünet következtében kialakul a jellegzetes tarantellás érzet. A tétel majdnem mindvégig a *pp* dinamikai szintjén marad, melyet váratlan *sforzato*-k és rövid *subito* dinamikai váltások szakítanak csak meg (011. kottapélda).



011. kottapélda: Presto tétel 6-8 ütem

Ismét érdemes összehasonlítani a tételt Beethoven *A-dúr szonátájának* (op. 69) Scherzójával. A hasonlóságokra már Udo Gefe is felhívja a figyelmet.¹²⁶ Nemcsak a két tétel azonos hangneme (a-moll), ütemmutatója (3/4), *p* dinamikája¹²⁷ és triós formája szembetűnő, hanem a téma jellegzetes átkötött negyedei is, melyeket Beethovennál a tétel első hangjától, Regernél a 6. ütem felütésétől kezdődően találhatunk.¹²⁸ Ugyanígy megegyezik a szerkesztésmód, mely a tételek elején előbb a zongorán mutatja be a témát egy periódussal később bekövetkező cselló válasszal.¹²⁹ Beethovennál a periódus klasszikus módon 8 ütemes, míg Regernél egy ütem bővüléssel, 9 ütemes. Lásd: 12. kottapélda:

¹²⁶ Udo Gefe: Die Violoncell-Kompositionen von Max Reger – Hausarbeit zur staatlichen Prüfung für das künstlerische Lehramt, Frankfurt a. M. 1965 dec. 20. 35. old. „Die Übereinstimmung in der Bewegung mit dem Scherzo aus Beethovens Op 69 steht außer Frage.”

¹²⁷ Beethovennél *p*; Regernél *ppp*.

¹²⁸ Beethovennél az átkötések azonos hangon vannak, Reger Scherzójában nem; leggyakrabban kis2 vagy t4 felfelé lépésben.

¹²⁹ M. Kontarsky megjegyzi, hogy a Beethoven tétellel való látványos hasonlóságok ellenére Reger formakoncepciója nemhogy eredeti, de egyenesen kísérletinek mondható. „Doch was das <...> Formenkonzept beriff, wirkt Reger absolut originär, ja geradezu unerhört experimentell.” 135. oldal

Presto. (♩. = 112 - 120)

ppp (*una corda*)

pp sf pp

sempre ppp sf ppp

14 SCHERZO.
Allegro molto.

Allegro molto.

-78-

p

p sf p

p p

012. kottapélda: fent: Reger op.116 II. első ütemei; lent: Beethoven A-dúr szonáta Scherzo tételének első ütemei

Azért is lehet Regernél bővülésként definiálni a 9. ütemet, mert a cselló belépéstől számított periódus szabályosan jön, 4+4 ütem (felütéssel) (10–18. ütem). A 18. ütem felütésével, másodszer, fél hanggal feljebből (kis F) induló csellótéma szintén szabályos félperiódus, ám a jambikus zongora válasz ezúttal két ütemmel bővül (25–26. ütem). A tétel során később is mindvégig jellemzőek a csonka vagy bővített periódusok.

Beethonvénél a zongora dallamban bemutatott téma megegyezik a gordonka válasszal, míg Regernél külön, staccato negyedekből épülő moll skála adja a cselló témáját a moll-terc utáni dúr terc kromatikus beékelésével, egy kisterc plagális fellépéssel zárva, melyet a zongora ebben a formában egyszer sem hoz a tétel folyamán, legfeljebb kontrapunktikusan imitál.¹³⁰ (013. kottapélda)

013. kottapélda: fent: Reger op.116 Presto cselló témája

Miután másodszor is elhangzik a csellótéma, a zongora hat ütemen keresztül kettős kötéseket játszik, melyre a gordonka a 28. ütem felütésével kezdődően szintén hat ütemnyi (3+3)¹³¹ kettős kötéssel válaszol (22–33). Egy záró ütem betoldása után 4+2+4 ütemes zongora átvezetés (35–44), majd a csellótéma visszatérése következik, mely a két hangból álló zárómotívum ismételtetésével csendül ki a 64. ütemben.

A középész (65. ütemtől) kidolgozásként kezeli az első rész motívumait, variálva és kiegészítve azokat, így a 65. ütemtől kezdődő zongorabevezető 4+5 ütemről 4+6 ütemre bővül. A folyamatos crescendo-val ellátott első négy ütemben áthelyeződnek a zenei hangsúlyok, vagyis itt nem a felütés-egy adja a meghatározó lüktetést, hanem a balkézben kezdődő súlyos félkotta leütés lesz az ütemek végére egyre dúsabb, miközben a jobbkez 3-1 helyett 2-3-ra hozza a korábban megismert kötőív alatti negyed - staccato-negyed formulát. A következő négy 6 ütemben pedig a balkéz arpeggiói egyenesen a második ütések teszik hangsúlyossá. A 75. ütem felütésével lép be a cselló, de mind a skálából (d-moll és fisz-moll skálák elegye) épülő rész (76–78), mind a terc-fellépések (79–84) kibővülnek. E két tématorédekből és azok variációiból épül a következő szakasz. A gordonka a skálás tématorédeket legtöbbször pizzicato hozza, míg a tarantellás nyújtott ritmikus tematikát főként arco játékmóddal, kivéve a 131. ütemben. Nem teljesen egyértelmű, hogy hol kezdődik az első rész visszatérése, ugyanis a tétel elejével ellentétben itt nem hallunk staccato akkordokat, csak az átkötött negyedes figurákat (ezekből viszont eggyel többet), vagyis mintha minden el lenne tolvá, vagy ki lenne bővítve, esetleg csonkítva akár

¹³⁰ (pl. 47-48 ütem).

¹³¹ A 4. figura *sub.mf* agogikája választja ketté a csoportot

oly módon, hogy a korábbi súlyérzetünket megtréfálja. A zongora átkötött negyedes figurái közé ékelt három staccato hangja (170. ütem) adja vissza az orientációnkat, melyhez képest már megszokott helyen (174. ütem felütése) lép be a gordonka. A visszatérés minden szempontból rövidüléseket tartalmaz, majd az ismerős figura ritkulásával, megkomponált lassítás érzetével zárul a triós forma A szakasza a-mollban.

A Trió vagy B rész *meno presto* tempó-megjelölést kap és költői hangulatát a színes regeri modulációknak köszönheti, melynek A-dúr hangneme – Beethoven op. 69-es szonátjához hasonlóan – kontrasztál a tétel A részeinek a-moll hangnemével. A hat ütemes álló zongora akkordokból álló legato szakaszt (ugyancsak) hatütemes éneklő *espressivo* cselló-válasz követi, majd ismét 12 ütem a trió főrészéből, *pizzicato* cselló kísérettel. A tételrész legrövidebb értéke a negyed, a dallam átkötött pontozott negyedekből épül.

A belemagyarázás vádja alá eshetek, de a 222. ütemben először a zongorában megszólaló trió melléktéma – *animato a tempo espresso ed agitato* – hirtelen felidézte bennem (a Regerrel egyazon évben született¹³²) Sergej Rachmaninov *g-moll szonátájának* első tételét, annak is Lento bevezetőjét. Az áthallást szolmizálva: mi-fa, di-ré nyolcad-pontozott fél¹³³ kapcsolat teszi (Rachmaninovnál d-esz, h-c; Regernél e-f, cisz-d). (014a-b kottapélda.)

014a. kottapélda: fent: Reger op.116 Presto 222-226 ütem.

¹³² Max Reger (1873-1916); Sergej Rachmaninov (1873-1943)

¹³³ Rachmaninoffnál a pontozott fél a következő ütemre is átkötődik, Regernél pedig a második tag külön szólamban szólal meg.

A 232. ütemtől kiteljesedik a trió témája, ezúttal az átkötött pontozott felek alkotta dallamot a cselló játssza a zongora balkéz akkordjainak kíséretében, mialatt a zongora jobb keze a cselló pizzicatót imitálva (*una corda*) kísér. A 243. ütem negyed felütésével röviden visszatér az *animato* szakasz, majd hangról hangra megismétlődik a 210-ből ismert rész, mely viszont hirtelen megtorpanással félbeszakad a tizedik ütemben (261) egy E-domináns⁷³-cel.

A visszatérés *tempo I.-e*, annak átkötött negyedeivel a zongorakíséretben még kísértetiesebben hasonlít a beethoveni tételre¹³⁷ – mint azt Gefe írja – annak azonos hangú átkötéseivel. Rövidítve idézi fel az első szakaszt, majd ismét megtorpan egy koronán (370. ütem). Meglepetésszerűen felidézi a triót öt ütem erejéig, majd miután ez is félbemarad, *Prestissimo* tempóban zárja a tételt további 5 ütemes egységgel.¹³⁸

¹³⁷ Udo Gefe: Die Violoncell-Kompositionen von Max Reger – Hausarbeit zur staatlichen Prüfung für das künstlerische Lehramt, Frankfurt a. M. 1965 dec. 20. 35. old.

¹³⁸ Gefe tanulmányában (36. oldal) párhuzamot von Beethoven 9. szimfóniájának Scherzojával, melyben szintén a triót visszaidézésével zárul a tételt, ám M. Kontarsky ezt az állítást "*etwas gewagt*" "kissé merésznek" tartja Kont. Mus. Tendenzen... 134. oldal 59. lábjegyzet.

5.6. III. tétel – Largo

A harmadik, *Largo* tételt széles dallamai és kifejező, belső tartalomtól vezérelt vonalvezetése, zárt formavilága Reger egyik legérettebb kompozíciói közé emelik. Dekadens és komor világ tárul elénk, melyben a békésnek induló pillanatok is rövid időn belül fájdalmassá és önmarcangolóvá válnak. A zongora szólam mély regisztereinek megszólalása utat nyit a legsötétebb lelki rétegekbe. A zenei anyag – noha nagyon sűrű – mégis vontatott és szomorú.

Udo Gefe szerint a tétel keretét egy háromtagú ABA' forma adja, ahol mind a B, mind az A' rész az A-ból veszik tematikus anyagukat. E szerint a B részben az A szabad variációját halljuk, míg az A' rész igencsak hasonlít az első részhez, melyben leginkább csak a zongorakíséret változik.¹³⁹ M. Kontarsky ezzel szemben A1 és A2-re osztja a tételt és az összekötő szakaszt áthidalásként értelmezi.¹⁴⁰ Utóbbi elgondolás közelebb állhat az igazsághoz, már csak a B rész rövidsége és a nagyszámú tematikus átfedés miatt is.

A 3/8-os, E-dúr alaphangnemű tétel nagyszabású, *molto espressivo*, *piano* cselló szólótémával és ennek alárendelt *poco espressivo*, *pp* zongorakísérettel indul, melynek lassan lépkedő tizenhatod hangjairól Brahms *F-dúr szonátája* 2. tételének (*Adagio affettuoso*) hangulata idéződik fel. (016a-b kottapáldák.)

The image shows a musical score for the first measures of the Largo movement from Reger's Op. 116. The score is in E major, 3/8 time, and marked 'Largo' with a tempo of 60-66. It features a cello melody and piano accompaniment. The piano part starts with a 'pp' dynamic and includes markings like 'poco espress.', 'poco rit.', and 'a tempo'. The cello part has 'poco string.' and 'strin' markings.

016a. kottapélda: Reger op. 116. Largo tétel első ütemek.

¹³⁹ Udo Gefe: Die Violoncell-Kompositionen von Max Reger – Hausarbeit zur staatlichen Prüfung für das künstlerische Lehramt, Frankfurt a. M. 1965 dec. 20. 36. old.

¹⁴⁰ Matthias Kontarsky: *Kompositorische Tendenzen bei Max Regers Sonaten für Violoncello und Klavier*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 2005). 137. old.

Adagio affettuoso

016b. kottapéllda: Brahms F-dúr szonáta II. tétel első ütemek.

Ezt segíti a jellegzetes, szext-menetekben gazdag brahmsi zongorafaktúra használata is. A nyolcadmozgáson és kis nyújtott ritmusú legato hangokból álló, sűrű csellódallam már a 4. ütemben eljut az első csúcspontjára egy rövid, két tizenhatodnyi stringendo-val egybekötött crescendo segítségével, nagy szexttel ugorva a kétvonalas E-re. A harmincketted értékre sűrűsödő ritmus fokozza a zaklatottságot. Az ütem közepén poco rit. és diminuendo vesz vissza a heves, romantikus kitörés erejéből, hogy az 5. ütem második nyolcadától ismét pozitív hullámba csaphasson át. Ütemes hullámzással jutunk el a főtéma tényleges dinamikai csúcspontjára – *ff* – a 7. ütem utolsó nyolcadütésén, ismét nagy szext ugrással. A zongora dinamikája végig gondosan a gordonka dinamikája alatt marad, mint annak *quasi* megfelelője. Hirtelen halkulással végződik a főtéma egy korona alatt nyugvó tizenhatodon a 8. ütemben, majd *pp* szóló-cselló kezd el egy három ütemes átvezetést és a zongora jobbkez-arpeggióinak lassú nyolcadjaiból kirajzolódó dallamán lendülünk tovább a második kisebb egységhez a 12. ütemben.

Ez a második, *p* rész – a már ismert – kis nyújtott ritmusokból álló *agitato* karakterű anyagból épül, a zongora kezdetben statikusabb, majd dallamilag és dinamikailag is folyamatos dúsuló kísérettel ismét egy *f* kulminációs ponton tetőzik a 14. ütemben. A 15. ütem közepén poco rit. cselló-szólo vezet át a következő két ütemes nihilikus részbe, mely három hosszú negyed értékű nagy ciszből és a zongora három akkordcsoportjából áll. Ennek a később még visszaköszönő résznek nincs

iránya, itt megáll a darab. A 18. ütemben kezdődő *agitato* szakaszon a zongora jobbkéz veszi át a kis nyújtott dallamot, melyet most először kísér a balkéz izgatott harmincketted-triola-oktávozással a gordonka legato-nyolcadmozgása mellett. Két és fél ütemes *stringendo*, *ff* tetőpont és rövid *diminuendo-ritenuto* után indul a tétel közel négy ütemes, második nagy témája a 22. ütem második ütésén.

