

Max REGER

Werkausgabe

Wissenschaftlich-kritische
Hybrid-Edition
von Werken und Quellen

Herausgegeben im Auftrag
des Max-Reger-Instituts/
Elsa-Reger-Stiftung
von Susanne Popp und
Thomas Seedorf

Abteilung II
Lieder und Chorwerke

Band 3
Lieder III

Max REGER

Lieder III

Herausgegeben von
Knud Breyer und Stefan König
unter Mitarbeit von
Christopher Grafschmidt und
Claudia Seidl

Ein Projekt der
Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz,

gefördert aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und
Forschung, Bonn und Berlin, und des Ministeriums für Wissenschaft,
Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Stuttgart.

Der Druck dieses Bandes wurde unterstützt mit Mitteln aus dem
Nachlass von Marion Reichenbach.

Das zu diesem Band gehörende Online-Material
(RWA ONLINE) ist abrufbar unter:
www.reger-werkausgabe.de

The online material belonging to this volume
(RWA ONLINE) can be accessed at:
www.reger-werkausgabe.de

Gesetzt in der Syntax Antiqua
Textsatz: Max-Reger-Institut, Karlsruhe
Notensatz: Carus-Verlag, Stuttgart
Druck und Bindung: Gulde Druck, Tübingen

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart
and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – CV 52.810
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten
Any unauthorized reproduction is prohibited by law
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2022 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com
ISMN M-007-29722-0
ISBN 978-3-89948-432-8

Inhalt /Contents

Die Reger-Werkausgabe	VII
Zur Edition der Lieder und Chorwerke	VIII
Chronologie der Lieder	XI
Einleitung	XII
The Reger Edition	XXV
About the edition of the songs and choral works	XXVI
Chronology of the songs	XXIX
Introduction	XXX
Kompositionen op. 79c	2
Lieder WoO VII/31 und VII/32	20
Sechzehn Gesänge op. 62	28
Schlummerlied WoO VII/33	80
Zwölf Lieder op. 66	86
Sechs Gesänge op. 68	118
Siebzehn Gesänge op. 70	136
Nun kommt die Nacht gegangen WoO VII/35	192
Kritischer Bericht	195

Die Reger-Werkausgabe

Die Reger-Werkausgabe (RWA) widmet sich in drei Abteilungen folgenden Schaffensbereichen Max Regers:

I. Orgelwerke

II. Lieder und Chorwerke

III. Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten

Sie verbindet gedruckte Notenbände mit digitalen Teilen in einer hybriden Edition und nutzt so die Qualitäten beider Präsentationsformen, um wissenschaftlichen Anspruch und Nutzerfreundlichkeit in Einklang zu bringen. Der edierte Notentext in gedruckter Form bleibt dabei Kern der Ausgabe. Auf RWA ONLINE¹ sind sämtliche Quellen mithilfe der Software Edirom erschlossen. Ihre Abbildung, Kommentierung und Gegenüberstellung bietet für alle Nutzer, die das Werk von seiner Entstehung her begreifen oder Aufschlüsse über den kompositorischen Arbeitsprozess gewinnen möchten, vielfältige Einsichten in Regers Werkstatt und in die Werke selbst.

Aus der doppelten Präsentation der Werke ergibt sich für den gedruckten Kritischen Bericht die Möglichkeit einer gerafften Darstellung. Er kann sich auf Probleme konzentrieren, die unmittelbar die klangliche Gestalt des Werks betreffen. Der vollständige Kritische Bericht, basierend auf einem kompletten Quellenvergleich, erfolgt bildgestützt auf RWA ONLINE. Unterschiede zwischen den Quellen, deren verbale Beschreibung oft umständlich sein kann, werden hier direkt ersichtlich. Alle Herausgeberentscheidungen sind auf diese Weise unmittelbar nachvollziehbar und überprüfbar. Über die Grundsätze der Edition gibt das Kapitel *Zur Edition der Lieder und Chorwerke* Auskunft.

Den Blick in die Quellen bereichert und erhellt ein enzyklopädischer Teil auf RWA ONLINE, der weitergehendes Informations- und Bildmaterial zum Umfeld der Werke bietet. Damit werden die edierten Werke in einen für das Verständnis notwendigen historischen und biografischen Kontext eingebettet. Diese Informationen sind sowohl gesondert abrufbar, als auch mit dem digitalen Kritischen Bericht verknüpft.

Die Reger-Werkausgabe wird seit Anfang 2008 am Max-Reger-Institut (MRI), Karlsruhe, erarbeitet und von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur im Rahmen des Akademienprogramms gefördert. Als Kooperationspartner des MRI ist das Institut für Musikwissenschaft und Musikinformatik der Hochschule für Musik Karlsruhe beteiligt. Die Editionsleitung der RWA liegt bei Prof. Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut, Karlsruhe) und Prof. Dr. Thomas Seedorf (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institut für Musikinformatik und Musikwissenschaft) in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Christoph Seibert (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institut für Musikinformatik und Musikwissenschaft).

Die der digitalen Präsentation zugrunde liegende Software Edirom wurde von Mitarbeitern des gleichnamigen Forschungsprojekts an der Universität Paderborn entwickelt und an die Erfordernisse der Reger-Werkausgabe angepasst.

¹ Die RWA ONLINE ist abrufbar unter: www.reger-werkausgabe.de.

