

MAX REGER

Sonata in A-flat Major, Op. 49, No. 1 (18:08)

- 1 I Allegro affanato (6:29)
- 2 II Vivace-Sostenuto-Tempo Primo (vivace) (3:51)
- 3 III Larghetto. (Ma non troppo, un poco con moto) (3:15)
- 4 IV Prestissimo assai (4:14)

Sonata in F-sharp Minor, Op. 49, No. 2 (18:10)

- 5 I Allegro dolente (6:57)
- 6 II Vivacissimo-Sostenuto-Vivacissimo (2:30)
- 7 III Larghetto (un poco con moto) (3:59)
- 8 IV Allegro affabile (con moto) (4:22)

Sonata in B-flat Major, Op. 107 (27:42)

- 9 I Moderato (10:28)
- 10 II Vivace-Adagio-Vivace (5:08)
- 11 III Adagio (5:32)
- 12 IV Allegretto con grazia (vivace) (7:01)

Barbara Westphal, viola
Jeffrey Swann, piano

Chamber Music to Dream By

by Susanne Popp

English Translation: K. Eckhard Kuhn-Osius

According to a report by Adalbert Lindner, Max Reger (1873-1916) conceived the idea of composing his Opus 49 when he heard Brahms's Clarinet Sonata in F Minor, Op. 120, No. 1. "Alright, so I am going to write two of those things too" he is said to have uttered disrespectfully, appearing three weeks later with the two sonatas for clarinet and piano in A-flat Major and F-sharp Minor, all ready for publication. The place: The town of Weiden, where Reger was gaining new creative strength after a life-threatening crisis. The time: April 1900, at the beginning of a century that believed in innovation. The preceding anecdote certainly has a kernel of truth. The belief that "those things" can be made exemplifies Reger's old-masterly conception of art, but it also raises apprehension about his epigonal dependency -- an apprehension which the exterior form of the sonata seems to confirm at first glance: Like Brahms, Reger wrote a pair of works; like his predecessor he wrote the four movements in their genre-typical form, i.e. a sonata movement at the beginning, an arc-shaped Scherzo with a sostenuto middle section, a song-like slow movement, and a rondo-like finale. Also the speed of creation (using Reger's correspondence, the writing can be dated precisely to three weeks in May, 1900) would point to the routine adoption of a model which Brahms had established six years earlier in 1894, writing his two sonatas for the clarinet as soon as instrument-making had developed sufficiently to permit the use of the clarinet as a full equal to string instruments. But the first bars show clearly that Reger made something very personal from the inspiration. Thus, the bow to Brahms's model should be seen rather as a challenge and test of strength: Reger uses Brahms only as the foil against which he can prove his individuality in every elaborately developed parameter of the composition.

Only when he created his third sonata in B-flat Major, Op. 107, did Reger follow Brahms's model by offering a viola version alongside that of the clarinet from the start. This recording, however, presents the two early Op. 49 works in viola versions as well. And, indeed, the connection to the wind instrument does not seem very critical in the case of Reger: While Brahms was inspired by the Meiningen court clarinetist Richard Mühlfeld to write a whole group of works, Reger was not envisioning a particular musician during the conceptual stage. It is true that the second sonata is dedicated to the clarinetist Carl Wagner, but this happened only two years after its composition in order to thank Wagner for his participation in the Munich premiere of the first sonata in April, 1902. Because the second sonata was slow in being published, the dedication, which is lacking in the autograph, was easy to add afterwards. And yet, the auditory impression received by the Brahms sonata was formative for Reger's tonal imagination: The soft sound of the clarinet, especially its warm lower register and its tenderly poetic chalumeau register directed Reger's auditory imagination in certain ways which also give their characteristic imprint to the viola version. These include especially the gentle attacks, the breathing crescendo and decrescendo of each phrase, and the effortless mobility in the large three octave range, which characterize melodies, phrasing, and agogics. Reger was an exquisite pianist and proponent of his own chamber music, and played the piano for the premiere performances of all three sonatas. After the premiere performance of the third sonata, Op. 107, the critic Oswald Kühn used the following words to describe the manner of Reger's playing technique, his soft attack and his light *leggiero* and wispy *pianissimo*: "In his marvelous piano playing he is indeed unique with his piano and *pianissimo*. It is of a wondrous gentleness, sometimes reaching the quality of a de-materialized whisper." To accompany the beautiful and balanced clarinet tone, Reger created a piano part which shows these characteristics without qualification, demanding an extremely sensitive pianist, able to embed even

these highly saturated harmonies and rich figurations into a rounded stream of sound.