Ezt az *esspressiv* témát ismét egy megállapodó szakasz követi, jó négy ütemen keresztül, mely egy *ppp* -ből induló *schwellerrel* zárul. Az első nagy rész zárásaként a második téma anyagából épülő szakasz következik. A 34. ütemtől rövid, négy ütemes átvezetéssel jutunk el a visszatéréshez. A 38. ütem felütésével kezdődik ismét a cselló szólamban a főtéma. A coda a *B* rész kezdetének anyagát használja előbb, majd az *A* résszel zárja le békésen, *delicatamente* a tételt.

5. 7. IV. tétel – Allegretto con garzia

Az Allegretto con garzia egy táncos karakterű, humorral teli tétel, melynek kissé komikus és naiv főtémája akár egy német népdalból vagy gyermekdalból vett idézet is lehetne.¹⁴¹ Beethoven *g-moll szonátájának* II. (*Rondo allegretto*) G-dúr tételét juttatja eszembe. Játéktechnikai szempontból egyértelműen a zongorának jut nehezebb szerep, ezáltal is rokonságot mutat a beethoveni cselló-zongora szonátákkal. (017. kottapélda)

Allegretto con grazia. (♩ = 108-120.)
grazioso ed espress.

017. kottapélda: fent: Reger op. 116. 4. tétel Allegro con grazia első 7 ütem;
lent: Beethoven op. 5 no. 2 g-moll szonáta 3. tétel Rondo. Allegro 13-18. ütem

Elemzésében M. Kontarsky a rondo-forma mellett teszi le a voksát, míg U. Gefe

¹⁴¹ de nem az, csak ál-idézet. – Matthias Kontarsky: *Kompositorische Tendenzen bei Max Regers Sonaten für Violoncello und Klavier*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 2005). 138. old.

szerint a tétel a szonátaforma és rondóforma elegye. Gefe elemzésében a tétel strukturája: ABC/D/ABCA/coda.¹⁴²

Dolgozatomban rávilágítok mind a két gondolkodásmód logikájára, noha véleményem szerint egyik klasszikus formát sem lehet maradéktalanul ráerőltetni. A mű megértéséhez vezető úton azonban mind a két feltételezés, miszerint szonátaforma vagy rondóforma szolgálhat elemzési kiindulópontként.

Ha rondóformaként elemezzük a művet, akkor a rondótéma négyszer jelenik meg a tétel során: először és másodsor (63. ütem felütés) is csellóban csendül fel, mindkétszer A-dúrban, de másodsorra a téma második részét átveszi a zongora szólam. A harmadik *rondó*-témát a zongora indítja a 118. ütem felütésével *una corda* és a cselló veszi át az eredeti hangnemben *ppp*-ban. A negyedik visszatérést is a zongorában hallhatjuk a 181. ütem felütésével, de meglepő módon ezúttal Asz-dúrban.

Táncos karaktere és lüktetése egyértelműen egy gavott súlyrendjét és stílusát juttatják eszünkbe, melyben hangsúlyos felütést hallunk. Ugyanez a gavottos tánclejtés jellemzi Beethoven *g-moll szonátájának* 2. tételét.

A fő- vagy rondótéma első tagja klasszikus módon négy ütemből áll; a második tag, egy ütemmel kibővül (6. ütem második fele és a 7. ütem első fele), és saját szavába vágva a 8. ütem felütésével ismét az első tag második felével folytatódik. A 9. ütem végén még két félütemnyi toldás jön a csellóban, mintegy záradékként, majd rövid zongora átvezetés és D-dúr zárlat következik a 12. ütemben.

Muszorgszkij *Egy kiállítás képei Promenádját* idézi a 13. ütem felütésével induló téma. (lásd: 018. kottapélda.) A 13. ütem balkéz imitációja és a cselló későbbi válasza is fugetta jellegű. Az imitációs felépítés számtalanszor megfigyelhető a tételben. Ha szonátaformaként próbálnánk értelmezni mint Geefe, akkor a 13. ütem felütésével indulna a melléktéma. Ez a feltételezés akkor állná meg maradéktalanul a helyét, ha a főtéma és melléktéma karaktere jobban különböznének egymástól és domináns hangnemben lennének. Kontarsky szerint ez a rész egy puszta témafeldolgozás. És valóban ebben a két témában erős ritmikai rokonság van, mintha a gavottos főtéma dicsőséges változatát hallanánk.

A téma töredékének imitációs formáját hallhatjuk a 24. ütem felütésétől és a 34. ütem felütésétől is. A 25. ütemtől átvezető részt hallunk, melyben a zongora szinte önálló virtuóz életet él és besűrűsíti a zenei anyagot. Közben fel-fel tűnnek főtéma és 2. téma foszlányok is.

¹⁴² Udo Gefé: Die Violoncell-Kompositionen von Max Reger – Hausarbeit zur staatlichen Prüfung für das künstlerische Lehramt, Frankfurt a. M. 1965 dec. 20. 37. old.

Matthias Kontarsky: *Kompositorische Tendenzen bei Max Regers Sonaten für Violoncello und Klavier*. (Stuttgart: Carus-Verlag, 2005). 138. old.

a tempo (animato)

pp

marc.

un poco meno f

A ben marcato

Allegro giusto nel modo russo; senza allegrezza ma poco sostenuto (♩ = 152)

Piano

f

mf

f

018. kottapélda: fent: Reger op. 116. 4. tétel Allegro con grazia első 13.-15. ütem;
lent: Muszorgszkij Egy Kiállítás Képeinek Promenádjának első ütemei.

A 43. ütemben egy új, egyszerű és letisztult koráltöredék következik, mely Geefe elemzése szerint a zárótema kezdetét jelenti. Nézeteim szerint ez a téma teljesíti a melléktema követelményeit: hangnemét tekintve az első megjelenésekor E-dúrban, vagyis a szonátaforma kívánalmainak megfelelően a domináns hangnemben halljuk. A visszatérésben a 160. ütem felütésében viszont a szonátaformának megfelelően már az alaphangnemben csendül fel.

Kontarsky két lehetséges inspirációs forrást említ a 42. taktustól, elsőként J. S. Bach BWV 155-ös *Mein Gott, wie Lang, ach lange* kantátájának híres *Ob sichs anließ, als wollt er nicht* kezdetű koráljának nyomait véli felfedezni, mely feltételezt szerintem cáfol az bachi korál jellegzetes *mixolidos* kezdete, a *szo-tá* lépés és a *fi* együttes jelenléte, melyet a regeri idézetben nem találunk. A másik említett forrás

inkább lehet helytálló: *Auch Meinen Jesum Laß ich nicht* kórus- és a *Jesum lass ich nicht von mir* Korál tételek a BWV 124-es Kantátából.

Ennél résznél egy külön lelki síkra kerül a zongorista és a csellista. A zongora nemesen egyszerű három ütemes egységeivel a cselló két ütemes romantikusan sóhajtozó motívumai állnak szemben.

A 71. ütemben egy a tételben egyedülálló, megkapó, romantikus téma veszi kezdetét, amely akár egy Wagner-opera érzelmi fellángolása is lehetne. A rész mégis egy kaotikus és modern hangzású fokozásba torkollik a 117.ütemig. A Brahms-i romantika és a modernizmus egyedi keveréke ez a zenetudósok által is kérdőjelekkel illetett rész. Kontarszky X-el jelöli ezt a szakaszt. Talán egy viharos epizód lenne ez a virtuóz kavalkád? Vagy a Gefe állítása szerinti kidolgozást hallhatjuk? Részemről nem találtam kidolgozásra utaló nyomokat ezen a területen. Sokkal inkább hallom benne a romantikus gyökerektől elszakadni nem tudó modern szerző fékevesztett fokozás iránti belső kényszerét.

Egy rövid korona után ismét halljuk a Gefe szerinti főtemát – vagy a Kontarsky szerinti Rondótémát. A nagy káosz után megkönnyebbüléssel tölti el az embert a vidám tánc ismételt felhangzása. A téma ezúttal is A-dúrban jelenik meg. Ha a tételt szonátaformaként értelmezzük, akkor a visszatérésben ismét hallhatjuk a Promenados témát ugyanúgy A-dúrban. Mint korábban említettem, a koráltöredékek viselkednek melléktémaként. E-dúr helyett az alaphangnemben halljuk a bachi idézetet. Ezzel az elmélettel csak az nem stimmel, hogy a főtéma és a melléktéma között eltelt idő túl hosszú. A cselló romantikus sóhajaiban Brahms h-moll Rapszodiájának idézetét hallom.

A 180. ütem felütésénél Asz-dúrban felhangzó főtéma mindenképpen rendhagyó eleme a tételnek, bármelyik felfogás szerint vizsgáljuk. A Coda a főtéma második feléből bontakozik ki és mindenféle nagyobb felhajtás nélkül ebben a derűs békességben zárja Reger ezt a terjedelmében is monumentális művet.

6. G-dúr szólószvit op. 131c.

6.1. Cselló szólószvit

A 20. század kezdete óta számtalan szólócsellóra írott mű keletkezett, annak ellenére, hogy az ezt megelőző századokban ritkán találkozhatunk a műfajjal.

Giuseppe Colombi 1670 körül komponált *Chiacona és toccatája* volt az első mű, mely kíséret nélküli gordonkára íródott. A XVII. századból olyan szerzőket említhetünk, mint Giovanni Battista Vivaldi, Giovanni Battista Degli Antonii, Domenico Gallini és – a csellisták számára talán leginkább ismert – Domenico Gabrielli.¹⁴³

A leghíresebb szólógordonkára írt művek kétség kívül J. S. Bach szólószvitjei¹⁴⁴, melyeket a szerző nagy valószínűséggel kötheni tartózkodása idején, azaz 1717 és 1723 között komponált.

A 18. században egyetlen publikált művet említhetünk csak, ez pedig Johann Baptiste de Boismortier *Acht kleine Stücke* című sorozata, mely azonban egy *ad libitum* continuo szólammal egészül ki.

A 19. században egyáltalán nem képviselteti magát a műfaj, habár nem maradhatnak említés nélkül az ebben az időszakban keletkezett, pedagógiai céllal írt etüdök és egyéb gyakorlatok.

Max Reger 1915-ben kiadott csellószvitjei (op. 131c) a 20. századi szólócsellóirodalom első példái közé tartoznak. Az op.131 egy több darabból álló és több hangszerre írt sorozat. Reger szóló-gordona szvitjeit időrendben csak két 20. századi mű előzi meg. Az egyik Julius Klengel *Caprice Chaconne formában* című műve (op. 43), mely egy variációs formában íródott, technikailag igen nehéz karakterdarab. A kiadás éve 1905, vagyis ez az első 20. századi szólógordonkára írt mű, viszont nem igazán épült be a mindenkori gordonka-repertoárba. Kevésbé ismert, ritkán műsorra tűzött darab Donald Tovey 1913-as *Szonáta szóló gordonkára* című műve is.¹⁴⁵ A legjelentősebb szólódarab ebből az időszakból Kodály Zoltán op. 8-as *Szólószonátája*¹⁴⁶, melyet a szerző Kerpely Jenőnek, a híres Waldbauer-Kerpely vonósnégyes csellistájának ajánlott, később pedig a fiatal Perényi Miklósnak a kottájába írta, hogy „Perényi Miklós vonója alá.” Kodály *Szólószonátája*, melyet a

¹⁴³ Brenda Heidhoff Leonard: *An analysis of Max Reger's Suites for unaccompanied cello*. PhD disszertáció. University of South Carolina, 2012. 1.

¹⁴⁴ BWV 1007-1012; Nr. 1 – G-dúr; Nr. 2 – d-moll; Nr. 3 – C-dúr; Nr. 4 – Esz-dúr; Nr. 5 – c-moll; Nr. 6 – D-dúr.

¹⁴⁵ I.m. 3. old.

¹⁴⁶ Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta op 8.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 87–96.

csellóirodalom egyik gyöngyszemeként tartanak számon, egy évben keletkezett Reger csellószvitjeivel; ez a tény még inkább kiélezi a különbséget a két mű között. Kodály műve igazi előre mutató, 20. századi mestermű, míg Reger szólószvitjei inkább visszafelé tekintenek, mintha neobarokk elemek keverednének modern, de mégis romantikába visszahajló elemekkel. Mintha csak a bachi szóló-gordonka örökség 20. századi továbbgondolásával találkoznánk. Mi célból írhatta Reger az első világháború idején e szvitet? Historizáló művek, hommage-művek, előtaulmányok, kapaszkodók e háborús a múltba, az ősi germán gyökerekbe?

Christopher Anderson zenetörténész, aki Reger írásait 2006-ban angolul megjelentette, így fogalmazott:

Regerre úgy tekintettek a zenetudósok, mint zenei aberránsra, aki a zsákutcát választotta, miközben a világ Schönbergjei és Bartókjai az új utakat ostromolták.¹⁴⁷

Pozitívabb megvilágításba próbálta helyezni Reger zenéjét az az álláspont, mely a *historizáló modernizmus* szerzőjeként aposztrofálta őt, és ezeket a műveit újításként értelmezte. Az utóbbi terminust Walter Frisch¹⁴⁸ használta először 2005-ben, aki a historizmust a neoklasszicizmustól megkülönböztetendő, józanabb, de legalább annyira érdekes jelenségnek tekintette.¹⁴⁹

Dahlhaus úgy definiálja a *historizmust*, mint „*a múlt kisajátítása utáni vágy, egy historikus zeneszerzői öntudat révén.*”¹⁵⁰ Vagyis Frisch szerint egy olyan szerző, mint Reger nem Bach idejében kíván élni, viszont úgy tekint a múltra, mint ami egyszerre távoli és mégis, releváns a jelen szemszögéből.

De álljanak itt inkább Reger gondolatai Johann Sebastian Bachról, a nagy mesterről, ez közelebb vihet a megoldáshoz:

Számomra Seb. Bach a zene kezdete és vége. Minden igaz fejlődés rajta alapul és vele nyugszik. Mit jelent — pardon — mit kellene, hogy jelentsen Bach jelen korunknak? Hatékony és kimeríthetetlen orvosság nemcsak azon komponistáknak és előadóknak, akik megbetegedtek a „félreértett Wagnertől” de mindazon „kortársaink” számára is, akik a legkülönbözőbb gerincorvadásos betegségekben szenvednek. „Bachinak” lenni annyit tesz, mint hajthatatlan ősgermánnak lenni.

¹⁴⁷ Christopher Anderson: *Selected Writings of Max Reger* (New York: Routledge, 2006): 28.