Zur Edition der Lieder und Chorwerke

Mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen von Regers Liedern und Chorwerken im Rahmen der Max-Reger-Gesamtausgabe¹ wird als zweite Abteilung der Reger-Werkausgabe eine Neu-edition sämtlicher Lieder und Chorwerke in elf Bänden vorgelegt:

1. Lieder I (1889–1899)
2. Lieder II (1899–1901)
3. Lieder III (1901–1903)
4. Lieder IV (1903–1905)
5. Lieder V (1906–1916)
6. Lieder mit Orchesterbegleitung
7. Vokalwerke mit Orgelbegleitung und weiteren Instrumenten
8. Werke für gemischten Chor a cappella I (1890–1902)
9. Werke für gemischten Chor a cappella II (1904–1914)
10. Werke für Männerchor/Frauen- oder Kinderchor
11. Chorwerke mit Klavierbegleitung

Die Neuausgabe der Lieder und Chorwerke trägt sowohl Regers Arbeitsweise als auch der jeweiligen Quellenlage Rechnung. Aus der Quellenbewertung ergibt sich die editorische Vorgehensweise.²

Regers Arbeitsweise

Wie aus Notenhandschriften und Briefen sowie Berichten von Zeitzeugen zu erkennen ist, folgte Reger bei der schriftlichen Konzeption und Ausarbeitung seiner Werke – unabhängig von Gattung und Besetzung – einem wiederkehrenden, arbeitsökonomischen Schema.

Regers hielt beständig Ausschau nach vertonbaren Textvorlagen für seine Vokalkompositionen und spannte für diese Suche auch Freunde und Berater wie Karl Straube oder Fritz und Margarete Stein ein. Seine Texte bezog er aus Gedichtbänden, Anthologien, Zeitschriften und sogar Konzertprogrammen sowie aus Liedern anderer Komponisten; mit etlichen zeitgenössischen Dichtern stand er in Kontakt und erhielt von diesen nicht selten noch ungedruckte Gedichte als Manuskript. Hatte er ein Gedicht in einer Zeitschrift für sich entdeckt, erwarb er oftmals den entsprechenden Gedichtband, der dann als Vorlage diente.

Der schriftliche Kompositionsprozess setzt gattungsübergreifend üblicherweise mit einem mit Bleistift notierten Entwurf ein. Diese in der Regel mit dem ersten Takt beginnende Verlaufsskizze deckt sich weitgehend mit der folgenden Niederschrift (= Reinschrift), ohne dass der Inhalt bereits bis ins letzte Detail angezeigt wäre: Relativ genau ausgearbeiteten Stellen stehen in den Entwürfen nahezu leere Takte gegenüber, die lediglich die Proportionen des Werks fixieren. Weite Teile sind in einer Art Kurzschrift notiert, die zwar vom fertigen Werk aus häufig entschlüsselt werden kann, für editorische Entscheidungen aber kaum eine Hilfe bietet, da beispielsweise Akzidenzien oft nicht festgehalten und Nebenstimmen allenfalls angedeutet sind.

Diesem Entwurf folgte ohne weitere Zwischenschritte die Reinschrift, die in mehreren Arbeitsgängen ausgearbeitet wurde und als Stichvorlage diente.³ Den eigentlichen Notentext führte Reger in schwarzer Tinte aus. Korrekturen und Änderungen schrieb er, sofern es der Platz zuließ, neben den dadurch obsolet gewordenen Notentext, den er zunächst nur durchstrich (bzw. abtupfte, wenn die Tinte noch feucht war) und erst in einem zweiten Schritt durch Rasur säuberlich tilgte. Gelegentlich markierte er zu ändernde Stellen auch, um den neuen Text dann nach der Rasur einzutragen.

Auf die Ausarbeitung des schwarzen Notentexts folgte die Eintragung von Vortragsanweisungen mit roter Tinte.⁴ Nicht selten begann Reger damit, bevor das Werk bis zum letzten Takt ausgeschrieben war; mehrere Stadien der Niederschrift sowie der Korrekturdurchgänge konnten sich also überlagern. Anweisungen für den Stecher, die die Einrichtung für den Druck betrafen, wurden mit schwarzer oder roter Tinte eingetragen, ohne dass sich hierfür der konkrete Zeitpunkt im Arbeitsablauf feststellen ließe. Datierungen in Schlussvermerken benennen häufig nicht den Abschluss der gesamten Niederschrift, sondern lediglich den eines Stadiums. Insbesondere Lieder entstanden auch bei intendierten Sammlungen häufig einzeln in gewissem zeitlichen Abstand zueinander. Oftmals komponierte Reger sie parallel zu größeren Werken.

Üblicherweise blieb es bei einer einzigen Niederschrift. In einigen Fällen fertigte Reger weitere Reinschriften an, im Bereich der Lieder etwa als Widmungs- und Aufführungsexemplare oder im Zusammenhang separater Veröffentlichungen als Zeitschriftenbeilagen.

Erst nach Abschluss der kompositorischen Arbeitsschritte gestaltete Reger üblicherweise ein (Gesamt-)Titelblatt, indem er zu diesem Zweck ein Umschlagblatt hinzufügte oder das letzte Blatt einer Lage nach vorn umschlug. Lieder oder Chöre legte Reger zumeist in separaten Manuskripten an (häufig einzelne Doppelblätter), die er mit einem gemeinsamen Umschlag als Sammlung zusammenfasste.