The original plan to create a sonata for a wind instrument and piano affected not only the tonal component of the work. In contrast to Reger's demanding string quartet or the sonatas for violin and cello, the Sonata Op. 107 does not strain to stand in the front line of progressiveness. It also does not aim to shake up the listener as the monumental organ works in whose immediate neighborhood (flanked by the *BACH Fantasy and Fugue*, Op. 46, and the *Choral Fantasies*, Op. 52) the sonatas Op. 49 were written. Instead, this sonata is marked by holding back, by a more relaxed, tension-free use of all stylistic means. The place of desperate eruptions is taken instead by a dreamy elegiac *dolente* and Reger's *espressivo* is softened by the addition of *dolce*, while dissonant harshnesses are replaced by softer coloration. In contrast to the assertive climactic end of the aforementioned organ works (without exception they end in extreme loudness in *organo pleno*), Reger has all movements of the three sonatas die away in a triple *pianissimo*. Extreme intensification and nuancing of a unified mood is the compositional goal. Here we have an early forerunner of Reger's move away from the monumental style of his time, and his retreat into a world of the most private idyll, usually interpreted as a sign of Reger's 'calm and clear late style' in the Reger literature. But these features are less an element of his late style than an impressionistic component of Reger's style in general, long over-shadowed by his image as a technician and fugue builder, but which can be found well-developed in his turn of the century songs and piano works.

It is their sound-oriented, impressionistic tendency which connects the three Reger sonatas, and also differentiates them from Brahms's model. It is striking how Reger largely forgoes *agitato* passages, which in many of his chamber works stand in formative contrast with the *espressivo*. Thus an impression of prolonged sameness arises, which does not disappear until one takes closer note of the details and fine

nuances.

The paired works of Op. 49 do not, as with Brahms, form a complementary contrast. The Reger Sonatas in A-flat Major and F-sharp Minor seem like two variations of a similar idea, with key and instrument type providing the essential nuances (the first sonata was originally written for the brighter B-flat clarinet, the second for the softer A clarinet). The enthusiastic expression of the former is darkened into the elegiac one of the latter, corresponding to the unusual names for the opening movements: *Allegro affanato* (breathless) and *Allegro dolente* (painful, sad). Since Reger changed only details and not the entire conception, his publisher originally decided just to have the first sonata printed, while the second remained unpublished for three years. It remained neglected in subsequent years as well, in spite of its equally high quality. While Reger repeatedly brought the first sonata to the stage, only the Munich premiere performance of April, 1904 by Reger and Anton Walch is known for the second.

Although Reger renounces innovation of the exterior form, within this schema the relationships and functions of the individual elements are relocated and distorted. The contrast between main and subsidiary themes, which is considered necessary for classical sonatas, is absent. Instead, Reger uses a baroque technique of continual development, spinning one theme from figures of another, thereby causing elements of the development to be present already in the exposition. Quotations are noticeable but cannot be pinned down, motif relations transcend the boundaries of movements, and even between the two sonatas there is a motivic relationship which can barely be concretized. The formal parts glide into each other; e.g., in the first two movements the beginning of the reprise is veiled. On the one hand, this blurring of the contours reveals an impressionistic tendency, on the other hand it yields much pleasurable play with surprises and the consistent refusal of that which is expected.

In these sonatas, especially in their scherzi and in the final movements, it becomes more than clear that music is akin to play and gathers life through unexpected events. Incessant modulation and lightning-fast reinterpretations of harmonies, asymmetrical phrase formation, refusal to systematically stress the main beat of a measure, and displacements of phrases within the metric system, all are components of the play with which Reger fools listeners and players. This is clear in the very opening bars of the first sonata. The theme has eight bars, but it is divided irregularly. The unusual beginning of the theme in the unstressed second part of the measure (in contrast to the "initial outbreaks" of the violin and cello sonatas) makes its onset appear like a hasty, belated sliding in, corresponding to the movement designation *Allegro affanato*. Reger thus converts agitation and helplessness into music -- hardly any listener will be able to recognize the rhythmic organization or to identify the key, as the modulations begin immediately.

This game of confusions is continued in the *scherzi* -- in the friendly *Vivace* of the first sonata, *sempre dolce e lusingando* (flattering), in which piano and viola mutually interrupt each other and, in spite of the dance-like triple beat, stretch symmetry in overflowing mobility or compress it with soft, yet firmly set, syncopation. The game is also continued in the *Vivacissimo* of the second sonata, which is an example of Reger's fully developed scherzo type -- in even beats, at highest speed, full of contrasts and surprises in dynamics, melodic writing, and meter. The scherzo exhibits a bizarre, almost grotesque humor, which is fittingly characterized with the expression "goblin scherzo" (in contrast to Mendelssohn's "fairy scherzo"). In the slow movements one finds Reger's melos pure. The viola sings freely in speech-like construction, the dynamics increase from ppp to fff and then recede, and the tempo quickens and slows down. As early as 1905, Hugo Leichtentritt countered the criticism that Reger's melodic writing was lacking; using the Sonatas Op. 49 and

their instrumental cantilenas he showed that Reger's expressive *recitativo* could be likened "to very artistic, meticulously stylized, free prose. His melos is very rich, but one cannot demand from it what it cannot have because of its *recitativo* nature, namely a unified line." Schönberg and his school regarded Reger as a pathbreaker of modernism precisely because of his musical prose and its asymmetrical structures. The rondo-like final movements of the two sonatas are reciprocal to the scherzi in character and tempo. Reger indulges in much metric and rhythmic finesse in the *Prestissimo assai* of the first sonata as well as the *Allegretto affabile* of the second, with the innocent addition *dolce e semplice*. Their 6/4 and 6/8 beats, respectively, seem to provoke, as it were, conflicting rhythms and ambiguities.