¹⁴⁸ Walter Frisch: *German Modernism: Music and the Arts* (Berkeley: University of California Press, 2005): 3.

¹⁴⁹ Érdeemesnek tartom megjegyezni, hogy a karlsruhei Max Reger Institut munkatársaival beszélgetve kiderült számomra, hogy Walter Frisch nézetét a német Reger-kutatók kevéssé osztják.

¹⁵⁰ Carl Dahlhaus: „Historismus”. In: Finscher, Ludwig (hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 4.* (Kassel, Stuttgart und Weimar: Bärenreiter Metzler, 2000): col. 335-352. 335. saját ford.

Az, hogy Bachot ilyen sokáig félreérthették, az a „kritikai bölcselkedés” legnagyobb szégyene.¹⁵¹

Reger megszállottan rajongott Bach művészetéért. A gondolkára írott szólószvittek is oly mértékben fonódnak össze a bachi szvittekkel, hogy azokat *Hommage*-művekként is értelmezhetjük.¹⁵²

Fritz Stein¹⁵³ naplójában úgy emlékszik vissza a hegedűpartiták írására, hogy Reger ezeket egyfajta zenei „erényövként” komponálta és hogy a műfaj viszonylagos megkötöttsége ösztönözőleg hatott zeneszerzésére. Susanne Shigihara – a Max Reger Institut munkatársa – szerint, a szólószvittek megírása egyfajta előkészület volt a szerző számára a zenekarra írt op. 132-es *Variációk és fuga egy Mozart-témára* című művének megírásához.

A csellószvittek kései művek, Reger 1914-ben írta őket Meiningenben, két évvel halála előtt.¹⁵⁴ A gyengélkedő szerző, lábadozása alatt egy egész sorozatot ír szólóhangszerekre (op. 131), így a *preludium és fugákat* hegedűre op. 131a, néhány hegedűduót op. 131b, a csellószvitteket op. 131c, és a brácsa szólószvitteket op. 131d.

Reger a kéziratot 1915 januárjában küldte el a Simrock-kiadónak, mely júliusban meg is jelenítette azokat. Az autográf sajnos elveszett, de a szerző által gondosan átjavított, első kiadás fennmaradt, ez szolgált a későbbi kiadások alapjául. Műveit mindhárom esetben olyan jeles csellistáknak dedikálta, akikkel korábban már együtt koncertezett zongoristaként. Az első szvitet a már említett Julius Klengelnek ajánlotta – csakúgy, mint az op. 116-os a-moll cselló-zongora szonátát (1910). A másodikat Hugo Becker berlini professzornak – az op. 28-as, g-moll cselló-zongora szonátával egyetemben, a harmadikat pedig a bécsi Paul Grümmer professzornak. Az ősbemutatókról nincsenek pontos információk, de azt tudjuk, hogy Reger halála után Klengel előadta az I. szvit Adagioját egy lipcsei megemlékezésen.¹⁵⁵

¹⁵¹ Max Reger: „J. S. Bach” *Die Musik* 5/1 (October 1905): 74. (saját ford.)

„Seb. Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fusst jeder wahre Fortschritt! Was Seb. Bach für unsere Zeit bedeutet — pardon — bedeuten sollte? Ein gar kräftigliches, nie versiegendes Heilmittel nicht nur für alle jene Komponisten und Musiker, die an »missverstandenen Wagner« erkrankt sind, sondern für alle jene »Zeitgenossen«, die an Rückenmarksschwindsucht jeder Art leiden. »Bachisch« sein heisst: urgermanisch, unbeugsam sein. Dass Bach so lange verkannt sein konnte, ist die grösste Blamage für die »kritische Weisheit« des 18. und 19. Jahrhunderts.”

¹⁵² Walter Frisch: „Reger’s Bach and Historicist Modernism,” *19th Century Music* 25/2 (2001): 301.

¹⁵³ Fritz Stein: Reger barátja. Reger volt gyermekeinek a keresztapja. Zenetudós, egyházzeneész, karmester. Később a náci időkben fontos szerepe volt a *Gleichschaltung* bevezetésében, mint a *Reichsmusikkammer* egyik vezetője.

¹⁵⁴ Reger Werke Verzeichnis 749.

¹⁵⁵ Max Reger, *Drei Suiten für Violoncello solo* München: G. Henle Verlag, 1992.

6.2. A kiválasztott szvit elemzése: G-dúr szvit szóló gordonkára op. 131c Nr. 1.

Reger szvitjeiben a tételrend eltérő, ugyanis Bach szvitjei hat tételesek – *Preludium, Allemande, Courante, Sarabande, Galantéria [Menüet - Bourrée - Gavotte], Gigue* – míg Reger szvitjei változó tételszámúak, így az első, G-dúr szvit három tételes – *Präludium, Adagio* és *Fuga* – a második (d-moll) négy tételes – *Präludium, Gavotte, Largo* és *Gigue* – és a harmadik szvit (a-moll) ismét három tételes – *Präludium, Scherzo* és *Andante con Variationi*. Reger második szvitjének hangneme is követi a bachi elgondolást, azonban a harmadik szvit hangnemileg eltér. Ez utóbbi a-moll hangnemben íródott - igaz, Bach harmadik, C-dúr szvitjének moll paralelljeként ez sem lóg ki nagyon a sorból.

Az első – G-dúr szvit – hordozza magán a legtöbb barokk stílusjegyet és jelentős mennyiségben vesz át zenei ötleteket és dallamokat J. S. Bachtól. Bach első szvitjéhez (BWV 1007) hasonlóan ez a szvit is G-dúrban íródott, igaz többször idézi Bach C-dúr szvitjét is.

6.3. I. tétel – Präludium

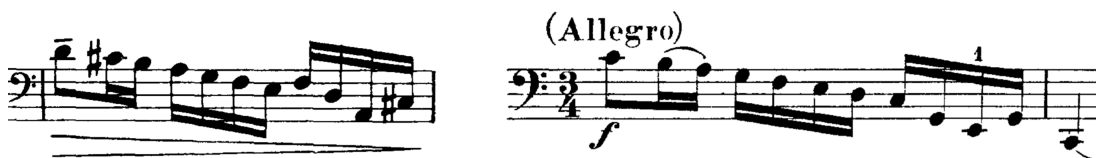
A Preludium A-B-A formában íródott és egy *coda*-val egészül ki. Tempójelzése *Vivace*. A tétel – Bach G-dúr preludiumához hasonlóan – tizenhatodokból álló akkordfelbontásokkal kezdődik. A legfőbb eltérés az ütemmutató, Reger 3/4-ben, Bach 4/4-ben ír. A harmóniak mindkét esetben ütemenként változnak G orgonapontra épülve.

Bachnál az első négy ütem I-IV- alap- és kvint hiányosV⁶⁵-I, míg Regernél I-IV-V⁷-I. (019. kottapélda)

The image shows two musical staves for the first measure of a Preludium in G major. The top staff is for Max Reger's version, marked 'Vivace' with a tempo of 112. It is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff is for J.S. Bach's version, marked '(Allegro)'. It is in 4/4 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Both staves show the initial notes and dynamics, with Reger's version featuring a more rhythmic and driving feel due to the 3/4 time signature.

019. kottapélda: fent: Reger op. 131c No.1. Preludium - első ütemek
lent: J. S. Bach: BWV 1007. Preludium - első ütemek

Utóbbinál az akkordfelbontások skálává egészülnek ki a második és harmadik ütésre, kromatikus színekkel, funkciójukat tekintve azonban egyértelműen a bachi műre utalnak, még akkor is, ha Bach előbb VI. fok felé, Reger pedig rögtön a domináns felé veszi az irányt. Végül mindkét szerző D-dúrban köt ki. A domináns hangnemet Reger két skálaszerű ütemmel erősíti meg, mely szintén utalás Bach C-dúr (BWV 1009) preludiumának kezdő ütemeire (020. kottapélda).



020. kottapélda: balra: Reger op. 131c No.1. Preludium - 11. ütem
jobbra: J. S. Bach: BWV 1009. Preludium - első két ütem

A következő két ütem (12-13) is idézet, mégpedig Bach G-dúr preludiumának 31–38. üteméből. Ezt, a figurát, mely a dallam mozgó hangjaiból és a közékük ékelődő, orgonapontszerű, változatlan hangokból áll, *Barriolage*-nak.¹⁵⁶ Ezt a technikát gyakran alkalmazzák a barokk vonós zenében kihasználva az üres húr felhangdús zengésének előnyeit.¹⁵⁷ (21.kottapélda)



021. kottapélda: fent: Reger op. 131c No.1. Preludium - 12-13. ütem
lent: J. S. Bach: BWV 1007. Preludium - 31-36 ütem

¹⁵⁶ fr.: „a színek furcsa keveréke”

¹⁵⁷ Brenda Heidhoff Leonard: *An analysis of Max Reger's Suites for unaccompanied cello* PhD, University of South Carolina 2012. 35.

A következő ütemekben egy szekvenciát hallunk, melynek kezdőhangjai azaz basszushangjai skálaszerűen lépkednek felfelé, először ütemenként, majd besűrűsödve, két-hangonként. Bár Bach G-dúr preludiumában nem találunk ennek megfelelő példát, máshol mégis gyakran él ezzel a megoldással, mint például a második, d-moll szvit Preludiumának 18-20 ütemeiben.

Reger a szekvencia végére h-mollba ér, mely a domináns hangnem moll párja, majd e-mollba, az alaphangnem párhuzamos molljába modulálva zárja le a fő részt *p* dinamikában.

A *B* rész mindennemű moduláció nélkül, C-dúrban csendül fel, mely már későromantikáról árulkodik. Kromatikus tizenhatod-szextmeneteivel pedig egyértelműen más világba kalauzol bennünket.

A szextpárhuzamok és ritmikai figurák Brahmsot juttatják eszünkbe, de a szerkesztésmód ennek ellenére polifónikus marad. Kétszólamú rész következik, melyben az alsó szólam *mf* kettősfogásaival különül el a *p* felső szólamtól, majd négy ütem erejéig táncos karakterűvé válik a zene. Kromatikusan lefelé lépegető basszushangokon és skálákon át jutunk el a *B* részt lezáró szakaszhoz. Ebben a részben a hangnem már ütésenként változik. A Reger orgonazenéjét felidéző kromatikus modulációk végül egy – a romantikára igen jellemző – flageolet d-oktávval (melyet az előadók előszeretettel adnak elő glissandóval) vezetnek vissza a tonikai hangnembe, mely egyben az *A* rész visszatérése. A kromatika persze Bachtól sem idegen, és bár szolidabb módon, mint Reger, de Bach is egy d orgonapontra épülő kromatikus skálával vezet rá a G-dúr preludium *codájára* (022. a-b. kottapélda).

022a. kottapélda: fent: Reger op. 131c No.1. Preludium - . ütem

022b. kottapélda: J. S. Bach: BWV 1007. Preludium - záróütemek

Reger preludiumában az A rész visszatérése teljesen azonos a tétel elejével, csak a dinamikában vannak változtatások, ezek viszont markánsak. 11 ütem elteltével az A rész hirtelen abbamarad a dominánson, és húszütemnyi coda következik.

A *codában* Reger a két előző rész anyagát veszi alapul. A *B* részből merített szext-mozgásokat és az alsó-felső szólamok váltakozását kombinálja az *A* részre jellemző akkordikus fejlesztéssel. Az embernek az az érzése támad, mintha a *coda* az A és B részek egyfajta kidolgozása lenne. Az A rész témáit nem a B rész bontja ki, itt új anyaggal találkozunk, s bár az A rész határozottan visszatér, ez a visszatérés is csak részleges, míg a coda mindkét rész elemeit tartalmazza. Az utolsó öt ütem, mitegy keretet alkotva, az első ütemeket idézi, s bár a téma nem fordításban hangzik el, mint Bach G-dúr preludiumánál, Reger mégis szoros kapcsolatot teremt ezzel a bachi befejezéshez.

6.4. II. tétel – Adagio

A lassú tétel az elsőhöz hasonlóan egy A B A forma codával. A tétel látszólag sokkal több romantikus elemet tartalmaz, mint a Preludium, mégis vannak barokk kötődései. Hármaskorú lüktetése és súlyos hangvétele a *sarabande* tételtípussal mutat hasonlóságokat. A kezdő, tört C-dúr akkord Bach III. szvitjének sarabande-ját juttatja eszünkbe, csakúgy mint a kettősfogások és a hármaskorú-négyeshangzatok használata a továbbiakban. (023. kottapélda)

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Adagio (♩ = 54)' and features a 3/4 time signature. It begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music starts with a *poco f* dynamic and includes markings for *espress.* and *p*. The bottom staff is titled 'Sarabande' and features a 3/4 time signature. It begins with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked '(Largo)'. The music includes various rhythmic values such as 1/2, 2/4, 3/4, and 4/4, and dynamic markings like *f* and *mf*.

023. kottapélda: fent: Reger op. 131c No.1. Adagio - kezdő ütemek
lent: J. S. Bach: BWV 1009. Sarabande - kezdő ütemek

Bachhoz hasonlóan Reger is előbb V. fokra lép, majd a második ütemben a b hang megszólaltatásával modulál F dúrba, a szubdomináns hangnembe. A második ütem második ütésére kerülő hangsúly, melyet a szerző tenutoval jelez a kottában, szintén a Sarabande jellegzetes lejtésére tett utalás. A nyitó ütemek után Reger egyre inkább eltávolodik a barokk stílustól. Lírikus karakterű, szextmenetkből felépülő főtéma 2+2+3 ütemből áll, melyet egy hangnemi kitérésekben gazdag, érzelmileg egyre felfokozottabb 6 ütemes rész követ, míg végül A-dúr félzárlattal lendül tovább a d-mollban kezdődő, risoluto karakterű B részre. A most következő téma sok hasonlóságot mutat az I. tétel középrészével. A többi szvit-tétellel ellentétben, az Adagio középrésze – 27 ütemével, mely majdnem az A rész kétszeresét teszi ki – a tétel legjelentősebb része. A hangértékek megduplázódásával a tempóérzet hirtelen megnő, a karakter is éles kontarsztja a lírikus bevezetőnek. Két részre oszlik (12+15 ütem). Az első két ütem akkordokkal és harmincketted-futamokkal tör utat magának; ez a folyamat a második rész kezdetén, vagyis a 13. ütemétől megismétlődik és harmóniailag még komplexebbé válik. A cadenzává avanszált futamok a 34-35. ütemben érik el a tetőpontot *ff* dinamikával. Két ütemes átvezető szakasz következik a visszatérés előtt, amely a tétel egyik legérzékenyebb – Bach híres c-moll Sarabande-ját idéző – pillanata. A visszatérés első hét üteme teljesen azonos a tétel elejével. A főtéma után rögtön a coda következik, mely kétszólamú, kromatikus meditációként a már említett Bach-idézetre vissza-vissza emlékezve zárja le a tételt.