Für die meisten Werke lässt sich, etwa durch Briefe, nachweisen, dass Reger vor der Drucklegung selbst Korrektur las. Aus den wenigen erhaltenen Korrekturabzügen geht hervor, dass er dies in der Regel ausgesprochen gründlich tat, jedenfalls in Hinblick auf den Notentext und die Vortragsanweisungen. Änderungen waren auch in dieser Phase möglich und keineswegs unüblich. Regers Überarbeitungen zielten in aller Regel auf größere Differenzierung, sei es hinsichtlich einer feiner abgestimmten Faktur der Stimmen, einer plastischeren Phrasierung und Artikulation oder auch nur eines übersichtlicheren Notenbilds. Den Endpunkt dieses Ausarbeitungsprozesses bildete die gedruckte Erstausgabe. Von einigen seiner Lieder fertigte Reger anhand der Erstdrucke Transpositionen an, die auf die Bedürfnisse bestimmter Interpretinnen und

¹ Bde. 30–35 bzw. 27–29 sowie Supplement-Bd. 38, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1959–1970 bzw. 1961–1967 sowie 1984.

² Ausführliche Editionsrichtlinien finden sich auf RWA ONLINE.

³ Dies gilt nicht für die frühen Werke ohne Opuszahl, die gar nicht zum Druck vorgesehen waren.

⁴ Dies gilt bei den Liedern ab Opus 8 bzw. WoO VII/14, bei den Chorwerken ab Opus 6.

Interpreten hin konzipiert wurden und als Gebrauchsmanuskripte für Aufführungen oder Proben dienten.

Quellenüberlieferung

Grundsätzlich ist bei Reger für jedes Werk jeder Gattung mit folgenden Quellentypen zu rechnen: einem Entwurf, einer Reinschrift (Stichvorlage), einem oder mehreren Korrekturabzügen und dem Erstdruck; weitere Quellen können darüber hinaus etwa Abschriften für Interpreten, Fassungen für andere Besetzungen oder Äußerungen zu Fehlern (Hinweise in seiner Korrespondenz oder Errata-Zettel) sein.

Überliefert sind diese Quellentypen äußerst unterschiedlich: Entwürfe blieben vor allem bei frühen Werken nur selten erhalten,⁵ Reinschriften immerhin in der großen Mehrzahl, Korrekturabzüge liegen nur in Ausnahmefällen vor,⁶ Erstdrucke sind von nahezu allen Werken überliefert.

Quellenbewertung

Als Hauptquellen gelten die autographen Notenmanuskripte, Korrekturabzüge und der von Reger edierte Erstdruck. Sie werden jeweils miteinander verglichen und hinsichtlich ihrer Beschaffenheit und besonderen Merkmale im Kritischen Bericht beschrieben. Hinweise Regers auf Druckfehler (in seiner Korrespondenz und auf Errata-Zetteln) werden bei der Edition berücksichtigt. Fassungen für andere Besetzungen bleiben aufgrund der unterschiedlichen satztechnischen Idiomatik bzw. stimmlagenspezifischer Anpassungen bei editorischen Entscheidungen von sekundärer Bedeutung; sie werden vor allem für Fragen der Tonhöhe herangezogen. Sind Reger'sche Quellen verschollen, ihre Inhalte aber durch Abschriften o. Ä. bekannt, wird stellvertretend auf diese Dokumente von fremder Hand zurückgegriffen.

Reger verstand die jeweils jüngste Werkgestalt im oben beschriebenen Arbeitsprozess als organische Weiterentwicklung und Verfeinerung der vorhergehenden.⁷ Daher dient der am Ende dieses Prozesses stehende, mit dem stärksten Gewicht autorisierte Erstdruck grundsätzlich als Leitquelle für den Notentext der RWA. Bezüglich einiger Parameter, die Reger im Korrekturprozess womöglich weniger im Blick hatte, kommt der Stichvorlage jedoch ein stärkeres editorisches Gewicht zu.⁸ Hinsichtlich der verbalen Textbereiche wird ihr generell der Vorzug gegeben, da offenkundige Stecherfehler, die im Erstdruck bisweilen stehen blieben und unter anderem sogar die Titel betreffen können, darauf hindeuten, dass Reger sich beim Korrekturlesen auf den Notentext konzentrierte und dem Worttext keine Beachtung schenkte. Dies gilt auch bei Werken, die nacheinander in unterschiedlichen Publikationsformen erschienen sind, etwa zunächst in einer Zeitschrift und später in

einem von Reger verantworteten Sammelband.⁹ Bei Unterschieden zu handschriftlichen Quellen (oder auch zu früheren Drucken) werden die verschiedenen Varianten auf Plausibilität und Stichhaltigkeit geprüft. Handelt es sich bei den Eigenheiten des letztgültigen Erstdrucks nicht um bewusste Änderungen Regers, sondern um unentdeckt gebliebene Fehler oder Fehlinterpretationen seitens des Notenstechers,¹⁰ wird eine Lesart aus den Manuskripten oder einem früheren Druck übernommen. In Zweifelsfällen werden die Varianten in einer Fußnote beschrieben.