The impression of improvisation and free fantasizing, which both sonatas cause with their partly impressionistically hazy, partly playfully surprising tonal exterior, is misleading. The artistic impression of vague haze demands, on the contrary, a highly conscious and balanced formation of detail. The musical elements are artfully interwoven into a dense and richly interconnected network and the dynamic, agogic, and tempo directions correspond with each other in a highly nuanced manner. Thus, we can very well understand Reger's defense of himself against criticism of haphazardness by the Hamburg piano teacher and music critic Emil Krause, to whom he originally had planned to dedicate his first sonata of Op. 49: "If you should believe that I compose blindly out of the blue, you are wrong; I am very much and very clearly aware of my artistic goals, and there is absolutely no groping about in the fog!" (July 4, 1900).

These artistic goals have not fundamentally changed in Reger's Sonata in B-flat Major, Op. 107, which was created nine years later. Following Brahms's model, this sonata was issued in co-equal versions for viola and clarinet, but here, too, its form

is unmistakably marked by the tonal quality of the clarinet with its suitability for characteristic mood pictures. The B-flat Major Sonata was begun at the end of the year 1908, after Reger had finished the symphonic prologue for large orchestra; it was completed by April 1909. Like its predecessors, it serves as a peaceful counterpart to a monumental composition. Reger, who had in the meantime advanced to be a recognized composer and esteemed Leipzig Conservatory professor, self-assuredly combined the dedication of the sonata with his thanks to Duke Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein. As a benefactor, the Duke had made possible several chamber music festivals with exclusively modern music and had, at a time when the gap between artists and bourgeoisie was becoming unbridgeable, sponsored the artists' colony "Mathildenhöhe" thus making the utopian idea of melding Art and life seem reachable. Since undertaking the composition of this sonata, Reger's mood had been elated: "The new sonata...will be a bright, friendly work, not at all long, so that the tonal character of the wind instrument does not tire! I am already hard at work on it!" (December 28, 1908 to the C.F. Peters publishing house). Its true length, however, clearly exceeds that of its predecessors, and at nearly thirty minutes it is much closer to the dimensions of the violin and cello sonatas. Reger also lacked realism concerning the level of difficulty: "My new sonata...is growing rapidly; it will be an unusually clear work; one cannot place too many 'technical' demands on a woodwind player, because the danger arises that the chamber music style will 'go with the wind' and instead one has a 'Concertino;' the latter would be too bad! Brahms has provided exemplary models for how the style should be." (December 30, 1908 to Adolf Wach). Reger's letter to his friend Fritz Stein attests to his relaxed mood during the work on the last movement: "I came home in a whopping mood, am sitting buried in my work ... Please buy immediately: "Correspondence of a Bavarian State Deputy" by Ludwig Thoma — side-splitting! ([price is] 2 marks)." (February 10, 1909). Five days later comes the completion report. "The Clarinet Sonata is finished; the last movement is a 'bear session' with

lots of beer and Allasch [caraway liqueur]." References to the fictitious Bavarian deputy Filser and to beer and Allasch sessions in the Jena pub "Black Bear" suggest that the levity of the finale hides many a thing known only to an insider. "If the Messrs. reviewers should again claim that 'it is not understandable,' then these gentlemen are simply first-class dunces -- the work sounds very good, is intimate chamber music, and absolutely not hard to play together." (June 3, 1909 to his publisher Bote & Bock).

"Intimate chamber music" characterizes the essence of this sonata, intimacy implying both inwardness and familiarity of the initiated. The premiere performance at the Darmstadt chamber music festival with Darmstadt court theater solo clarinetist Julius Winkler, whom Reger had praised to Duke Ernst Ludwig as one of the best in Germany, made Oswald Kühn think of a shepherd in the fields "who indulges in melancholy thoughts at dusk." The *Frankfurter Zeitung* called the sonata an "impressionistically felt, great pastoral," and the *Darmstädter Tageblatt* elaborated: "The dreamy melancholy tone permeating the entire work provides the main motif for the first movement, but it recurs again and again in the following three movements in the middle of heightened emotions and accelerated rhythms The basic character of this, let us say, pastoral sonata is a dreamy, unworldly, inward looking mood, a deeply felt tonal idyll of beautiful sound. "Thus, related to its predecessors in basic mood, the sonata still shows a clear development in style. The experiences of the cycles of variations on themes by Bach, Beethoven, and Hiller have led to a specific technique of quotation, which facilitates orientation. So, for example, an uncomplicated unison phrase from the second theme of the first movement reappears repeatedly and markedly in the entire work, often at important transition points of the movements, and in the first and last movement, as the final gesture. As in sudden remembrance or as if in a dream, motivic particles and even entire themes are projected into different surroundings, creating a finely-meshed

weave of distant relations and references. Thus, Reger here literally writes "intimate" music --his reminiscences of works by himself, his dreams of an idyll-- which are always threatened by toppling into melancholy as the resigned end of the Vivace makes clear following all of its musical humor. Reger reveals himself as a "sentimental" artist in the sense elaborated by Schiller [in his essay on "Naive and Sentimental Poetry"], an artist who dreams the idyll of the unblemished world and longs back for lost simplicity, but who is painfully aware of the contrast between a beautiful ideal world and reality. In a similar vein, the German novelist Jean Paul, in his *Vorschule der Ästhetik*, characterized the idyll as "epic representation of full happiness within constraint." It is this awareness of the limits of the idyll, which makes for the special tone of this sonata and bestows upon it its melancholy appeal.