6.5. III. tétel – Fugue

Reger azzal, hogy fúgát ír harmadik tétel gyanánt, ismét Bach emléke előtt kíván hódolni. Bár a G-dúr alaphangnemű tétel harmóniai modernnek, kontrapunktikus szerkesztése miatt mégis itt érezhetjük talán a legnagyobb rokonságot a barokk stílussal (12. kottapélda). A többihez hasonlóan, ez a tétel is szorosan kapcsolható Bach csellósztívejéhez, és fugáról lévén szó, természetesen csak az ötödik, c-moll szvit preludiuma jöhet szóba, melynek második fele – bár Bach ezt nem írja ki külön – egy többszólamú fúga (13. kottapélda).¹⁵⁸

024. kottapélda: fent: Reger op. 131c No.1. Adagio - kezdő ütemek
lent: J. S. Bach: BWV 1009. Sarabande - kezdő ütemek

Mindkét szerző fúgatómája azonos értékű hangokkal kezdődik¹⁵⁹, és mindkét témában kulcsszerep jut a szextlépéseknek. Bach c-moll fúgájánál lefelé lépő kisszexteket, reger G-dúr tételénél felfelé lépő nagyszexteket figyelhetünk meg. Más hasonlóságot is találunk a két fúgatóma közt mégpedig egy 4 hangból álló kis figurát, mely mindkét esetben az előző hangértékek diminuálása, s melyekben az első és

¹⁵⁸ A kottapéldában Bach fúgájánál a felső sorban *scordatura* szerinti lejegyzés található (C-G-D-G hangolás alulról felfelé), vagyis az ötödik vonaltól felfelé minden hang egy nagy szekunddal lejjebb értendő.

¹⁵⁹ Bach notációjában nyolcadok, Regerében negyedek szerepelnek.

harmadik hang megegyezik. Reger egyértelművé teszi, hogy a csellósztitjeiben fellelhető egyetlen fuga a nagy Mester szvitjeinek szintén egyetlen fúgája előtt tiszteleg.

Reger fúgatémája 4 ütemes, a második szólam reális kvintválasszal lép be. Mivel a vonós szólóhangszer lehetőségei limitáltak, ezért nincs kontraszsubjektum, de a kétszólamúságot kettősfogások segítségével majdnem mindvégig fenntartja. Négy átvezető ütemmel e-mollba, a párhuzamos mollba jutunk. Ismét megjelenik a főtéma és a kvintválasz is. Az első epizód a 21. Ütemben kezdődik. Az epizódikus anyag szinte végig a fúgatéma első két ütemének hangjain és utolsó ütemének ritmikáján alapul. A 28. ütemben D-dúrban jelenik meg a téma, és A-dúrban a válasz. A második epizód csak három ütemig tart, a 38. ütemben ismét a fúgatéma, ill. annak tonális megfordítása lép be, melyre a válasz viszont már nem megfordítás. A harmadik epizód a leghosszabb, 26 ütemen át tart; terc- és szextmenetekből álló szekvenciák töltik ki. Végül ismét a téma következik, mégpedig háromszor és teljes egészében, viszont válasz nélkül maradvá¹⁶⁰.

A 106. ütemben a téma, mint rekapituláció ismét a tonikai hangnemben tér vissza. A továbbibban élesebbé válnak a dinamikai kontrasztok, de zenei értelemben nem sok változást tapasztalunk, majd egy lüktető G orgonaponton megszólaló törtakkordokból álló menet zárja a tételt.

¹⁶⁰ 72–75, 90–93, 100–103 ütemek.

7. Reger magyarországi megítélése a századfordulón

A német zene hatása évszázadokon át döntően meghatározó volt a magyar zenében, a 19. és 20. század fordulóján azonban a fiatal magyar zeneszerző-generáció legjobbjában erőteljes igény mutatkozott a germán kultúrától való határozott eltávolodásra. Természetes folyamat volt, hogy a zeneszerzők a megújulás belső igényéből fakadóan új zenei nyelveket kerestek. Az ősi népdalkincshez való visszatérés mellett újjáéledt a francia szellemiség iránti vonzódás a magyar művészek körében. Szinte mindenki Párizsba utazott, hogy megújító impulzusokat szerezzen és kiutat találjon az akkori német romantika egyre bonyolultabb „útvesztőiből”. Ennek ellenére sok művész hű maradt a német hagyományokhoz, s ezzel elvált az út a német és a francia iskola követői között.

Kodály Zoltán egyértelműen azon szellemi áramlat zászlóvivője volt, mely szerint el kell szakadni a német zenei hatástól. Ő is a francia impresszionizmusban találta meg az újító erőt, mely alkalmasnak mutatkozott többek között az ősi magyar népdalkincs művészi feldolgozására is. Tanulmányaiban többször is hangot adott annak, hogy a magyar népdalok világa és a magyar zenei ízlés nem egyeztethető össze a komplikált regeri szerkesztéssel.

Ami ritmusban szétfolyó, dallamban mesterkél, formájában ködös vagy túlságosan bonyolult: nem igen fog kelleni a magyar ízlésnek "Homér és Osszián" világa közül az előbbi rokon a magyarral. A görög-latin formaérzék közelebb áll a magyar lélekhez, mint észak köde. Ezért a német szerzők közül csak azokat fogadja be, akik latin formakultúrában éltek: Bachtól Beethovenig és Schütztől Brahmsig. Már például Regernek, bármennyire csodálják a németek, magyar hívei aligha lesznek valaha.¹⁶¹

Kodály nem tartja összeegyeztethetőnek a magyar zenével a romantika monumentalitását és a Reger korában élő szerzők végeláthatatlan hosszúságú műveit.

Végiggondolva a magyar minden eddigi művészkedését, általában, úgy látszik, inkább az ötlet, a talpraesett eredetiség embere, mint a szorgalmas, kitartó kidolgozásé. Ezért, de meg a latin népekével rokon formaérzéke miatt is, aligha fog valaha Bruckner vagy Mahler méreteire szabott mammutműveket termelni. Még a wagneri hosszadalmasság is alkalmasint idegen marad számára.¹⁶²

¹⁶¹ Kodály Zoltán: Visszatekintés I. , Mi a magyar a zenében?(Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964) 79. oldal

¹⁶² Kodály Zoltán: Visszatekintés I. Mi a magyar a zenében?(Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964)79.oldal

Egyetlen pozitívabb megnyilvánulása Regerről egy kamarazenei est kritikájában olvasható (Waldbauer-Kerpely vonósnégyes hangversenye, 1919. március 28.), melynek során Reger egyik legjelentősebb kamaraművét, az *A-dúr klarinétötöst* (op. 146) adták elő.

Utolsó stílusának jellemző dokumentuma. Régi metszetszerű sokvonalúsága tisztulóban, de igazi plasztikáig el nem ér. Germán szegletessége puhább francki hajlásokkal enyhül, egészen megfogta valami „welsch” áfium.¹⁶³

Bartók Béla írásaiban nem találunk egyértelmű kritikát Regerről, de az kiderül, hogy a Geyer Stefível való romantikus kapcsolata idején sokat foglalkoztak együtt a mester hegedűszonátaival. 1907. augusztus 20-án a következőket írja levelében a művésznőnek:

Mamámat sokféle bajok roppantul lehangoltta tették. Ezért elhatároztam, hogy szept. 1.én egy hétre elmegyek vele világot látni; legalkalmasabb Velence. Nagyon kérném értesítsen pár sorral, ha 27.-körül hazajöttek, szeretnék magától vagy kedves mamájától néhány utbaigazító tanácsot kérni, miként lehet ott boldogulni. Esetleg régerezhetünk is még sebtibe egy-kettőt? Van még R.-nek 3 ismeretlen hegedűszonátája (a biblVerlagból).

Sokszor üdvözli
az a bizonyos művész, a ki –
– – örül, ha magával régerezhetik.¹⁶⁴

A Geyer Stefível való kapcsolat végeszakadtával Bartók felhagyott a Reger-művek tanulmányozásával és továbbra sem tűzte koncertműsoraira a német mester darabjait, később is csupán egy rövid megjegyzést találhatunk az *Il Pianoforte* számára 1920-ban írott, 1921-ben megjelent „*Della musica moderna in Ungheria*” című cikkében, melyben Kodály Gordonka-szólószonátáját Reger „*hasonló fajta műveivel*” veti össze.

A cikkben Weiner és Dohnányi kamarazene darbjainak méltatása mellett Kodály szonátájának értékbeli fölényét hangsúlyozza Reger műveivel szemben.¹⁶⁵

¹⁶³ Kodály Zoltán: Visszatekintés II. , Budapest zenei életéről V., (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964) 354.oldal

¹⁶⁴ Szabó Balázs: Forma és jelentés Bartók hegedűszonátaiban, Bartók és a hegedűszonáta-műfaj kapcsolata, 7. Geyer Stefi levél, Phd disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015., 7. oldal

¹⁶⁵ Szabó Balázs: i. m. 7. oldal

Molnár Tibor zenetörténész 1912-ben a Nyugatban éles hangú kritikát írt Arnold Schönbergről, melyben néhány pozitívabb csengésű mondatot találunk Reger művészetéről:

Még Reger vegyes értékű darabjai közt is több líra, több melegség, spontán építkezés található. Regernek vannak nagyszerű témái, szép variációi, néhány bájos intermezzója stb., Schönbergben csak szép „helyek” vannak.¹⁶⁶

1909-ben Csáth Géza Reger unokatestvérének (!), Koessler Jánosnak, a magyar zenei életben játszott jelentőségéről ír, mely által új fejezet indulhat a Kelet-Európában felnövekvő ifjú komponisták számára.

A magam részéről azonban hajlandó vagyok állítani, hogy a Koessler-tanítványok a közeli évtizedekben le fogják foglalni a maguk számára Európa érdeklődését. A német, francia és olasz zenei kultúra befejezte a hivatását, kiélte magát, elgyengült, és immár újságokkal szolgálni fiziológiailag képtelen. Tekintsünk végig az új zeneirodalmon. Sem Reger végtelenségig vitt polifóniája, sem Debussy enervált pompás harmóniái nem fognak friss vért, friss lényegeget adni. De jönnek ám a keletiek. Az oroszok már megkezdették az előrenyomulást. Glinka, Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Tanejev és Rahmaninov. Azután a lengyelek és a finnek hódító csapatai vonultak fel. És velük egyidőben Koessler kis hadserege. Ezt a hadsereget Magyarországnak egy német ember állította, igen, egy német, aki magyarul nem tudott megtanulni.¹⁶⁷

Már korábban említettem dolgozatomban, hogy Reger rendkívül népszerű volt tanítványai körében, akik rajongva csodálták zsenialitását és az egész zenetörténetet felölelő mesterségbeli tudását. Magyarországról is szívesen mentek hozzá tanulni ifjú zeneszerző tehetségek, közülük Jemnitz Sándor, aki Koessler Jánosnál végzett a főiskolán, majd Lipcsébe felvételizett Max Reger osztályába. Érdekes, hogy orgonatanulmányait Reger barátjánál Karl Straube-nál folytatta. Berlinben növendéke volt Arnold Schönbergnek, de nagy hatást gyakorolt rá Bartók zenéje is. Élete során karmesterként, zenekritikusként és zeneszerzőként tevékenykedett. Mindvégig érezhető munkásságán korábbi tanárainak, Regernek és Schönbergnek hatása, akik által a magyar zenei életben mindvégig egy magányos szigetet képviselt.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Nyugat · 1912. 11. szám

¹⁶⁷ Csáth Géza 1909, Nyugat

¹⁶⁸ <http://www.zeneora.hu/cikkek/muelemzesek/jemnitz--horusitzky--szelenyi--geszler--huzell--szekely-muvek.html>

A Nyugatban Jász Dezső¹⁶⁹ kifejező művészi portrét festett le Max Regerről, melyet érdekessége és alapossága miatt a teljességében közlök a dolgozatomban:

Ez a borotvált képű szemüveges férfiú egyik legérdekesebb alakja a mai zeneszerzők gárdájának. Az élő komponisták között külön magános hely jut neki. Reger ezen a helyen egyedül van, nincs versenytársa, még epigonja se. Az ő babérajaira nem igen vágyik senki, legfeljebb a tanítványai, akik rövid ideig azt hiszik, hogy amit Reger csinál, az a legnagyobb, legkomplikáltabb muzsika. Zenei-matematikus ő, aki a legnehezebb egyenleteket és feladványokat oldja meg. Kottapapíroson számol hangokkal. Nem olyan hangokkal, mint amilyenekkel Beethoven, Haydn, Wagner dolgoztak. Az ő hangjai abszolút hangok. Semmi mások csak hangok. Nem képviselnek emóciókat, gondolatokat, hangulatokat. Ezek tiszta hangok, hogy így mondjam, metafizikai elvontságban. Mint mikor a zenekarban fűjják az á-t, hangolnak és nem gondolnak semmire. Csak a hangoknak egymáshoz való viszonya jelent valamit. Reger az az ember, aki számára nincs érdekes melódia, vagy egyéni melódia. Neki ez épp olyan, mint a színvagnak a vörös. Őt csak a polifónia izgatja, a rajz. A motívumai egyszerűek, de belőlük és kombinációjukból egy bámulatosan komplikált ornamentika bontakozik ki. Olyan mint valami remek, drága csipke vagy szőnyeg, amelyen azonban csak a szürke szín különböző árnyalatait találjuk meg. A többi színeket mintegy eleve kikapcsolta a művész szuverén önmérséklete. Minek?... Regert nem mulattatja a zenekar különleges hangzása, vagy a hangszerek összhatása, ő elsősorban a polifóniára dolgozik s aki ehhez nem ért – csak azt hallja, hogy az egész zenedarab végig egyformán szólt és az egész mulatságból egy hangra nem tud emlékezni. Ellenben a kotta nagyszerű kieszelések, kombinációk és mesterkedések gyűjteménye. A hangjegyfejek érdekes geometria formákban vonulnak végig s az egyszerű gondolatok elmésen bogozódnak egybe meg válnak ki, mint valamely végtelenül hosszú mondat fontosabb részei. Valójában úgy van, hogy Reger a fül számára ír. Szédületes polifonái csak hangzásra számítanak. Neki a librettója nem valami érzés, mese vagy gondolat, hanem maga a hang s így az ő megértéséhez nem csak jó intelligenciára van szüksége a hallgatónak. Elsősorban apellál a hallgató figyelmére, amelynek minden hangzási finomságot észre kell venni, másodsorban a polifóniai érzékére és emlékező tehetségére, amely tulajdonságoknak nem mindenki szerencsés örököse.