Abweichungen der RWA von der Leitquelle

Weicht die RWA von der Leitquelle ab, ist dies im Lesartenverzeichnis des Kritischen Berichts festgehalten, das auf RWA ONLINE vollständig wiedergegeben ist, sich im gedruckten Band aber auf Stellen konzentriert, die die klangliche Gestalt des Werks betreffen. Im gedruckten Notentext sind folgende Änderungen, wenn sie nicht durch eine andere Quelle begründet sind, durch diakritische Auszeichnung (oder durch Anmerkung) kenntlich gemacht:

- Berichtigung fehlerhafter Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Noten: in eckigen Klammern
- Ergänzung notwendiger Akzidenzien: in eckigen Klammern
- Ergänzung notwendiger Fermaten: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Dynamikangaben oder Registrieranweisungen: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Artikulationszeichen: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Haltebögen: in eckigen Klammern
- Ergänzung fehlender Phrasierungsbögen: gestrichelt
- Ergänzung von Warnakzidenzien: in Kleinstich
- Ergänzung fehlender Wörter: in eckigen Klammern
- Ersetzen fälschlich gesetzter Wörter: mit Anmerkung

Auf gravierende Abweichungen zwischen den Quellen sowie auf editorisch nicht eindeutig zu entscheidende Stellen wird im gedruckten Band mithilfe von Fußnoten hingewiesen. Im Erstdruck gegebene Hinweise Regers für den Interpreten bleiben als wörtliche Zitate in Fußnoten erhalten.

Gelegentlich verwendet Reger im Notentext, etwa für ergänzende oder alternative Hinweise (vor allem Warnakzidenzien), runde oder eckige Klammern; sie werden zu runden Klammern vereinheitlicht. Warnakzidenzien, von denen Reger selbst reichlich Gebrauch macht, werden von den Herausgebern zur Verdeutlichung eingefügt, etwa wenn im vorangehenden Takt, in einem benachbarten System oder einer anderen Stimme der betreffende Ton (gegebenenfalls auch in anderer Oktavlage) alteriert ist. Bei Alterierungen von Haltetönen über einen Zeilenwechsel hinweg werden diese auch in der neuen Zeile angezeigt; eine nachfolgende Alterierung erhält ein weiteres Versetzungszeichen in Kleinstich.¹¹

Bei der Edition der Gesangstexte bleiben zeittypische Schreibweisen von Einzelwörtern nach Quellenlage erhalten, soweit sie in einschlägigen Wörterbüchern der Zeit nachweisbar sind. Standardisiert und maßvoll modernisiert werden von Reger wechselhaft gehandhabte orthografische Phänomene wie die Setzung von

⁵ Bei den Liedern ab Opus 43.

⁶ Bei den Liedern von den Opera 8, 14, 14b, 15 und 142.

⁷ So betont Reger bei der Übersendung der Korrekturabzüge von Opus 95 an seine Verleger: »Doch bitte ich, daß die Fehler mit größter Sorgfalt verbessert werden!! Für den endgültigen Druck der Partitur und Stimmen ist also nicht mehr das Manuskript gültig, sondern die Abzüge [...], die ich korrigiert habe!« (Postkarte Regers vom 18. Juli 1906 an Lauterbach & Kuhn, in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe, Bd. 14], S. 161).

⁸ Im vorliegenden Band betrifft dies einmal mehr insbesondere die Bogensetzung sowie die Halsung bei mehrstimmigen Akkorden. Siehe hierzu Kritischer Bericht, *Zu den editorischen Besonderheiten dieses Bandes*, S. 197f.

⁹ Bei den Liedern und Chorwerken betrifft dies die Opera 79c, f und g.

¹⁰ Zu den Schreibweisen Regers, die bisweilen zu Fehlinterpretationen führen konnten, siehe den Artikel *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten* auf RWA ONLINE.

¹¹ Regers Schreibweise ist in diesem Punkt nicht einheitlich: Mitunter gelten Warnakzidenzien aus Überbindungen als Alteration für den gesamten Takt.

Apostrophen, Interpunktion, die ss-/ß-Schreibung, Worttrennungen und die Groß-/Kleinschreibung.¹² Einfache Korrekturen auf Worttextebene (Orthografie, Flexion, Interpunktion etc.) werden ohne diakritische Auszeichnung durchgeführt. In für das Textverständnis relevanten Fällen werden sie im Lesartenverzeichnis mitgeteilt. Ist ein Melisma der Gesangsstimme durch Balkung klargestellt, werden Silbenbögen nur ergänzt, wenn diese von Reger in einem Werk ansonsten konsequent notiert sind.¹³ In Regers Notationsweise wird nur dann eingegriffen, wenn nach Auffassung der Herausgeber die Substanz und das Verständnis des Werks davon nicht betroffen sind und mit der Änderung eine Leserleichterung für den Benutzer einhergeht. Solche redaktionellen Entscheidungen von rein orthografischer Bedeutung sind im Lesartenverzeichnis auf RWA ONLINE nachgewiesen.

¹² Als Grundlage der Normalisierungen bzw. Modernisierungen dient die bei Edition des jeweiligen Bandes aktuelle Auflage des *Duden*.

¹³ Silbenbögen bei gebalkten Notenwerten erscheinen in Regers Liedern, mit wenigen späteren Ausnahmen, nur bis Opus 37 (1899).

Chronologie der Lieder

Die **fett** gesetzten Werke sind im vorliegenden Band enthalten.