Susanne Popp was born in Mühlhausen, Thuringia. She studied musicology in Bonn, completing her Ph.D. dissertation on Robert Schumann's choral works. Since 1981 Ms. Popp has been the director of Max-Reger-Institut (MRI), first in Bonn, and as of 1996 in Karlsruhe. She is the author of numerous publications on Max Reger and his work.

Kammermusik zum träumen

Nach einem Bericht Adalbert Lindners soll Max Reger (1873-1916) beim Anhören der Brahms'schen Klarinettensonate f moll aus op. 120 die Anregung zur Komposition seines Opus 49 erhalten haben. „Schön, werde ich auch zwei solche Dinger schreiben“, soll er despektierlich geäußert haben und drei Wochen darauf mit den beiden druckfertigen Sonaten As dur und fis moll für Klarinette und Klavier erschienen sein. Ort der Handlung: die Kleinstadt Weiden, wo Reger nach lebensbedrohender Krise neue schöpferische Kraft gewann, Zeitpunkt: April 1900, am Beginn eines innovationsgläubigen Jahrhunderts. Die Anekdote hat gewiß einen wahren Kern. Der Glaube an die Machbarkeit „solcher Dinger“ verdeutlicht Regers altmeisterliche Kunstvorstellung und läßt zugleich seine epigonenhafte Abhängigkeit befürchten, welche die äußere Form der Sonate auf den ersten Blick auch zu bestätigen scheint; wie Brahms schreibt Reger ein Werkpaar, wie dieser gibt er den vier Sätzen ihre gattungstypische Form und Position mit Sonatensatz am Anfang, bogenförmigem *Scherzo* mit *sostenuto* Mittelteil, liedförmigem langsamem Satz und rondoförmigem Finale. Auch das Tempo der Entstehung – sie ist durch Regers Briefe genau auf drei Maiwochen 1900 terminiert – wäre erklärlich durch die routinemäßige Übernahme eines Modells, das Brahms sechs Jahre zuvor aufgestellt hatte; erst als die Entwicklung des Instrumentenbaus es erlaubte, die Klarinette gleichrangig neben Streichern einzusetzen, hatte Brahms sie 1894 mit zwei Sonaten bedacht. Doch schon die ersten Takte machen deutlich, daß Reger etwas sehr Persönliches aus der Anregung gemacht hat. So ist die Reverenz an das Vorbild eher als Herausforderung zum Kräftemessen zu interpretieren: Brahms bietet Reger die Folie, vor der er seine Eigenart beweisen kann in jedem differenziert ausgearbeiteten Parameter der Komposition.

Dem Brahms'schen Beispiel, dem Werkpaar gleichzeitig eine Bratschenfassung

mitzugeben, folgte Reger erst mit seiner dritten Sonate B dur op. 107; die vorliegende Einspielung gibt auch den beiden Jugendwerken das Bratschengewand. Die Bindung an das Blasinstrument scheint bei Reger in der Tat weniger eng: Während Brahms durch den Meininger Hofklarinettenisten Richard Mühlfeld zu einer ganzen Gruppe von Werken inspiriert wurde, hatte Reger bei der Konzeption keinen bestimmten Interpreten vor Augen. Zwar widmete er die zweite Sonate dem Klarinettenisten Carl Wagner, doch geschah dies erst zwei Jahre nach ihrer Komposition als Dank für dessen Mitwirkung bei der Münchner Uraufführung der ersten Sonate im April 1902; dank der verzögerten Herausgabe der zweiten Sonate konnte die im Autograph fehlende Widmung ergänzt werden. Und doch wirkte der durch die Brahmssonate empfangene Höreindruck prägend auf Regers Klangfantasie: der weiche Klangcharakter der Klarinette, vornehmlich ihres warmen Schalmeregisters und ihres zärtlich poetischen Klarinregisters lenkte Regers Klangvorstellung in bestimmte Bahnen, die auch der Bratschenfassung ihre charakteristische Prägung geben. Vor allem ist es der sanfte Tonansatz, das atmende An- und Abschwollen jeder einzelnen Phrase, aber auch die mühelose Beweglichkeit im großen Tonumfang dreier Oktaven, welche Melodik, Phrasierung und Agogik auszeichnen. Reger war ein vorzüglicher Pianist und Propagator der eigenen Kammermusik, der bei den Uraufführungen aller drei Sonaten am Klavier saß; Spezifika seiner Spieltechnik, seinen weichen Anschlag und sein federleichtes *leggiero* und hingehauchtes *pianissimo*, beschrieb der Kritiker Oswald Kühn nach der Uraufführung der dritten Sonate op. 107: „in seinem herrlichen Klavierspiel steht er ja mit seinem Piano, Pianissimo einzig da. Das ist von einer wunderbaren Zartheit, bis zum unmateriellen Hauch.“ Für das Zusammenspiel mit dem schön-ausgeglichenen Klarinetten-ton schuf Reger einen Klaviersatz, der diese Charakteristika uneingeschränkt aufweist und einen äußerst sensiblen Spieler verlangt, der auch die satte Akkordik und reichen Figurationen in einen runden Klangstrom zu betten versteht. Die ursprüngliche Konzeption als Sonate für ein Blasinstrument und Klavier wirkte