Reger tehát kevesek számára ír. A művészete hideg tudomány s a poétát benne felfedezni nehéz. Reger nem poéta. Cinikus, semmiben sem bízó, semmiért se lelkesedő művész. Nincs igazi egyénisége: nihilista lett. Sokat tanult, tehát a polifóniának a túlhajtásában találja a mulatságát. Nincs a zenéjében semmi közönségesen vett hangulat vagy líra, amelyet bármely szenszibilis idegrendszer fölfoghat. Nem tudok gondolni Regerre, hogy ne jutna eszembe a "fejszámoló művész", aki pár másodperc alatt old meg

¹⁶⁹ Jász Dezső (1890–1968) gyógyszerész, író, kritikus, születési neve: Brenner Dezső, Csáth Géza öccse, Kosztolányi Dezső unokatestvére.

papiroson is nem könnyen végezhető számtani feladványokat. Ennek a fejszámolónak a természetellenes-képessége, gyorsan appercipiáló agyveleje hasonló Reger abnormis polifóniai érzékéhez. A fejszámoló csak a maga mesterségéhez ért, máshoz tudatlan, fejletlen. Reger előkelő zenei-gondolkodó, – de a lírához, az erotikához vagy általában a poézishez úgy látszik nincs érzéke. Vagy mind ez talán neki unalmas. Nem művész, mert a művészi ökonómia ismeretlen fogalom számára. Az ökonómia pedig megalkuvást jelent; Reger azok közül a szemüveges németek közül való, akik nem alkuszak meg. Nyakas ember, túl van azon, hogy muzsika – akárkié – meghassa. Bach ötlík emlékezetünkbe, aki szintén német volt, polifónikus volt, de igazi nemes, potens kedély, poéta.

Reger roppant sokat komponál. A darabjait jellemzik a nagy technikai nehézségek, amikért csak ritkán kárpótol a hangzás szépsége, újszerűsége, érdekessége.

A D-dúr hegedűszonátája közepes jelentőségű mű. Szerkezetének kerekése s erőssége azonban épp olyan meglepő, mint az F-dúr Suite-é, amelyet Marteauval, pár hét előtt adott elő.

Érdekes ember, de a mának igazi nagy muzsikusi között (Strauss, Puccini, Debussy, Ducas, Goldmark) nem igen kaphat helyet.¹⁷⁰

Figyelemreméltó leírást találunk a Szabolcsi Bence és Tóth Aladár által szerkesztett Zenei lexikonban, melyben Molnár Antal¹⁷¹ rendkívüli alaposággal elemzi Reger zeneszerzői stílusát. Méltó módon helyezi el őt a zenetörténetben és nagy jelentőségűnek tartja művészetét. Talán ez az egyetlen igazán pozitív csengésű leírás a kor muzsikusaik tollából. Molnár leírásának hitelességét erősíti, hogy aktív kamarazeneszként több Reger művet is eljátszott a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes tagjaként és később a Hubay-Dohnányi-Kerpely zongoranégyes brácsásaként.

Regert a Bach és Brahms egyéni összefoglalójaként és a kontrapunktikus gondolkodás megújítójaként szokták jellemezni. Nem annyira kontrapunktikus, mint inkább a legnagyobb szabású harmonisták egyike, kinél a szólamfiguráció (akkordmozgás horizontális, díszítő felbontása nevezetes mértékben) önállósul, kontrapunktika hatását kelti: ebben Reger bármely romantikus mesteren jóval túlesz. Nála még a felső szolamban lévő dallamívelés is gyakran csak az akkordmozgás függvénye és túlnyomóan

¹⁷⁰ Jász Dezső: Nyugat, Figyelő, Fenyő Miksa: Bíró Lajos, 1910. 3.szám

¹⁷¹ Molnár Antal (1890. január 7. Budapest – 1983. december 7. Budapest) 1890-ben a Zeneakadémián, Herzfeldnél végezte tanulmányait. 1912–19 között a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola tanára volt. 1910–13 között a Waldbauer-Kerpely vonósnégyes, majd 1915-től 1917-ig a Hubay-Dohnányi-Kerpely zongoranégyes brácsása. 1919-től a Zeneművészeti Főiskola zeneelmélet tanára volt. A magyar zenekultúra egyik legnagyobb műveltségű úttörője. A gyakorlati- és elmélet zenében egyaránt fontos építő munkát végzett. Munkája a zeneirodalomnak majd minden területére kiterjed. Főként a zenetörténet etikai és szociológiai részét, valamint a módszertant helyezte új megvilágításba. Írt külföldi szaklapokba, komponált népdalfeldolgozásokat férfikarra. 1930-ban a Weltmusik- und Sangesbund bécsi kongresszusán az új magyar zenéről tartott előadást. Az 1930-ban Győző Andor kiadásában megjelent, Szabolcsi Bence és Tóth Aladár által szerkesztett Zenei lexikon munkatársa volt, több neves kortársával egyetemben. 1957-ben Kossuth-díjjal ismerték el munkásságát.

kromatikával átítatott. Hangzatépítkezése annyiban áll közel az impresszionizmushoz, hogy ereje nem annyira nagytervűségén (mely másrészt építkezését oly mesterivé teszi) mint inkább hangzat egymás utánok hatásán és e hatások halmozásán nyugszik. Itt az ő sajátos területén bámulatatos intenzitású gondolatokat vet felszínre és ezek energiája átsugározza az egész formát. A kor lelki tehetetlenségének bilincseiben vergődő irtózatossá vágyódás, szabadulni akaró vallásos misztériumokkal telített ihlete világít ki Reger formáiból, melyeknél véresebb önvallomást keveset ismer a zenetörténelem. Reger pokloktól mennyekig mindent megkísért az áhított megváltásért, melyhez nem képes eljutni. Bach vallásos világszemlélete, Wagner erotikus menekvése, Brahms erkölcsi kultúrája, a technikai apparátus (gyakran túlfűtött) felfokozása csak segédeszközök Reger számára, hogy végső erőmegfeszítése új lelki formához jusson (ezt jelzi Reger mondása) "tántoríthatatlanul balra tartok". S mialatt ezt keresi másvalamit lel: a századvég meghasonlottságának művészi lecsapódását a legértékesebb építő akaratban. Az ilyen hatalmas megnyilatkozás persze nem csak kordokumentum: Reger művészete szinte tökéletes, és méltán állítható Richard Strauss és Debussy mellé. Még Strauss az erő szenzuális, világiasan csillogó kibomlását, Debussy a lélek intim rezdüléseinek költészetét, a színek hedonikus mámorát, addig Reger a harcoló vallásos lélek szerteszaggatottságát, kétségbeesett útkeresését képviseli, legmagasabb művészi fokon e jellegzetes időszakban. A megoldás a szabadulás lázas hajszolása volt, az is ami Regert bő produkcióra, állandóan új koncepciók megkísértésébe kergette (ebből a szempontból alkoholizmusa is új megvilágításba kerül) Ez az alapvető küzdelmes kísérletezési hajlam teszi Reger költészetét oly mélyen meghatóvá. Egészen a későromantika bonyolult elmosódottsága, bizonytalan körvonalai, kereső gesztusai uralkodnak nála is, ami formailag úgy érvényesül, hogy halmozza az asszimetrikus frázis-viszonyokat (ebben a szabad versre emlékeztet) a fejlődő vonalakat megtöri, harmóniai rendszerében a hangnemköziséget alkalmazza (egy-egy fő hangnem uralmával) eszerint modulációiban túlnyomóan az enharmóniát (látszólag rokon Schönberg első periódusával, "lebegő tonalitás" és ennek elemei pl. az egész hangú skála ritka Regernél). Így érvényesül az a folytonos talajtalan nyugtalanság, mely ellen Reger - mind technikailag, mind szellemileg - a Bach féle művészetbe való kapaszkodás segítségével igyekezett védekezni. A 17-18. század beli formálás reneszánszának nevezetes szimbolikus értelme van tehát Regernél s e részben (Busoni mellett) elsősorban őreá vezethetők vissza azok az indító erők, melyek a mai zene derekát kollektivistikus törekvésű polifon irányba terelték... ...Ami a Reger féle stílus szintézisben még csak nagyszabású szólamfeloldás lehetett, az legjobb utódainála szólamok teljes felszabadulásához vitt.¹⁷²

¹⁷² Szabolcsi Bence és Tóth Aladár: Zenei Lexikon, Molnár Antal szócikke Max Regerről, (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964), 198–199. oldal.

Amint láthattuk, a századforduló idején Regert meglehetősen ellentmondásosan értékelték Magyarországon, sőt sokan kifejezetten elutasították. Kodály Zoltán véleménye mind a mai napig kihat Reger magyarországi megítélésére.

Manapság azonban sokkal nyitottabbak kezdenek lenni a zenészek a felfedezetlen zenei területekre, sőt kifejezetten keresik a zenei kuriózumokat. Ennek köszönhetően a mai magyar koncertéletben valamivel gyakrabban találkozhatunk Reger műveivel, annak ellenére, hogy a darabok interpretálása hatalmas feladat elé állítja a hangszeres művészeket. Reger zenéjének megértése rendkívül komplex gondolkodást követel, műveinek értő előadása sok fáradságot igényel.

Vitathatatlan azonban, hogy Reger korának egyik legnagyobb zsenije volt, aki mellett nem lehet elmenni közömbösen. Zeneszerzés-elméleti, zenelméleti tudása, az ellenpontban való jártassága mágnesként vonzotta a növendékeket. Előadóművészként korának egyik legünnepeltebb zongoristája volt, aki ihletett és briliáns játékaival az egész közönséget magával ragadta.

8. Összefoglalás

Dolgozatomat hiánypótló munkának érzem, hiszen egyetlen nagyobb terjedelmű tanulmány sem született még magyar nyelven Reger kamaraműveiről. A Reger irodalom azonban hatalmas és csupán egy egészen kicsi területével foglalkoztam, munkásságának további része egy kiaknázatlan területet rejteget a magyar zenetudomány számára.

Életrajzi leírásom hasznos lehet azoknak, akik magyar nyelven szeretnének tágabb körű ismereteket szerezni a német szerző pályájáról. Munkám a csellisták számára is segítséget jelenthet a művek értő megtanulásához és megértéséhez, különös tekintettel arra, hogy a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen néhány éve kötelező vizsgaanyag lettek a Reger csellószvittek.

Az *Anima Musicæ Kamarazenekar Anima Kamaræstek* sorozatának szervezőjeként dolgozatom legfőbb hozadékának érzem, hogy a zenekaron belüli kamaraegyüttesek repertoárját gazdagíthatjuk a szerző Magyarországon ritkán játszott kamaraműveivel.

9. Szakirodalom jegyzék

- Abendroth, Walter. 'Max Reger', Vier Meister der Musik. Munich, 1952.
- Anderson, Christopher : *Selected Writings of Max Reger* (New York: Routledge, 2006)
- Bagier, Guido. Max Reger. Stuttgart and Berlin, 1923.
- Berger, Julius: Werkstattbericht eines Interpreten zur Sonate für Violoncello und Klavier op. 116, in Max Reger. Studien zur Interpretation und Analyse seines Werkes, hrsg. von Julius Berger und Klaus Velten, Saarbrücken 1990, S. 22–28
- Blessinger, Karl. "Zur Metrik Max Regers." *Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft* 6 (1927): 5-9.
- Boronkay Antal: „Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta op 8.” In: Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979): 87–96.
- Böttcher, Lukas. "Bach, Reger und das Barock: Aphoristische Betrachtungen." *Neue Zeitschrift für Musik*. 107 (1940): 137-38.
- Brandmüller, Theo. Stillstand oder/und Bewegung. Eine Kurzbetrachtung der 2. Sonate für Orgel op. 60, in Max Reger Studien zur Interpretation und Analyse seines Werkes. Max-Reger-Tage Saarbrücken 1990, kiadó: J. Berger és K. velten, Saarbrücken 1990.
- Braungart, Richard. "Max Reger." *Monographien moderner Musiker*. II Leipzig, 1907.
- Braungart, Richard. *Freund Reger: Erinnerungen*. Regensburg, 1949.
- Brennecke, Ernest. "The Two Reger-Legends." *Musical Quarterly*, (1922): 384-96.
- Brock, Charlotte.: *Max Reger als Vater*. Marburg, 1936.
- Brotbeck, Roman. *Zum Spätwerk von Max Reger: fünf Diskurse*. Wiesbaden, MRI Breitkopf & Härtel, 1988.
- Burbank, Richard: *Twentieth Century Music* (New York: Facts on File Publications, 1984
- Busch, Fritz. *Aus dem Leben eines Musikers*. Zürich, 1949.
- Cadenbach, Rainer. *Max Reger und seine Zeit*. Laaber, 1991.
- Cadenbach, Rainer. *Max Reger: Skizzen und Entwürfe: Quellenverzeichnis und Inhaltsübersichten*. Wiesbaden, 1988.
- Csáth Géza: *Nyugat*, 1909
- Csengery, Kristóf: „CD: Alkonyfény (Max Reger klarinétművei)” *Magyar Narancs* 2002/15 (2002. ápr. 11.) http://magyarnarancs.hu/zene2/cd_alkonyfeny_max_reger_klarinetmuvei-57073
- megtekintés időpontja: 2016. 01. 28.
- Dahlhaus, Carl. "Warum ist Regers Musik so schwer verständlich?" *Neue Zeitschrift für Musik*. (1973): 134.