1889–1891

»Jugendlieder« WoO VII/1–13

*Die braune Heide starrt mich an, Winterlied,
Mit sanften Flügeln senkt die Nacht, Adagio,
In ein Stammbuch, Unter der Erde, Bitte,
Bettlerliebe, Lied des Harfenmädchens,
Dahin, Der Traum, Gute Nacht, Du schläfst*

1890/91

Gebet (später Opus 4 Nr. 1)

ca. 1891

An das Leben WoO VII/14

Vergangen, versunken, verklungen
WoO VII/15 (verschollen)

1891/92

Schifflieder WoO VII/16 (verschollen)

Sechs Lieder op. 4 (Nr. 2–6)

1892/93

Fünf Lieder op. 8

1893

Schlummerlied WoO VII/17

Fünf Lieder op. 12

1893/94

Fünf Duette op. 14

Ich stehe hoch überm See op. 14b

1894

Zehn Lieder op. 15

Am Meer WoO VII/18

1898

Zwei geistliche Gesänge op. 19

Vergangen, versunken, verklungen
(Fragment aus Opus 23)

Vier Lieder op. 23

1898/99

Sechs Gedichte von Anna Ritter op. 31

1899

Wiegenlied WoO VII/19

In verschwiegener Nacht WoO VII/20

Sechs Lieder op. 35

Fünf Gesänge op. 37

Der Tod, das ist die kühle Nacht WoO VII/21

Letzte Bitte WoO VII/22

Acht Lieder op. 43

1900

Sieben Lieder op. 48

Nachtgeflüster WoO VII/23

Süße Ruh WoO VII/24

Brautring WoO VII/25

Geheimnis WoO VII/26

Mädchenlied WoO VII/27

Hoffnungslos WoO VII/28

Sonnenregen WoO VII/29

Zwölf Lieder op. 51

Zwei geistliche Lieder WoO VII/30

1900–1901

8 Lieder (1904 als Kompositionen op. 79c)

1901

Fünfzehn Lieder op. 55

Tragt, blaue Träume ... WoO VII/31

Vier »Tantum ergo« op. 61b

Vier Marienlieder op. 61e

1901–1902

Ostern WoO VII/32

Sechzehn Gesänge op. 62

1902

Schlummerlied WoO VII/33

Befiehl dem Herrn deine Wege!

(*Traunungslied*) WoO VII/34

Zwölf Lieder op. 66

Sechs Gesänge op. 68

Schönster Herr Jesu WoO VI/13 Nr. 10,
Fassung für Singstimme und Orgel

1903

Siebzehn Gesänge op. 70

Wiegenlied WoO VII/35

Waldeinsamkeit (später Opus 76 Nr. 3)

Wohl denen, die ohne Wandel leben

(*Geistliches Lied*) WoO VII/36

Achtzehn Gesänge op. 75

Du meines Herzens Krönelein

(später Opus 76 Nr. 1)

1904

Schlichte Weisen op. 76 Bd. I (Nr. 2, 4–15)

Minnelied (später Opus 76 Nr. 21)

1905

Schlichte Weisen op. 76 Bd. II

(Nr. 16–20, 22–30)

Ehre sei Gott in der Höhe! (Weihnachts-
lied) WoO VII/37

Vier Gesänge op. 88

1906

Der Dieb WoO VII/38

Der Maien ist gestorben WoO VII/39

Vier Lieder op. 97

Fünf Gesänge op. 98

Abendfrieden WoO VII/40

1907

Schlichte Weisen op. 76 Bd. III

Sechs Lieder op. 104

In der Frühe WoO VII/41

Wunsch (später Opus 76 Nr. 40)

Zwei geistliche Lieder op. 105

Wiegenlied WoO VII/42

1908

Abendgang (später Opus 111a Nr. 3)

1909

Schlichte Weisen op. 76 Bd. IV

(Nr. 37–39, 41–43)

Drei Duette op. 111a (Nr. 1 und 2)

An Zeppelin WoO VI/21

Es soll mein Gebet dich tragen WoO VII/43

1910

Schlichte Weisen op. 76 Bd. V

1912

An die Hoffnung op. 124

Drei Gedichte von Elsa Asenijeff WoO VII/44

Schlichte Weisen op. 76 Bd. VI

1913

Aeolsharfe op. 75 Nr. 11 und *Das Dorf*
op. 97 Nr. 1, Fassungen für Singstimme
und Orchester

1914

Glück, Des Kindes Gebet und Mittag op. 76

Nr. 16, 22 und 35, Fassungen für Singstimme

und Orchester

Hymnus der Liebe op. 136

Zwölf geistliche Lieder op. 137

1915

Mein Traum op. 31 Nr. 5, *Flieder* op. 35 Nr. 4,

Glückes genug op. 37 Nr. 3, *Wiegenlied*

op. 43 Nr. 5, *Fromm* op. 62 Nr. 11 und

Mariä Wiegenlied op. 76 Nr. 52,

Fassungen für Singstimme und Orchester

Fünf neue Kinderlieder op. 142

Mariä Wiegenlied op. 76 Nr. 52, Fassung für

Singstimme und Orgel

Einleitung

Der dritte Band der Abteilung Lieder und Chorwerke umfasst in chronologischer Folge die zwischen Dezember 1900 und Februar 1903 entstandenen Lieder Max Regers. Es handelt sich um Werke der Münchner Zeit, auch wenn einige bereits in Weiden begonnen wurden (siehe Opus 79c).