nicht nur auf die klangliche Komponente des Werkes; anders als das anspruchsvolle Streichquartett oder die Violin- und Cellosonate will sie nicht forciert in der ersten Reihe des Fortschritts stehen; auch zielt sie nicht auf Erschütterung des Hörers wie die monumentalen Orgelwerke, in deren unmittelbarer Nachbarschaft – flankiert von der BACH-Fantasie und Fuge op. 46 und den Choralfantasien op. 52 – die Sonaten op. 49 entstanden. Stattdessen zeichnet sie sich durch Rücknahme, durch einen entspannteren, gelösteren Umgang mit allen Stilmitteln aus; an die Stelle verzweifelter Ausbrüche tritt ein träumerisch-elegisches *dolente*, das Regersche *espressivo* wird durch den Zusatz *dolce* gemildert, dissonante Härten werden durch weiches Chroma ersetzt. Im Gegensatz zum auftrumpfenden Steigerungsschluß der genannten Orgelwerke – sie schließen ausnahmslos mit höchster Lautstärke im *Organo pleno* – läßt Reger sämtliche Sätze der drei Sonaten im dreifachen *pianissimo* verklingen. Äußerste Intensivierung und Nuancierung einer einheitlichen Stimmung ist kompositorisches Ziel. Der Abschied vom Monumentalstil seiner Zeit, verbunden mit einem Rückzug in die Welt privatester Idylle, der in der Reger-Literatur gerne als Zeichen seines 'abgeklärten Spätstils' gedeutet wird, hat hier einen frühen Vorläufer. So ist es weniger ein Moment des Spätstils, als eine impressionistische Komponente des Regerschen Stils, die lange vom Bild des Konstrukteurs und Fugenbaumeisters überdeckt wurde, obwohl sie ausgeprägt auch in in seinem Lied- und Klavierschaffen der Jahrhundertwende anzutreffen ist: ihre klangorientierte, impressionistische Tendenz verbindet die drei Reger-Sonaten untereinander und unterscheidet sie zugleich vom Brahms'schen Vorbild. Auffallend ist der weitgehende Verzicht auf *agitato*-Partien, die in vielen seiner Kammermusikwerke in formbildendem Kontrast zum *espressivo* stehen. So entsteht der Eindruck des Immergleichen, der erst bei näherem Kennenlernen der Details und feinen Nuancen weicht.

Schon das Werkpaar op. 49 steht nicht wie bei Brahms in ergänzendem Gegensatz;

die Reger-Sonaten in As-dur und fis-moll wirken eher wie zwei Variationen einer ähnlichen Idee, wobei Tongeschlecht und Instrumententyp – die erste ist ursprünglich für die hellere B Klarinette, die zweite für die weichere A Klarinette geschrieben – für die wesentlichen Nuancen sorgt; der schwärmerische Ausdruck der ersten wird in den elegischen der zweiten abgedunkelt, entsprechend den ungewöhnlichen Bezeichnungen ihrer Eröffnungssätze: *Allegro affanato* (atemlos) und *Allegro dolente* (schmerzhaft, traurig). Da Reger zwar die Details, nicht jedoch die Gesamtkonzeption änderte, konnte sich sein Verleger zunächst nur zum Druck der ersten Sonate entschließen, während die zweite drei Jahre unveröffentlicht blieb. Auch in der Folge blieb sie trotz gleicher Qualität vernachlässigt; während Reger die erste mehrfach aufs Podium brachte, ist von ihr allein die Münchner Uraufführung im April 1904 mit Reger und Anton Walch bekannt.

Obwohl Reger auf Innovation der äußeren Form verzichtet, verschieben und verzerren sich innerhalb dieses Schemas die Verhältnisse und Funktionen der einzelnen Elemente. Es fehlt der in klassischen Sonaten geforderte Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema, da Reger in barocker Fortspinnungstechnik das eine aus Floskeln des anderen entwickelt, wodurch schon in die Exposition Durchführungselemente dringen. Zitate klingen an, ohne fixierbar zu sein, motivische Bezüge greifen über Satzgrenzen, selbst zwischen den beiden Sonaten besteht eine kaum greifbare motivische Verwandtschaft. Die Formteile gleiten ineinander über, in beiden ersten Sätzen wird z. B. der Reprisenbeginn verschleiert. Einerseits ist dies Verwischen der Konturen Ausdruck einer impressionistischen Tendenz, andererseits auch ein lustvolles Spiel mit Überraschungen und konsequenter Verweigerung des Erwarteten: Daß Musik dem Spiel benachbart ist und lebensvoll wird durch unvermutete Ereignisse, wird in diesen Sonaten, vor allem in ihren Scherzi und Finalsätzen, besonders deutlich. Unaufhörliches Modulieren und blitzschnelle Umdeutungen in der Harmonik, asymmetrische Phrasenbildungen, Verweigerung der systematischen Betonung des Taktschwerpunkts, Verschiebungen