- Carl Dahlhaus: „Historismus”. In: Finscher, Ludwig (hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 4.* (Kassel, Stuttgart und Weimar: Bärenreiter Metzler, 2000): col. 335-352. 335.
- Eucken, Rudolf. *Persönliche Erinnerungen an Max Reger.* Bielefeld, 1916.
- Frisch, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Frisch, Walter: *German Modernism: Music and the Arts* (Berkeley: University of California Press, 2005): 3.
- Frisch, Walter: „Reger’s Bach and Historicist Modernism,” *19th Century Music* 25/2 (2001): 301.
- Gefe, Udo. *Die Violoncell-Kompositionen von Max Reger – Hausarbeit zur staatlichen Prüfung für das künstlerische Lehramt,* Frankfurt a. M. 1965
- Gläser, Robert. *Die Stielentwicklung bei Max Reger unter besonderer Berücksichtigung der Kammermusik,* Dissertation Bécs, 1938
- Grabner, Hermann. *Regers Harmonik.* Munich, 1920.
- Gurlitt, Wilibald. *Aus den Briefen Max Regers an Hugo Riemann.* Leipzig, 1937.
- Haas, Joseph. *Reger als Lehrer.* Munich, 1920–23.
- Häfner, Roland. *Max Reger: Klarinettenquintett op.146.* Munich, 1978.
- Hase-Koehler, Else von, ed. *Max Reger: Briefe eines Deutschen Meisters - Ein Lebensbild.* Leipzig: Köhler & Amelang, 1928.
- <http://www.zeneora.hu/cikkek/muelemzesek/jemnitz--horusitzky--szelenyi--geszler--huzell--szekely-muvek.html>
- Robert Müller-Hartmann: „Reminiscences of Reger and Strauss” *Music and Letters* 29/2 (1948): 153–157. 153. old.
- Hasse, Karl. *Max Reger.* Dortmund: Verlag W. Crüwell, 1951.
- Hecker, Joachim von. "Wie spielte Reger?" *Musica Schallplatte*, (1959): 52-54.
- Hehemann, M. *Max Reger: ein Leben in Musik.* Munich, 1911, 2/1917.
- Heidhoff Leonard, Brenda: *An analysis of Max Reger's Suites for unaccompanied cello.* PhD disszertáció. University of South Carolina, 2012. 1.
- Jász, Dezső: *Nyugat, Figyelő, Fenyő Miksa: Bíró Lajos,* 1910. 3.szám
- Kallenberg, Siegfried. *Max Reger.* Leipzig, 1929.
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés I. , Mi a magyar a zenében?*(Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964) 79. oldal
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés II. , Budapest zenei életéről V.,* (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964) 354.oldal
- Kontarsky, Matthias: *Kompositorische Tendenzen bei Max Regers Sonaten für Violoncello und Klavier.* (Stuttgart: Carus-Verlag, 2005).

- Kontarsky, Matthias: Max Regers Sonate für Violoncello und Klavier a-moll op. 116- eine musikalische Reverenz an den Leipziger Julius Klengel? Reger- Studien 8 Max Reger und die Musikstadt Leipzig Kongressbericht Leipzig 2008 Carus Verlag
- Kraus, Annamarie. und Hanna Fröhlich. Max Reger: die Weidener Jahre 1874–1901. Weiden, 1982.
- Kühn, Hellmut. "Sang und Gesang: zu Regers Klarinettenquintett op.146." *Neue Zeitschrift für Musik*. 134 (1973): 141–3.
- Kwast, James. "Max Reger als Kammermusik- und Klavierkomponist." *Allgemeine Musikzeitung* 37 (1910): 441-43.
- Laux, Karl. "Max Reger: Erinnerungen – Bekenntnis – Aufgaben." *Musik und Gesellschaft*, XXIII/3 (1973): 129–35.
- Liebscher, Arthur. "Die Variationsform als Ausdrucksmittel bei Max Reger." *Die Musik* 8 (1908/09): 323-40.
- Lindner, Adalbert. Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. Stuttgart: Engelhorn 1922.
- Max Reger Institut: <http://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf>
- Massenkeil, Günther; Popp, Susanne: Reger-Studien 1: Festschrift für Ottmar Schreiber. Wiesbaden, 1978.
- Möller, Martin. Untersuchungen zur Satztechnik Max Regers: Studien an den Kopfsätzen der Kammermusikwerke. Wiesbaden, 1984.
- Molnár Antal: Max Reger in: Szabolcsi Bence és Tóth Aladár: Zenei Lexikon, (Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1964), 198–199. oldal.
- Molnár Tibor: Arnold Schönberg Nyugat · 1912. 11. szám
- Müller-Blattau, Josef. Geschichte der Fuge. 3. kiadás Kassel: Bärenreiter 1963.
- Müller-Hartmann, Robert: „Reminiscences of Reger and Strauss” *Music and Letters* 29/2 (1948)
- Niemann, Walter. "Max Reger als Klavierkomponist." *Neue Zeitschrift für Musik*. 72, no. 44 (1905).
- Niemann, Walter. Die Musik der Gegenwart. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921.
- Otto, Eberhard. Max Reger: Sinnbild einer Epoche. Wiesbaden, 1957.
- Popp, Susanne. and Shigihara, S. eds. Max Reger: am Wendepunkt zur Moderne: ein Bildband mit Dokumenten aus den Beständen des Max-Reger-Instituts. Bonn, 1987.
- Popp, S. and Susanne Shigihara. eds.: Reger-Studien 3: Analysen und Quellenstudien. Wiesbaden, 1988.
- Popp, Susanne und Susanne Shigihara: Max Reger - Briefwechsel mit dem Verlag C. F. Peters. Bonn, Dümmlers Verlag, 1985.
- Popp, Susanne. ed. Max Reger: Briefe an Fritz Stein. Bonn, 1982.
- Popp, Susanne. ed. Max Reger: Briefe an Karl Straube. Bonn, 1986.

Popp, Susanne: Max Reger - Briefe an den Verlag N. Simrock. Stuttgart, Carus Verlag, 2005.

Poppen, Hermann. Max Reger. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918.

Reger, Elsa. Mein Leben mit und für Max Reger. Leipzig: Köhler & Amelang, 1930.

Reger, Max. "Analyse des Streichquartetts d-moll op.74." *Die Musik*, III (1903–4), 244.

Reger, Max. "Degeneration und Regeneration in der Musik." *Neue Musikzeitung*. XXIX (1907–8):49–51.

Reger, Max. "Felix Mendelssohn Bartholdys »Lieder ohne Worte.«" *Leipziger illustrierte Zeitung* (28 Jan 1909).

Reger, Max. "Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass." *Süddeutsche Monatshefte*, 1–6 (1904):157–64.

Reger, Max. "Ich bitte um's Wort." *Neue Zeitschrift für Musik*. lxxi (1904): 20–21.

Reger, Max: „J. S. Bach” *Die Musik* 5/1 (October 1905): 74.

Reger, Max. "Mehr Licht." *Neue Zeitschrift für Musik*. lxxi (1904): 202–3.

Reger, Max. "Musik und Fortschritt." *Leipziger Tageblatt* (16 June 1907).

Reger, Max. "Offener Brief." *Die Musik*. vii/1 (1907–8): 10–14.

Reger, Max. "Zum 1. April." *Neue Zeitschrift für Musik*. lxxi (1904): 274–5.

Reger, Max. *Beiträge zur Modulationslehre*. Leipzig, 1903.

Reger, Max. *Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, Kiadja: E. von Hase-Koehler, Lipsce, 1928. Reger levele August Stradalhoz

Reger-Werk-Verzeichnis (RWV) a Max Reger Institut megbízásából közreadta Susanne Popp együttműködésben Alexander Beckerrel, Christopher Grafsmidttel, Jürgen Schaarwächterrel és Stefanie Steinerrel. 2 kötet. München: G. Henle, 2010 [2011]

Reimann, Heinrich: „Kompositionen von Max Reger” *Allgemeine Musik-Zeitung* (1893 július 7.)

Röhring, Klaus. ed. *Max Reger 1873–1973: ein Symposion*. Wiesbaden, 1974.

Rösner, Helmut. *Max-Reger-Bibliographie*. Bonn, 1968.

Schmid-Lindner, August. *Ausgewählte Schriften*. Tutzing, 1973.

Schoenberg, Arnold. *Letters*. Ed. Erwin Stein, trans. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. New York, St. Martin's Press, 1965.

Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*. London: Faber and Faber, 1975.

Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Ed. Leonard Stein. New York, London, Norton and Company, 1954.

- Arnold Schönberg levele Alexander von Zemlinskynek 1922 október 26, in: E. Stein (Kiadó), „A. Schönberg. Ausgewählte Briefe”, (saját ford.) Mainz 1958
- Schreiber, Ottmar. "Max Reger in unserer Zeit." Mitteilungen des Max-Reger-Instituts, no.14 (1963): 5–12.
- Schreiber, Ottmar. (hsg): Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Bonn, 1956.
- Schreiber, Ottmar. and I. Max Reger in seinen Konzerten. Bonn, 1981.
- Schreiber, Ottmar. and Sievers, G. eds.: Max Reger um 50. Todestag am 11. Mai 1966: ein Gedenkschrift. Bonn, 1966.
- Schreiber, Ottmar. "Regers Klavierspiel auf Schallplatten." Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. 5 (1957): 37-38.
- Schreiber, Ottmar. "Verzeichnis der im Musikalienhandel erhältlichen Werke Regers." Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. 3 (1955): 25-28.
- Shigihara, Susanne. „Reger und München: eine unglückliche Liebe”. Jugendstil-Musik?
- Shigihara, Susanne; Popp, Susanne: Peters-Briefe, Verlag: Bonn. Ferd. Dümlers Verlag, 1995.
- Münchner Musikleben 1890–1918, ed. R. Münster and H. Hell. Wiesbaden, 1987, 25–39.
- Shigihara, Susanne. ed.: Regen-Studien 5: Beiträge zur Regerforschung. Wiesbaden, 1993.
- Shigihara, Susanne. ed.: Reger-Studien 2: Neue Aspekte der Regerforschung. Wiesbaden, 1986.
- Shigihara, Susanne. ed.: Reger-Studien 4: Colloque franco-allemand/Deutsch-französisches Kolloquium Paris 1987. Wiesbaden, 1989.
- Sievers, Gerd. Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger. Wiesbaden, 1967.
- Sievers, Gerd. "Zur Harmonik Regers." Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. 7 (1958): 15-20.
- Stein, Fritz: Max Reger. Die großen Meister der Musik (Potsdam, 1939)
- Stein, Fritz. Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger, einschliesslich seiner Bearbeitungen und Ausgaben. Leipzig, 1953.
- Stephan, Rudolf. "Max Reger und die Anfänge der neuen Musik." Neue Zeitschrift für Musik. 134 (1973): 339–46.
- Straube, Karl. Briefe eines Thomaskantors. Stuttgart, 1952.
- Strecker, Willy. "Max Reger in London." Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. 6 (1957): 17–21.
- Swoboda, Heinrich. "Zu Regers Variationsstil/Analyse der Bach-Variationen Opus 81." Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. Bonn 4 (1924): 21-24.

Szabó Balázs: Forma és jelentés Bartók hegedűszonátaiban, Bartók és a hegedűszonáta-műfaj kapcsolata, 7. Geyer Stefi levél, Phd disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2015., 7.oldal

Therstappen, H. J. "Über die Grundlagen der Form bei Max Reger." Festschrift Fritz Stein, ed. H. Hoffman and F. Ruehlmann (Brunswick, 1939): 71–80.

Unger, Hermann. Max Reger: Darstellung seines Lebens, Wesens und Schaffens. Munich, Drei Masken, 1921.

Unger, Hermann. "Regers Hausmusik." Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft. Bonn 4 (1924): 12-14.

Unger, Hermann. Max Reger. Leipzig: Velhagen & Klasing, 1924.

Williamson, John: „Reger” *Groove Music Online* 2001. január. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rskey=ahYPnd&result=1> (megtekintés dátuma: 2015. 11. 10.)

Wilske, Hermann. Max Reger: zur Rezeption in seiner Zeit. Wiesbaden, 1995.

Wirth, Helmut. "Johannes Brahms und Max Reger." Brahms-Studien, I (1974), 91–112.

Wirth, Helmut. "Max Reger und Edvard Grieg." Mitteilungen des Max-Reger-Instituts. 18 (1971): 38-47.

Zweig, Stefan. Die Welt von gestern. Stockholm, 1944.

10. Függelék:

Kottapéldák:

- | | |
|--|-----------|
| 10. 1.: Max Reger: a-moll csello sonáta op. 116. No. 4. | 77. old. |
| 10. 2.: Max Reger: G-dúr szólószvit gordonkára op. 131c. | 127. old. |



Aufführungsrecht vorbehalten.

Sonate.

Allegro moderato. (♩ = 88-104)

Max Reger, Op. 116.

Violoncello.

Pianoforte.

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a Cello staff and a Piano staff. The Cello part starts with a *pp* dynamic and includes markings for *espress.*, *sul D*, and *sul A*. The Piano part begins with *pp* and features complex chordal textures. The second system continues the development, with the Cello part marked *agitato* and *mf*. The third system is marked with a section letter 'A' and *espress.*. The fourth system features *sempre espress.* and *ff* dynamics, with triplets and *meno ff* markings.

4

meno, ff sempre espress. ed agitato

poco rit.

a tempo *sostenuto*

a tempo espress. *sostenuto*

poco *a* *poco rit.* **B** *a tempo*

di mi nu en do mp

di mi nu en do mp

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line begins with a dynamic marking of *f* and a *p* marking. The piano accompaniment includes dynamic markings of *f*, *p*, *mf*, and *p*, along with the instruction *sempre espress.* and a fermata.

Second system of the musical score. The vocal line is marked *sempre poco a poco rit.* and *pp*, with *pizz.* and *arco* markings. The piano accompaniment is marked *sempre poco a poco rit.* and *sempre espress.*, with a *pp* dynamic marking.

Third system of the musical score. The vocal line is marked *a tempo (tranquillo)* and *espress.*, with dynamic markings of *mp*, *molto*, *p*, and *molto*. The piano accompaniment is marked *a tempo (tranquillo)* and *espress.*, with dynamic markings of *mp*, *mp*, *p*, and *molto*.