Biografischer Kontext

Nachdem Reger im Dezember 1900 in München gemeinsam mit Josef Hösl seine Violinsonate op. 41 zur erfolgreichen Uraufführung bringen konnte, und auch mehrere Orgelkonzerte mit Karl Straube von der Presse sehr wohlwollend besprochen wurden, reifte sein Wunsch, das zunehmend als beengend empfundene Weiden in Richtung der Kulturmétropole zu verlassen. Und so zog Reger am 1. September 1901 mit seinen Eltern und seiner Schwester nach München-Haidhausen. In München konnte er sich rasch als Liedbegleiter einen Namen machen. Sein sensibles, durchsichtiges und nuanciertes Klavierspiel und seine Fähigkeit, durch eine genau austarierte Mischung aus Anpassung und Führung den Sängern eine perfekte Stütze zu bieten, wurden allgemein lobend hervorgehoben.¹ Für eine von München ausgehende überregionale Karriereplanung bot es sich für Reger an, seine Doppelbegabung als Komponist und Pianist zu nutzen und insbesondere das Komponieren in jener Gattung voranzutreiben, die sich damals beim Publikum größter Beliebtheit erfreute und gute Vermarktungsmöglichkeiten versprach – dem Lied.² Insbesondere in den Tenören Josef Loritz und Ludwig Hess fand er Aufführungspartner, mit denen er seine Lieder in München, Leipzig und Berlin zu vielbeachteten Konzertereignissen machte.

Zunächst verfügte Reger in München über keine institutionelle und gesellschaftliche Anbindung. Zum Bestreiten seines Lebensunterhalts war er neben dem Unterrichten von Privatschülern auf Konzert- und Verlagshonorare angewiesen. Vor allem musste er sich als Zugezogener aus der oberpfälzischen Provinz gegen das Establishment behaupten und ein eigenes Netzwerk schaffen. Umgehend nahm er nach seiner Übersiedlung Kontakt zu wichtigen Persönlichkeiten des Münchner Musiklebens auf, so zu Max Schillings, dem Präsidiumsmitglied des Allgemeinen deutschen Musik-

vereins (ADMV), mit der Bitte, ihm zu Aufführungsmöglichkeiten unter anderem bei Musikfesten zu verhelfen. Das Verhältnis zu Schillings blieb problematisch, zumal dieser Regers Musik ob ihrer Komplexität mit gewissen Vorbehalten begegnete.³ Überhaupt hatte Reger die Mitglieder der »Münchner Schule« um Schillings Lehrer Ludwig Thuille, den einflussreichen Kompositionsprofessor an der Akademie der Tonkunst,⁴ zu seinen Kontrahenten erkoren. In seinen Konzerten ließ er keine Gelegenheit aus, den künstlerischen Wettstreit durch die gezielte Gegenüberstellung von Liedern zu pflegen und wurde in der Presse entsprechend als »musikalischer Sezessionist«⁵ wahrgenommen. Spätestens ab 1903 fühlte sich Reger auch persönlich aus dem Kollegenkreis ausgegrenzt.⁶

Bei einem Münchner Liederabend traf Reger im Februar 1902 Elsa von Bercken wieder, die ihn 1899 noch abgewiesen hatte. Mit der Sicherheit eines neuen Verlagsvertrags bei Jos. Aibl und dem Vertrauen auf seine Produktivität konnte Reger nun sein Werben erneuern und seiner zukünftigen Frau die gewünschte finanzielle Absicherung garantieren. Am 25. Oktober fand in München die standesamtliche Hochzeit statt, der am 7. Dezember in Bad Boll bei Göppingen die kirchliche (protestantische) folgte.

Bereits im Frühsommer 1902 war Reger mit der Zusammenarbeit mit Aibl unzufrieden, bemühte sich um neue Publikationsmöglichkeiten und unterzeichnete Ende 1902 einen Exklusivvertrag mit dem kurz zuvor gegründeten Verlag Lauterbach & Kuhn in Leipzig, bei dem schon die Lied-Opera 66 und 68 erschienen waren. Der anfänglichen Euphorie auf Seiten des im Aufbau befindlichen Ver-

¹ »[...] er ist einer der besten Begleiter, die ich jemals gehört habe. Seine eigenen Lieder begleitet er unnachahmlich, erstaunlich mannigfaltig in Ton und Ausdruck. Wie er sich dem Sänger anschmiegt, ihm feinfühlig nachgibt und ihn dennoch stützt, wie er plötzlich, wenn es nützt, die Initiative ergreift, energisch vorwärts drängt und den Sänger zwingt, ihm zu folgen, wie sich so Gesang und Klavier zu schöner Einheit verschmelzen, das ist sehr erfreulich zu hören«. (Nicht gezeichnete Rezension eines Liederabends vom 4. Januar 1905 mit der Altistin Clara Rahn, *Vossische Zeitung* vom 7. Januar 1905, zitiert nach Ottmar Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten, Teil 1. Reger konzertiert*, Bonn 1981 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 7/1], S. 91.

² Die sowohl für den Konzert- als auch den Hausgebrauch prädestinierte Gattung Lied erlebte um 1900 einen enormen Aufschwung (vgl. Thomas Seedorf: »Max Reger und die deutsche Liedkultur der Jahrhundertwende«, in *Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied. Tagungsbericht Karlsruhe 2015*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2016 [= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XXIV], S. 13–28; siehe dort S. 14f.).