der Phrasen innerhalb des Taktgefüges – alles sind Komponenten dieses Spiels, mit denen Reger Hörer und Spieler foppt. Gleich die Eröffnungstakte der ersten Sonate machen dies deutlich: Zwar ist das Thema 8taktig, doch wird es unregelmäßig unterteilt. Durch den ungewöhnlichen Beginn auf dem unbetonten 2. Takteil wirkt der Einsatz – im Gegensatz zu den „Initialausbrüchen“ der Violin- und Cellosonaten – wie ein hastiges, verspätetes Hineingleiten entsprechend der Satzbezeichnung *Allegro affanato*. Reger setzt hiermit Unruhe und Ratlosigkeit in Musik um – kaum einem Hörer wird es gelingen, sogleich die Taktordnung zu erkennen oder die Tonart aus dem unmittelbar einsetzenden Modulieren herauszuhören.

Das Verwirrspiel wird in den *Scherzi* fortgesetzt: im freundlichen *Vivace* der ersten Sonate, *sempre dolce e lusingando* (schmeichelnd), in dem sich Klavier und Viola wechselseitig ins Wort fallen und trotz tanzmäßigem Dreiertakt die Symmetrie in ausufernder Beweglichkeit dehnen oder mit weich, jedoch bestimmt angesetzten Synkopen stauchen, wie im *Vivacissimo* der zweiten Sonate, in dem wir den Regerschen Scherzotyp voll ausgeprägt finden: geradtaktig, in größtem Tempo, voller Kontraste und Überraschungen in Dynamik, Melodik und Metrik, zeigt es einen bizzarren, fast grotesken Humor, der mit der Bezeichnung „Koboldscherzo“ (zum Unterschied zum Mendelssohnschen „Elfenscherzo“) treffend charakterisiert wird. In den langsamen Sätzen findet sich Regersches Melos in Reinkultur: Die Viola singt in sprachähnlicher Konstruktionsfreiheit, der Ton schwillt vom ppp bis fff und zurück, das Tempo zieht an und ritardiert. Gegen den Vorwurf eines Mangels an Melodik wandte sich schon 1905 Hugo Leichtentritt; am Beispiel der Sonaten op. 49 und ihrer Instrumentalkantilenen wies er nach, daß Regers ausdrucksvoller Sprechgesang „mit einer sehr kunstvollen, fein stilisierten, freien Prosa“ zu vergleichen sei. „Sein Melos ist sehr reich, nur darf man von ihm nicht verlangen, was er seiner rezitativischen Beschaffenheit wegen eben nicht haben kann, die geschlossene Linie“. Schönberg und seine Schule sahen in Reger gerade wegen seiner *Mu-*

sikalische Prosa mit ihren asymmetrischen Strukturen einen Wegbereiter der Moderne. Die rondoförmigen Schlußsätze der beiden Sonaten stehen in reziprokem Charakter und Tempo zu den Scherzi; im *prestissimo assai* der ersten wie im *Allegretto affabile* (freundlich, leutselig) der zweiten mit dem harmlosen Zusatz *dolce e semplice* erlaubt sich Reger manche metrische und rhythmische Finesse; ihr 6/4 bzw. 6/8 Takt scheint Konflikt rhythmischer oder Doppeldeutigkeiten förmlich zu provozieren.

Der Eindruck des Improvisatorischen und freien Fantasierens, den beide Sonaten in ihrem teils impressionistisch verschwommenen, teils spielerisch überraschenden Klanggewand hervorrufen, trägt; der künstlerische Ausdruck des Vage-Verschwommenen bedarf im Gegenteil einer äußerst bewußten und ausbalancierten Detailformung. Kunstvoll und äußerst beziehungsreich sind die musikalischen Partikel in dichtgespanntem Netzwerk verwoben, äußerst nuanciert auch die dynamischen, agogischen und Tempovorschriften aufeinander abgestimmt. So ist es nur zu verständlich, daß Reger sich gegen den Vorwurf der Beliebigkeit des Hamburger Klavierpädagogen und Musikschriftstellers Emil Krause verteidigte, dem er ursprünglich seine erste Sonate op. 49 hatte widmen wollen: „Wenn Sie vielleicht glauben, daß ich blindlings darauf loskomponiere, so täuschen Sie sich; ich bin mir meiner künstlerischen Ziele sehr wohl und äußerst klar bewußt, und ist es absolut kein herumtappen im Nebel!“ (4.7.1900).