Fourth system of the musical score. The vocal line is marked *sempre espress.* and *espress.*, with dynamic markings of *p*, *p*, and *pp*. The piano accompaniment is marked *espress.* and *sempre espress.*, with dynamic markings of *p* and *pp*.

6

C

marc.
espress.
pp
espress.
pp
3
2
3
f
ben marc.
f cre - scen
marc.
f cre - scen
3
do ff
ff
do
sempre rit.
meno ff
ma ben marc.
marc.
meno ff
ff
sempre rit.

musical score system 1, featuring piano and violin parts with dynamic markings like *pizz.*, *pp*, *mf*, and *arco*.

musical score system 2, featuring piano and violin parts with dynamic markings like *rit.*, *p*, *ppp*, *pp*, and *ppp*.

musical score system 3, featuring piano and violin parts with dynamic markings like *rit.*, *pp*, *ppp*, and *poco f*.

musical score system 4, featuring piano and violin parts with dynamic markings like *(delicatamente)*, *pp*, and *piuf*.

8

delicatamente

espress.

ff

marc.

marc.

marcatissimo

cre

scen

do

ff

marc.

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a forte (*ff*) dynamic and includes markings for *(tranquillo)* and *espress.*. The piano accompaniment begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a *(tranquillo)* marking. The system concludes with a *mf* dynamic marking.

Second system of the musical score. The vocal line includes the lyrics "poco - a - poco - rit." and "poco - a - poco - rit." with dynamics *p* and *pp*. It also features markings for *(molto tranquillo)* and "sal C". The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking and a *(molto tranquillo)* marking.

Third system of the musical score. The vocal line includes markings for *sempre pp*, *(rit.)*, and *(meno tranquillo) (a tempo)*. The piano accompaniment includes markings for *espress.*, *sempre pp*, *(rit.)*, *(meno tranquillo) (a tempo)*, and *espress.*. The system ends with a *ppp* dynamic marking.

Fourth system of the musical score. The vocal line includes the lyrics "ben marc." and "e cre scen" with a *mf* dynamic. The piano accompaniment includes markings for *mp* and "e cre scen". The system concludes with a *mf* dynamic marking.

10

marc. (sostenuto) *do* *ff*
(sostenuto) marc. *do* *ff*
marc.

marcatissimo poco a poco rit.
poco a poco rit.

F *sostenuto* *mp* *poco rit.* *pp*
sostenuto *p* *poco rit.* *ppp*

a tempo (agitato) *(animato)* *ff*
a tempo (agitato) *(animato)* *ff*

marcatissimo

ff *con tutta forza*

poco *a*

sempre marcatissimo

meno ff *sempre di mi*

poco *sempre rit.*

nu - en - do mp

12

H *a tempo* *pp* *sul D* *espress.*

a tempo *pp* *espress.*

sul A *mf* *agitato* *mf*

espress.

sempre espress. *espress.*

I

ff *sf* *meno ff* *sf* *sf* *mf* *mp* *ff*

sempre espress. ed agitato *poco rit.* *poco rit.*

a tempo *a tempo*

espress.

sostenuto *ff* *sostenuto* *ff*

14

poco a poco rit.
di - mi - nu - en - do *mp*

a tempo
a tempo espress.
mp *f* *p* *sempre espress.*

sempre poco a poco rit.
pp *pizz.*
sempre poco a poco rit.
sempre espress.

arco *a tempo (tranquillo)* *espress.*
mp *molto* *p*
a tempo (tranquillo) *espress.*
mp *espress.*

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line begins with a *p* dynamic and a *molto* tempo marking. The piano accompaniment includes *espress.* markings and a *p* dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the musical score. The vocal line starts with a *pp* dynamic and a *sempre espress.* marking. The piano accompaniment features a *pp* dynamic and an *espress.* marking. A *K marc.* marking is present above the vocal line. The key signature has two sharps.

Third system of the musical score. The vocal line is marked *espress.* and *f*. The piano accompaniment includes *pp* dynamics and *f* dynamics. The key signature has two sharps.

Fourth system of the musical score, containing the vocal line with lyrics. The lyrics are: "fe cre - scen - do" on the top line and "cre - scen - do" on the bottom line. The vocal line is marked *ben marc.* and *ff*. The piano accompaniment includes *ff* dynamics. The key signature has two sharps.

16

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system includes dynamics *ff*, *meno ff ma ben marc.*, and *marc.*. The second system includes *meno ff*, *ff*, and *sempre rit.*. The third system includes *tranquillo*, *p marc. e sempre espress.*, *tranquillo*, *pp*, and *sul D.*. The fourth system includes *L*, *pp*, *espress.*, *rit.*, *a tempo*, *molto (quasi f)*, *ppp una corda*, *rit.*, *a tempo*, and *mp*. The score features complex harmonic textures with many chords and arpeggios, and includes performance markings such as *sempre rit.*, *espress.*, and *una corda*.

strin - gen - do *poco animato*
pp *mf espress. ed agitato* cre - scen -

strin - gen - do *poco animato*
mf cre - scen -

rit. do *fff*

rit. do *ff*

molto sostenuto *espress.*
p *mp*

molto sostenuto *espr.*
mp *più p* *pp* *pp* *mp*

espress. rit. *pp* *ppp*

rit. *p* *pp* *ppp*

Red. * *Red.* *

18

Presto (♩ = 112 - 120)

ppp (una corda)

pp *sf* *pp*

sempre ppp *sf* *ppp*

pp *sf* *pp*

sempre ppp *sf* *ppp*

sempre una corda e ppp *mf* *pp* *mf*

First system of the musical score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff begins with a *pp* dynamic marking. The grand staff contains complex chordal textures with various dynamics including *pp*, *ppp*, and *sempre una corda*.

Second system of the musical score. It features a single bass clef staff at the top and a grand staff below. The top staff has a *pp* dynamic and a section marked *A* that ends with a *f* dynamic. The grand staff includes *sempre ppp* and *sf* markings.

Third system of the musical score. It consists of a single bass clef staff at the top and a grand staff below. The top staff has a *pp* dynamic. The grand staff contains a variety of dynamics including *pp*, *f*, *p*, *ppp*, and *sf*.

Fourth system of the musical score. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The top staff has *ff* and *p* dynamics. The grand staff includes *pp*, *f tre corde*, *f*, and *pp* markings.

20

First system of musical notation, featuring piano and bass staves with complex chordal textures. Dynamics include *f* and *ff*.

Second system of musical notation, starting with a section marker 'B'. Dynamics include *f*, *ff*, and *p*.

Third system of musical notation, featuring piano and bass staves. Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, and *pp* (non cresc.).

Fourth system of musical notation, featuring piano and bass staves. Dynamics include *pp*, *arco*, *ff* (non dim.), and *ff* (non dim.).

First system of musical notation. It consists of a single staff with a treble clef and a grand staff with two staves (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first staff has a *pizz.* marking above it. The grand staff has a *pp* marking below the bass staff. The right-hand part of the grand staff has a *p* marking above it and a *ppp (una corda)* marking below it.

Second system of musical notation. It consists of a single staff with a bass clef and a grand staff with two staves (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first staff has a *pp* marking below it. The grand staff has a *mf* marking below the bass staff.

Third system of musical notation. It consists of a single staff with a treble clef and a grand staff with two staves (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first staff has an *arco* marking above it and a *ff* marking below it. The grand staff has a *tre corde* marking below the treble staff and a *f* marking below the bass staff. The right-hand part of the grand staff has a *ff* marking below it.

Fourth system of musical notation. It consists of a single staff with a bass clef and a grand staff with two staves (treble and bass clefs). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first staff has a *pp* marking below it. The grand staff has a *ppp (non cresc.)* marking below the treble staff and a *pp* marking below the bass staff.

22

First system of musical notation. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music begins with a *pp* dynamic marking. A *sempre pizz.* instruction is placed above the staff. The dynamics progress through *ff*, *mf*, and *f*.

Second system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clefs. The music begins with a *sempre pizz.* instruction. Dynamics include *p (non cresc.)* and *pp (non cresc.)*.

Third system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clefs. The music begins with an *arco* instruction and a *ff* dynamic marking. The dynamics progress through *f* and *sf*.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clefs. The music begins with a *pizz.* instruction and a *D* time signature. Dynamics include *pp (non cresc.)* and *pp (non cresc.)*.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves, treble and bass clefs. The music begins with a *sempre pizz.* instruction and a *fp* dynamic marking. A *una corda* instruction is placed in the bass staff.

63

First system of the musical score. The bass line begins with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note B2, and a quarter note D3. The treble line features a series of chords and melodic fragments, starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note B4, and a quarter note D5. The dynamic marking *pp* is placed above the bass line. The word *semprepp* is written below the treble line.

Second system of the musical score. The bass line continues with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note B2, and a quarter note D3. The treble line continues with chords and melodic fragments. The dynamic marking *pp* is placed above the bass line. The word *arco* is written above the treble line, and *(pizz.)* is written above the bass line.

Third system of the musical score. The bass line continues with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note B2, and a quarter note D3. The treble line continues with chords and melodic fragments. The dynamic marking *pp* is placed above the bass line. The word *sempreppp* is written below the treble line, followed by *ed una corda sf*. The word *pp* is written above the bass line, and *(non cresc.)* is written above the treble line.

Fourth system of the musical score. The bass line continues with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note B2, and a quarter note D3. The treble line continues with chords and melodic fragments. The dynamic marking *pp* is placed above the bass line. The word *sempreppp* is written below the treble line. The dynamic marking *mf* is placed below the bass line.

Fifth system of the musical score. The bass line continues with a half note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note B2, and a quarter note D3. The treble line continues with chords and melodic fragments. The dynamic marking *pp* is placed above the bass line. The word *pizz.* is written above the treble line.

22

Meno Presto. (♩ = 72)

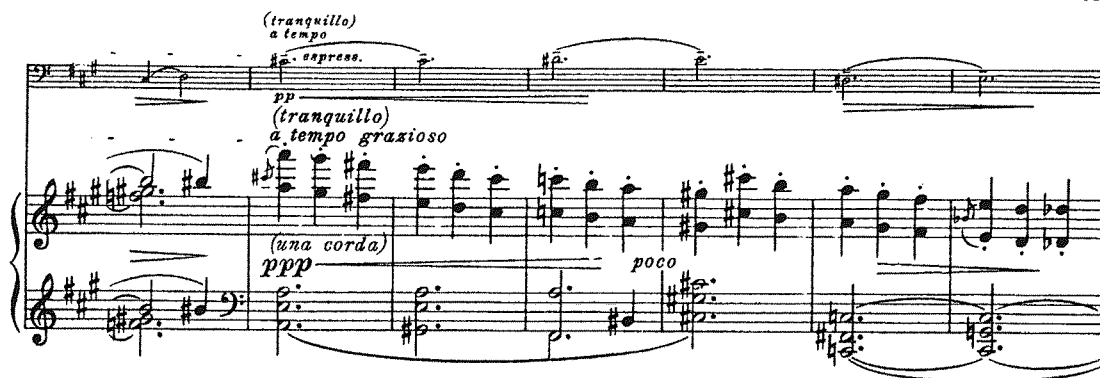
The score consists of four systems of music. The first system shows the vocal line with dynamics *pp* and *mp*, and the piano accompaniment with *espress.* and *arco*. The second system includes *rit.* and *a tempo* markings, with dynamics *p*, *pp*, and *molto*. The third system features *poco rit.* and *(animato) a tempo* markings, with dynamics *p*, *pp*, *mp*, and *e*. The fourth system includes *arco* and *poco rit.* markings, with dynamics *mp* and *f*. The vocal line includes the lyrics: "cre - scen - do".

(tranquillo)
a tempo

espress.

pp
(tranquillo)
a tempo grazioso

(una corda)
ppp poco



poco rit. -

(animato)
a tempo
agitato ed *espress.*

poco rit. -

(animato)
a tempo *espress.*

ppp *mp*
tre corde



poco a poco rit. -

ff *p* *pp*
F^a tempo
pizz.

poco a poco rit. -

f *p* *pp*
a tempo
espress.



rit. -

pp

rit. -

pp
una corda



28

Tempo I. (Presto.) (♩ = 112 - 120.)

pizz.
mf

ppp e sempre una corda

arco
pp
sf

sempre ppp

pp (non cresc.)
mf

ppp (non cresc.)
mf
ppp
tre corde

G
ff
p
f
ff
pp

First system of the musical score, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *f* and ends with *ff*. The piano accompaniment begins with a dynamic marking of *mf* and includes *f* and *ff* markings.

Second system of the musical score. The vocal line includes markings for *plizz.*, *pp (non cresc.)*, and *arco*, ending with *ff (non dim.)*. The piano accompaniment includes a *(non cresc.)* marking and a *ff (non dim.)* marking.

Third system of the musical score. The vocal line includes markings for *plizz.*, *H*, and *pp*. The piano accompaniment includes a *p una corda* marking and a *pp (non cresc.)* marking.

Fourth system of the musical score, showing the continuation of the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a dynamic marking of *sf*.

28

pp *f*
ppp (*sempre una corda*) *mf* *p*

sempre pizz. *p* *pp*

(*pizz.*) *pp* *ppp* *ppp* (*sempre una corda*)

(*sempre pizz.*) *pp* *I* *sempre ppp*

First system of the musical score, featuring a single bass staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with accompaniment. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 2/4 time. The dynamic marking *sempre pp* is present.

Second system of the musical score, continuing the bass line and grand staff accompaniment. The dynamic marking *sempre ppp* is present.

Third system of the musical score, introducing a treble staff with a melodic line. The dynamic marking *pp* is present. Performance instructions include *ritenuto - arco* and *espress. pp*.

Fourth system of the musical score, featuring a grand staff with a *ppp* dynamic marking. The tempo marking *(Prestissimo.)* is present. Performance instructions include *pizz.* and *ppp*.

30

Largo. (♩ = 60-66.)
sempre molto espress.