³ Der Musikkritiker Martin Krause berichtete am Rande eines von Karl Straube gegebenen Orgelkonzerts im Münchner Kaim-Saal von November 1901: »Max Schillings begegnete mir im Gewühle des Publikums nach dem denkwürdigen Regerabend. Der allgemeine deutsche Musikverein hat ihm die Lieder Regers zur Begutachtung übergeben. Und er [...] berichtet mir, dass diese Lieder das Komplizierteste seien, was er bisher musikalisch zu beurteilen hatte; dass es kaum möglich ist, sich durch die Anhäufung enormer Schwierigkeiten verschiedener Art hindurchzuarbeiten. Er zweifelt, dass ein Sänger gefunden wird, der das alles zu lösen vermöge, was Reger fordert; dass andererseits ausser dem Komponisten selbst ein Begleiter da sei, der diese musikalischen Orakel richtig zu deuten vermöge.« (Martin Krause, »Wochenübersicht«, in *Die Musik-Woche* 1. Jg., Nr. 44 [3. November-Heft 1901], S. 345–347; dort: S. 345).

⁴ Zur »Münchner Schule«, mit der das künstlerische Netzwerk der Stadt und die engen Lehrer-Schüler-Verbindungen gemeint sind, siehe Bernd Edelmann, »Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München 1874–1914«, in *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hrsg. von Stephan Schmitt, Tutzing 2005 [= *Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München*, Bd. 1], S. 111–206; hier: S. 180–187 (Kapitel: »Ludwig Thuille und die Münchner Schule«).

⁵ Wilhelm Kienzl, Notenrezension zu Opus 66 in *Grazer Tageblatt* 13 Jg, Nr. 99, (10. April 1903), Morgen-Ausgabe, S. 1f.; dort: S. 1.

⁶ »Sie können sich denken [...], wie gründlich verhaßt ich erst dieser Clique bin! Schillings bleibt wenigstens noch anständig; aber die Art u. Weise, wie Thuille überall öffentlich mit Absicht mich herunterzureißen versucht – diese Art u. Weise verdient kein anderes Prädikat als „unvornehm“ resp „gemein“« (Brief vom 25. und 26. März 1903 an Carl Lauterbach, zitiert nach *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 12], S. 116–119; hier: S. 116f. [Abschnitt vom 25. März]). – Zum »Fall Reger« siehe Edelmann (wie Anm. 4), S. 187–191.

lags, der in dem aufstrebenden Reger eine Zukunftsinvestition sah, folgte rasch die beiderseitige Ernüchterung. Denn die Lieder, die Reger dem Verlag als Erstlinge offerierte, waren von unerhörter Modernität und verstörender Originalität, passten also keineswegs in das ökonomische Kalkül.

Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption

Kompositionen op. 79c

Insgesamt 38 musikalische Beilagen sandte Reger zwischen Dezember 1900 und September 1902 an die *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*, die bei Hermann Beyer & Söhne in Bad Langensalza verlegt wurden; 25 davon erschienen in den Jahren 1901 bis 1904.⁷ Das Publikationsformat garantierte ihm neben einem verlässlichen finanziellen Zugewinn vor allem ein breites Bekanntwerden seines Namens. Mit seinen Einsendungen bediente Reger wesentliche Sparten der kammermusikalischen und kirchlichen Haus- bzw. Laienmusik: Klavier- und Orgelstücke, Stücke für Violine bzw. Violoncello und Klavier, Chöre in verschiedenen Besetzungen und nicht zuletzt Lieder.⁸ Regers Ansprechpartner war der herausgebende Redakteur Ernst Rabich, der ihn »Ende Oktober 1900 [...] zur Mitarbeit«⁹ an dem Periodikum eingeladen hatte. Rabich setzte sich in der Folge auch als Musikkritiker sowie als Dirigent der Gothaer Liedertafel vielfältig für Regers Werk ein.¹⁰

Dem bei der Gründung der Zeitschrift 1897 für die Noten-Beilagen formulierten Konzept der »leichte[n] Ausführbarkeit neben einer gewissen Vornehmheit«¹¹, passte sich Reger an. Als er am 2. Dezember 1900 mit dem Lied *Um Mitternacht blühen die Blumen* sein erstes Manuskript an Rabich sandte, erläuterte er: »[...] ich habe absichtlich diesmal ein einfacheres Lied gewählt, um die Abonnenten Ihrer hochgeschätzten Zeitschrift, die weniger aufs „Allermodernste“ vorbereitet sind, nicht gerade zu „verletzen.“ Die Begleitung liegt äusserst bequem in der Hand.«¹²

Bis Oktober 1901 folgten, neben vielen anderen Beilagen, nochmals sieben Lieder,¹³ die insbesondere zu den im selben Zeitraum entstandenen komplexen *Fünfzehn Liedern* op. 55 einen leichtgängigen Kontrapunkt bildeten. Reger drängte von Anfang an auf eine zeitnahe Veröffentlichung seiner Beiträge. Um das Erscheinen

von *Um Mitternacht blühen die Blumen* in der Januar-Nummer 1901 der monatlich aufgelegten Zeitschrift zu ermöglichen, bat er Rabich, ausnahmsweise die Bearbeitung der Korrekturabzüge zu übernehmen.¹⁴ Die Publikation der anderen Lieder erfolgte hingegen in größeren Intervallen als vom Komponisten ursprünglich erwartet: Nur das *Volkslied* erschien noch 1901 (August), *Abend* (Rabich: »ein herrliches Lied«¹⁵), *Friede* und *Auf mondbeschiedenen Wegen* erst 1903, ferner *Die Glocke des Glücks* 1904. Die Lieder *Erinnerung*¹⁶ und *Züge* blieben unberücksichtigt. Gründe für die Verzögerung könnten die Produktionskosten der Musikbeilagen gewesen sein, mit denen der kleine Verlag haushälterisch umgehen musste, sowie das Schaffentempo Regers, der viel mehr lieferte, als monatsweise unterzubringen war.¹⁷