Auch in seiner neun Jahre später entstandenen Sonate B dur op. 107 haben sich diese künstlerischen Ziele nicht grundlegend gewandelt. Zwar erhielt sie nach Brahms'schem Vorbild sogleich neben der Fassung für Klarinette eine gleichberechtigte für Bratsche; doch prägte auch hier die Tonbildung der Klarinette mit ihrer Eignung zu charakteristischen Stimmungsbildern ihre Gestalt. Wie ihren Vorgängerinnen kommt auch dieser Ende des Jahres 1908 nach Abschluß des Symphonischen Prologs für großes Orchester begonnenen und bis April 1909

vollendeten B dur Sonate die Funktion eines friedlichen Gegenstücks zur Monumentalkomposition zu. Reger, inzwischen zum anerkannten Komponist und hochgeschätzten Leipziger Konservatoriumsprofessor avanciert, verknüpfte mit der Widmung der Sonate selbstbewußt seinen Dank an Herzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein: Als Mäzen hatte dieser in Darmstadt mehrere Kammermusikfeste mit ausschließlich moderner Musik ermöglicht und in einer Zeit, als die Kluft zwischen Künstler und Bürgertum unüberbrückbar wurde, mit der dortigen Künstlerkolonie „Mathildenhöhe“ die Utopie einer Verschmelzung von Kunst und Leben in greifbare Nähe gerückt. Regers schöpferische Laune war daher seit Kompositionsbeginn gehoben: „Die neue Sonate... wird ein gar liches, freundliches Werk, gar nicht lang, damit der Klangcharakter des Blasinstrumentes nicht ermüdet! Ich arbeite schon feste daran!“ (28.12.1908 an den C.F. Peters-Verlag). Die tatsächliche Länge überschreitet jedoch deutlich die der Vorgängerinnen und entspricht mit einer guten halben Stunde eher den Dimensionen der Violin- bzw. Cellosonaten. Auch machte sich Reger Illusionen über die Schwierigkeit: „Meine neue Sonate... wächst schnell; es wird ein ungemein klares Werk; einem Bläser kann man ja nicht allzuviel ‘technisch’ zumuten, weil dann die Gefahr kommt, daß der Kammermusikstil ‘flöten’ geht u. sich dafür ein ‘Concertino’ einstellt; letzteres wäre zu fatal! Brahms hat dafür Musterbeispiele aufgestellt, wie der Styl sein muß.“ (30.12.1908 an Adolf Wach) Von gelöster Stimmung während der Arbeit am letzten Satz zeugt sein Schreiben an seinen Freund Fritz Stein: „Ich bin saufidel nach Hause gekommen, sitze in tiefster Arbeit... Bitte, kauf Dir sofort: ‘Briefwechsel eines bayerischen Landtagsabgeordneten’ von Ludwig Thoma- zum Todtlachen! (2 M)“ (10.2.1909). Fünf Tage darauf folgt die Abschlußmeldung: „Die Klarinettensonate ist fertig; der letzte Satz ist eine ‘Bärensitzung’ mit viel Bier und Allasch“. Hinweise auf den legendären Abgeordneten Filser, auf Bier und Kümmellikör-Sitzungen im Jenaer Loka ‘Schwarzer Bär’ lassen vermuten, daß sich unter dem aufgeräumten Ton des Finales manches nur dem Eingeweihten Zugängliche versteckt. „Wenn da die Herren

Recensenten wieder behaupten, ‘es wäre unverstänglich’, dann sind diese Herren eben Hornochsen I. Güte – Das Werk klingt sehr gut, ist intime Kammermusik u. ein Zusammenspiel absolut nicht schwer.“ (3.6. 1909 an seinen Verleger Bote & Bock)

Intime Kammermusik trifft den Kern dieser Sonate, wobei Intimität zugleich Innerlichkeit und Kenntnis der Eingeweihten impliziert. Die Uraufführung beim Darmstädter Kammermusikfest zusammen mit dem Soloklarinettenisten des Darmstädter Hoftheater Julius Winkler, den Reger gegenüber Herzog Ernst Ludwig als einen der besten in Deutschland gelobt hatte, ließ Oswald Kühn an einen Hirt auf dem Felde denken, „der in der Abenddämmerung schwermütigen Gedanken nachhängt“. *Die Frankfurter Zeitung* nannte die Sonate ein „impressionistisch empfundenes, großes Pastorale“, *das Darmstädter Tageblatt* führte aus: „Der träumerisch melankolische Grundton, auf den das ganze Werk gestimmt, gibt das Hauptmotiv für den ersten Satz ab, kehrt aber in den folgenden drei Sätzen inmitten gesteigerter Affekte und beschleunigter Rhythmen immer wieder... Der Grundcharakter dieser, man möchte sagen Pastoralsonate ist eine träumerische, weltabgewandte, nach innen gekehrte Stimmung, ein tiefempfundenes, klangschönes Tonidyll.“

In der Grundstimmung also den Vorläuferinnen verwandt, zeigt die Sonate doch eine deutliche Weiterentwicklung des Stils. Die Erfahrungen der Variationszyklen über Themen Bachs, Beethovens und Hillers haben zu einer speziellen Zitattechnik geführt, die die Orientierung erleichtert. So taucht eine unkomplizierte unisono Floskel aus dem zweiten Thema des ersten Satzes im ganzen Werk immer wieder deutlich erkennbar auf, oft an wichtigen Nahtstellen der Sätze, im ersten und letzten Satz exponiert sogar als Schlußgeste. Wie in jähem Erinnern oder im Traum werden motivische Partikel, aber auch ganze Themen in andere Umgebung eingeblendet, so daß ein enges Geflecht von Fernbeziehungen und Rückbezügen entsteht. So schreibt Reger hier im wörtlichen Sinne „intime“. Musik - seine Rückerinnerungen