The score consists of four systems of music. The first system includes a vocal line with *poco string.* and a piano accompaniment with *poco espress.* and *pp*. The second system features a vocal line with *poco rit.* and *a tempo* markings, and a piano accompaniment with *quasi f*. The third system has a vocal line with *gen - do poco rit.* and *a tempo*, and a piano accompaniment with *quasi ff* and *pp > dolcissimo*. The fourth system includes a vocal line with *poco rit.* and *A a tempo sempre espress. ed agitato*, and a piano accompaniment with *a tempo* and *p*. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

poco rit. *a tempo*
f *p* *ppp* *p*
f *p* *ppp* *p*
a tempo *espress.* *poco rit.*

pp *strin - gen -*
pp *agitato* *strin - gen -*

do *rit.*
do *rit.*
ff *ff*

a tempo *molto espress.* *poco rit.*
a tempo *p* *ppp* *p*
p *ppp* *quasi f* *p* *poco rit.*

32

a tempo *espress.*
a tempo poco espress. *pp* *ppp*
p *pp* *ppp*
rit. - sul D. *a tempo sul A.*
poco *ppp* *mp molto espress.*
rit. - *a tempo*
poco *ppp* *p*
sempre molto
quasi mf
espress. *f* *poco a poco rit. -* *a tempo* *p* *poco rit.*
poco a poco rit. - *a tempo espress.* *pp* *molto* *p* *poco rit. -*
quasi f *3*

C a tempo
pp
a tempo
espress.
rit.
a tempo
pp
ppp

sempre molto espress.

quasi f

rit.
ff
p
pp
rit.
quasi ff
p

84

a tempo *pp* *poco rit.* *a tempo sempre espress.* *sul D.*

a tempo *poco espress.* *poco rit.* *a tempo*

pp *dolcissimo* *p*

sul D. *poco rit.* *a tempo* *pp* *pp (non cresc.)*

poco rit. *a tempo espress., ma delicatamente*

pp *pp una corda* *ppp*

E *argento agitato ed espress.* *mp* *ben marcato* *espress.*

(sempre una corda) *ppp* *pp*

molto rit. *ff* *p* *molto rit.*

tre corde *quasimf* *f*

a tempo molto espress.
pp
una corda
ppp
a tempo delicatamente

poco rit. *a tempo*
p *pp*
poco rit. *a tempo*
quasi f *p* *pp* *mp*

F
espress.
pp
delicatamente
pp *pp sempre una corda*

sempre espress. *rit.* *sul D.* *rit.* *ppp*
ppp

36

Allegretto con grazia. (♩ = 108-120.)
grazioso ed espress.

The score consists of four systems of music. The first system shows the beginning with a piano (p) and violin (mp) part. The second system continues with piano (p) and violin (mp) parts, including dynamics like *f*, *meno f*, and *p*. The third system features a piano (p) and violin (p) part with instructions like *espress. marc. e grazioso* and *poco rit.*. The fourth system includes a piano (pp) and violin (pp) part with instructions like *a tempo (animato)*, *ben marcato*, and *un poco meno f*. The piece concludes with a *marc.* instruction.

mp *poco* *molto*
grazioso *p* *poco* *molto*
mp *f* *meno f* *p*
p *quasi f* *meno f* *p*
poco rit. *espress. marc. e grazioso* *poco rit.* *p* *pp*
a tempo (animato) *A ben marcato* *f*
a tempo (animato) *pp* *f* *un poco meno f*
marc.

First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a variety of note values and rests. Dynamics include *sf* (sforzando) and *marc.* (marcato). There are also first and second endings indicated by bracketed numbers 1 and 2.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has a treble and bass clef. The key signature has two sharps. Dynamics include *f*, *ff*, *quasi ff*, and *ben marc.* (ben marcato).

Third system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has a treble and bass clef. The key signature has two sharps. Dynamics include *con tutta forza*, *ff*, *ffz*, and *marc.*

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has a treble and bass clef. The key signature has two sharps. Dynamics include *pizz.* (pizzicato), *arco*, *sempre ff*, and *mf*.

38

First system of the musical score, featuring a single bass line with a melodic line and a piano accompaniment consisting of two staves.

Second system of the musical score. It includes a vocal line with lyrics and dynamic markings such as *ffz*, *mp*, *arco*, and *pizz.*. The piano accompaniment is also present.

Third system of the musical score, continuing the vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamic markings include *cre*, *scen*, and *do ffz*.

Fourth system of the musical score, featuring a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamic markings include *arco*, *f*, and *cre*.

scen do *fff* poco a poco rit.

scen do *quasi fff* poco a poco rit.

poco marc.

sul D *pp* a tempo (animato)

espress. *p* a tempo (animato) grazioso *pp* (senzà Pedale)

C *espress.* *mp* *f* *p*

pp *p* *quasi f* *p* *pp* (senzà Pedale)

(con Pedale)

pizz. *arco* *pp* *mp* *espress.* *f* *p*

pp *mp* *quasi f* *p* (con Pedale)

40

espress.
pp
pp
(senza Pedale)
con Pedale

pizz.
pp
rit.
arco
ppp
mp
D
a tempo
grazioso ed espress.
pp
rit.
a tempo
grazioso
p
(senza Pedale)
(con Pedale)

poco
molto
p
poco marc.
pizz.
ppp
molto grazioso
poco
molto
p
ppp (una corda)

pp
poco espress.
pp (sempre una corda)

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line starts with the tempo marking *poco rit.* and ends with *a tempo espres.*. The piano accompaniment includes dynamic markings *pp* and *p*, and the instruction *arco*. The piano part is marked *pp tre corde p*.

Second system of the musical score. The vocal line continues with dynamics *mf* and *p*. The piano accompaniment features a *mf* dynamic and a *p* dynamic. A triplet of eighth notes is visible in the right hand.

Third system of the musical score. The vocal line is marked *(animato)* and *marc.*. A large 'E' is written above the staff. The piano accompaniment is marked *(animato)*, *marc.*, and *f (non dim.)*. Dynamics *mf* and *e* are also present. The instruction *marc.* appears at the bottom.

Fourth system of the musical score. The vocal line is marked *agitato* and contains the lyrics "cre - scen - do". The piano accompaniment is marked *agitato* and *marc.*. Dynamics *mf* and *ff* are used. The instruction *marc.* appears at the bottom.

42

First system of the musical score. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line begins with a rest followed by the instruction *agitato* and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment starts with a *marc.* (marcato) marking. The system concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking and a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and pairs of notes, with a *ff* dynamic marking.

Third system of the musical score. Both the vocal and piano parts are marked *sempre ff* (sempre fortissimo). The piano accompaniment includes triplet markings and a dynamic marking of *ff*.

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment features a *fff* (fortississimo) dynamic marking in the left hand and a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in the right hand. The system ends with a triplet of eighth notes.

F
ff *piu ff*

ffz

espress.
sempre ff *ff*

sempre f *mf* *cre -*

agitato
ben marcato
f

scen - do

44

First system of the musical score, featuring a treble clef staff with a *fff* dynamic marking and a grand staff (treble and bass clefs) with a *ff* dynamic marking. The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature.

Second system of the musical score. The treble clef staff includes the instruction *sempre assai marcato*. The grand staff includes *meno ff* and *sempre cre* markings. The music continues with complex rhythmic patterns.

Third system of the musical score. The treble clef staff has a *scen* marking. The grand staff also has a *scen* marking. The music features a prominent melodic line in the bass clef.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff includes *rit.* and *ff* markings. The grand staff includes *rit.* and *ff* markings. The system concludes with a *8-i* marking at the bottom right.

The musical score is divided into four systems. The first system features a piano part with dynamics *p*, *ppp (una corda)*, and *ppp*, and a violin part with *pp*. The second system includes a violin part with *pp* and *espress. e grazioso arco*, and a piano part with *pp* and *tre corde*. The third system shows a piano part with *meno f*, *quasi f*, and *meno f*, and a violin part with *p*. The fourth system contains a violin part with *poco rit.*, *pp*, and *a tempo (animato)*, and a piano part with *espress. marc. e grazioso*, *poco rit.*, *p*, *pp*, *pp*, and *f*.

46

H
f ben marc.
un poco meno f
marc.
f
marc.
ben marc.
f
ff
quasi ff
con tutta forza
ffz
ff
ffz marc.

sempre *ff* *mf*

mf

ffz *mp* *pizz.* *arco* *pizz.*

mp *cre*

cre *scen* *do* *ffz*

scen *do* *ffz*

48

arco
ff
cre - scen

ff
scen

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff is for a violin, marked 'arco' and 'ff', with lyrics 'cre - scen'. The lower staff is for piano, marked 'ff', with lyrics 'scen'. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes.

poco a poco rit. -
do ff
poco a poco rit. -
do ff
poco marc.

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff has lyrics 'do' and 'poco a poco rit. -'. The lower staff has lyrics 'do' and 'poco a poco rit. -'. The piano part continues with complex accompaniment, ending with 'poco marc.'.

a tempo (animato)
espress.
pp
a tempo (animato) grazioso
p
pp
(senza Pedale)

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff has lyrics 'a tempo (animato)'. The lower staff has lyrics 'espress.', 'pp', 'a tempo (animato) grazioso', 'p', 'pp', and '(senza Pedale)'. The piano part features a more melodic line with some rests.

K
sul D.
mp espress.
f
p
pp
p
mf
p
pp
(senza Pedale)
(con Pedale)

Detailed description: This system contains two staves. The upper staff has lyrics 'K', 'sul D.', 'mp espress.', 'f', and 'p'. The lower staff has lyrics 'pp', 'p', 'mf', 'p', 'pp', '(senza Pedale)', and '(con Pedale)'. The piano part features a complex accompaniment with many beamed notes.

First system of the musical score. It features a single melodic line in the upper register and a piano accompaniment in the lower register. The upper line begins with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. It then transitions to *arco* (arco) with *mp* (mezzo-piano) and *espress.* (espressivo) markings, followed by a crescendo to *f* (forte) and a final *p* (piano) dynamic. The piano accompaniment starts with *pp* and includes a triplet of eighth notes. The system concludes with the instruction *(con Pedale)*.

Second system of the musical score. The upper line continues with *pp* and *espress.* markings. The piano accompaniment features a *pp* dynamic and a *quasi f* (quasi forte) dynamic. The system is divided into two parts: the first part is marked *(senza Pedale)* and the second part is marked *(con Pedale)*.

Third system of the musical score. The upper line includes *pizz.*, *rit.* (ritardando), *arco*, and *a tempo* markings. A large **L** (Lento) dynamic marking is placed above the system. The piano accompaniment includes *pp*, *ppp una corda* (pianissimo una corda), and *a tempo grazioso* markings. The system is divided into *(senza Pedale)* and *(con Pedale)* sections.

Fourth system of the musical score. The upper line features *espress. e grazioso arco* and *mp e cre-* markings. The piano accompaniment includes *p* and *mp* dynamics. The system concludes with the instruction *p e cre-*.

50

scen - do *mf*

scen - sempre una corda do *quasi mf*

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a vocal line with lyrics 'scen - do' and a dynamic marking of *mf*. The lower staff is a piano accompaniment with lyrics 'scen - sempre una corda do' and a dynamic marking of *quasi mf*.

poco marc. ed espress. *mp* sempre cre

(tre corde)
p sempre cre

This system contains the second two staves of music. The upper staff has a dynamic marking of *mp* and the instruction *poco marc. ed espress.*. The lower staff has a dynamic marking of *p* and the instruction *(tre corde) sempre cre*.

scen - do

scen - do

This system contains the third two staves of music. Both the upper and lower staves have lyrics 'scen - do'.

ff *ff* sempre *ff* e cre -

quasi ff *ff* *marc.* sempre *f* e cre -

M *marcatissimo*

This system contains the fourth two staves of music. The upper staff has dynamic markings *ff*, *ff*, and *sempre ff* with lyrics 'e cre -'. The lower staff has dynamic markings *quasi ff*, *ff*, and *sempre f* with lyrics 'e cre -'. A tempo marking **M** *marcatissimo* is placed above the system. The instruction *marc.* is written below the lower staff.

rit. -
scen -
rit. -
scen -

Meno Allegro. (♩ = 66)
sempre
poco a poco
assai rit.

do
ff
sempre poco a poco
assai rit. -
ff

Quasi Adagio. (♩ = 56)
sempre espress.

mp p pp pp sempre
p p pp pp sempre dolcissim

rit. -
pp pp ppp
rit. -
poco espress.
pp pp ppp

Suite No. 1 in G Major for Violoncello Solo Op.131c

Max Reger
(1873 - 1916)

1. Präludium

Vivace (♩ = 112)

p *cre* *scen*

do *f*

f *cre*

scen *do* *ff*

p *poco* *a* *poco* *cre*

scen

do *f*

poco rit. *a tempo*

p *f* *cre*

scen do *f*

p *p cre*

scen do *f*

p *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *f*

p

f *p* *f*

p cre scen do

ff *sempre* *di* *mi* *nu*

rit. *a tempo*

cn do *p* *pp* *f*

p *f* *p*

cre - - - - - scen - - - - - do f cre - - - - -

scen - - - - - do ff

p

p sempre cre - - - - - scen - - - - -

do ff *mf*

ff *sempre*

ff *rit - - - - - a tempo* *p*

ff al Fine

2. Adagio

Adagio (♩ = 54)

The musical score consists of eight systems of music, each with a piano (p) and bass (b) staff. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *poco f espress.*, *p*, *mf sempre espress.*, *f sempre espress.*, *poco rit.*, *a tempo*, *tr*, *più f*, *ff*, *p*, *rit.*, *pp*, *mp*, *f*, *poco rit.*, *a tempo*, *tr*, *rit.*, and *tr*. The piece features complex textures with overlapping lines and expressive phrasing.

a tempo
ff *mf* *f* *mf*

f *ff* *mf* *cresc.*

scen - do *ff*

espress. *rit.*
p *p* *pp*

a tempo
poco f *p*

p *pp* *mf*

pp *mf* *p* *f* *p* *f*

p *cresc.* *scen - do* *f*

rit. *a tempo*
ff *mf* *p* *p*

sempre rit.
f *p* *pp*

3. Fuge

Allegro (♩. 112)

f *marc.* *sempre f* *marc.* *marc.* *p* *f marc.* *f marc.* *meno f.* *f marc.* *marc.* *f* *p*

cre - - - scen - - - do

f *p*

f

sempre f

p *marc.* *f*

pü. f. *p* *sempre poco a poco*

cre *scen*

do *f* *ff* *marc.*

p *f* *p*

f

p *f marc.*

sempre f marc.

sempre f p cre - - - - - scen

do f p pp f

marc. sempre f

marc. sempre f p

f ff

sempre ff