an eigene Werke, seine Träume von der Idylle, die stets vom Umschlagen in Melancholie bedroht sind, wie der resignative Ausklang des *Vivace* nach musikalischem Humor deutlich macht. Er erweist sich damit als ein im Schillerschen Sinne sentimentalischer Künstler, der die Idylle der heilen Welt erträumt und sich nach der verlorenen Einfachheit zurücksehnt, sich zugleich aber des Kontrastes zwischen schöner Idealwelt und Wirklichkeit schmerzlich bewußt ist. Dieses Bewußtsein von den Grenzen der Idylle, die schon Jean Paul in seiner 'Vorschule der Ästhetik' als „epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung“ charakterisierte, macht den besonderen Ton dieser Sonate und gibt ihr ihren melancholischen Reiz.

--Susanne Popp

Susanne Popp, geboren in Mühlhausen/Thüringen; Studium der Musikwissenschaft in Bonn, Dissertation über Robert Schumanns Chorwerke. Seit 1981 Leiterin des Max-Reger-Instituts (MRI) zunächst in Bonn, seit 1996 in Karlsruhe. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Max Reger und seinem Werk; Veranstaltung von Konzertreihen, Kongressen und Ausstellungen.



Barbara Westphal, violist, a native of West Germany, won the only prize at the 1983 Munich International Viola Competition and was awarded the prestigious Busch Prize the same year. From 1978 to 1985 she was the Violist of the Delos String Quartet, first prize winner at the 1981 International String Competition in Colmar, France. Ms. Westphal has played with orchestras throughout Europe and the United States, in concert and on radio. The *Frankfurter Rundschau* found her to be a musician of "exceptional artistry, one of the finest violists anywhere." She has been a guests at many international festivals, including the Sarasota, Marlboro, and Santa Fe Music Festivals, and the Korsholm Festival in Finland. Ms. Westphal has recorded for Smithsonian Collection, FSM, FONON, JPC, Wergo, and Spectrum. She recently accepted the Viola Professorship at the Musikhochschule, Lübeck, Germany.



Jeffrey Swann, pianist, enjoys an international performing career which has taken him throughout the United States, Europe, Latin America and the Orient. He won first prize in the Dino Ciani Competition sponsored by La Scala in Milan and a Gold Medal at the Queen Elisabeth Competition in Brussels. Jeffrey Swann's large and varied repertoire includes more than fifty concertos as well as solo works ranging from Bach to Boulez; from the complete Beethoven Sonatas to late nineteenth century transcriptions. His passionate interest in literature and the visual arts is reflected in his thematic programming. Swann's latest recording projects include Liszt's *Années de Pèlerinage* and *Transcendental Etudes*; Chopin's *Waltzes*, *Nocturnes* and *Ballades*; the complete Beethoven *Sonatas*; Bach's *Well-Tempered Clavier*; and Liszt's works for piano and orchestra (Agorá).

Producer: HansJörg Seiler

Sound Engineer: Christian Feldgen, Schalloran Tonstudio, Berlin

Editor: HansJörg Seiler

Recorded at the Teldec Studio in Berlin October 14-16, 1996

Viola: Gasparo da Salo, 1570

Piano: Steinway D

Liner notes: Susanne Popp

English translation: K. Eckhard Kuhn-Osius

Design: Allison Burris and Elisa Ackland

Cover and Tray photographs: Max-Reger-Institut, Karlsruhe

Executive Producers: Becky and David Starobin

Production Associate: Robert J. Starobin

Special thanks to Patrick Mason, Melody Bunting, Daniel Göritz, Roy Tabby

These chamber music titles are also available on Bridge

- Johannes Brahms:** Sonatas, Op. 120, Nos. 1 and 2; F.A.E. Scherzo
Barbara Westphal, viola; Ursula Oppens, piano BRIDGE 9021
- Ludwig van Beethoven:** The Late Quartets
The Budapest String Quartet in Concert (1941-1960) BRIDGE 9072 A/C
- Nathan Milstein in Recital (1953)** Beethoven; Op. 24; Bach: Partita BWV 1004;
Brahms: Sonata, Op. 108; Artur Balsam, piano BRIDGE 9066
- Charles Ives:** The Complete Sonatas for Violin and Piano
Gregory Fulkerson, violin; Robert Shannon, piano BRIDGE 9024 A/B
- Gabriel Fauré:** The Complete Music for Cello and Piano
Steven Doane, cello; Barry Snyder, piano BRIDGE 9038
- Franz Schubert:** "Trout" Quintet, Op. 114; **Johannes Brahms:** Quintet, Op. 34
George Szell piano; The Budapest String Quartet BRIDGE 9062
- Stefan Wolpe:** Quintet with Voice; Piece in 3 Parts; Suite im Hexachord
Peter Serkin, CMS of Lincoln Center, O. Knussen, Speculum Musicae BRIDGE 9043

Available from Bridge Records, Inc. Box 1864, New York, NY 10116

FAX: (914) 636-1383 Email: Bridge-rec@AOL.com