Bereits im Januar 1901 erkundigte sich Reger nach verlagsinternen »Sonderausgaben«¹⁸, um die Möglichkeiten einer Zweitverwertung seiner Stücke in einem anderen Publikationsformat zu sondieren. Im Blick hatte er wohl die 1898 initiierte Verlagsreihe *Für's Haus*, eine *Sammlung gediegener Kompositionen vorwiegend moderner Meister*, in der vor allem Klavierstücke und Lieder, die zuvor als Beilagen erschienen waren, in Form bibliophiler Einzelausgaben neu herausgegeben wurden. In diese Reihe fanden schließlich *Volkslied* sowie die sich inhaltlich ergänzenden Lieder *Abend* und *Um Mitternacht blühen die Blumen* Aufnahme. Sie kamen ca. März 1902¹⁹ bzw. um Weihnachten 1903²⁰ als Nummer 111 bzw. 146 auf den Markt. Im April 1904 wagte der Verlag Beyer & Söhne schließlich den Vorstoß, alle bis dato für die *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* komponierten Reger-Werke – inklusive der bislang ausgelassenen – gesammelt herauszugeben und beauftragte Reger, hierfür Opuszahlen zu vergeben. Dieser war jedoch bestrebt, »alle opera möglichst schwerwiegend zu gestalten« und wollte für diese kurzen Kompositionen nicht mehrere Werknummern beanspruchen. Stattdessen schlug er eine Publikation unter der kumulativen Opuszahl 79 mit entsprechendem »Kollektivtitelblatt«²¹ vor. Er gliederte die Werke nach Besetzung in die Sektionen a–e (später bis g) und wies den acht Liedern die Abteilung c zu. Diese wurde wiederum auf drei Hefte aufgeteilt, welche innerhalb der fortgeschriebenen Reihe *Für's Haus* die Nummern 182–184 ergaben und etwa im Späthjahr 1904 im Handel vor-

⁷ Bis 1911 erschienen weitere vier, jeweils in Zweitverwertung (siehe unten).

⁸ Vgl. den Artikel *Regers Musikbeilagen für Zeitschriften* auf RWA ONLINE.

⁹ Ernst Rabich, »Erinnerungen an Reger«, in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, 4. Heft (1924), S. 18–21; dort: S. 18.

¹⁰ In einer ersten Würdigung von Regers Schaffen schrieb Rabich im März 1901: »Er besitzt das, was vielen Modernen abgeht, Sinn und Anlage für Melodie, für großzügige Linienführung« und kommentierte Hugo Riemanns Einschätzung aus der *Geschichte der Musik seit Beethoven* (»Zu einem bedeutenden Komponisten scheint sich Max Reger auszuwachsen« [ebda., Stuttgart 1901, S. 628]) mit den Worten: »Wir zweifeln keinen Augenblick an der Richtigkeit dieser Prophezeiung, sind sogar der Meinung, daß sie zum größten Teil schon eingetroffen ist.« (Ernst Rabich, »Max Reger«, in *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 5. Jg. [1901], Nr. 3 [1. März], S. 33–35; Zitate S. 33 und 35). – Reger widmete Rabich aus Dankbarkeit für dessen publizistischen Einsatz seine kurz darauf entstandenen *Sechs Burlesken* für Klavier zu vier Händen op. 58.

¹¹ Brief von Ernst Rabich vom 26. August 1893 an den Verlagsleiter Friedrich Mann, zitiert nach Stefan König, »Von den Zeitschriftenbeilagen zum Opus 79. Reger und der Verlag Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Mit einer Edition von vier Briefen Ernst Rabichs an Friedrich Mann«, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, hrsg. von Almut Ochsmann, 24. Heft (2013), S. 21–29; dort: S. 23.

¹² Brief, Original verschollen, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

¹³ Daten der Einreichung: *Volkslied* am 29. Dezember 1900, *Die Glocke des Glücks* am 19. Januar 1901, *Abend*, *Friede* und *Erinnerung* am 12. Juli sowie *Auf mondbeschiedenen Wegen* und *Züge* am 24. Oktober.

¹⁴ Vgl. Brief an Ernst Rabich vom 2. Dezember 1900, Original verschollen, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

¹⁵ Brief Rabichs vom 6. November 1901 an den Verlagsleiter Friedrich Mann, zitiert nach »Von den Zeitschriftenbeilagen zum Opus 79« (wie Anm. 11), S. 26f.; dort: S. 27.

¹⁶ Von den drei Liedern, die er von Reger vier Tage zuvor erhalten hatte, hielt Rabich *Abend* und *Friede* für die Zeitschrift geeignet, *Erinnerung* hingegen übergab er (vgl. Brief vom 16. Juli 1901 an Friedrich Mann, zitiert nach ebda., S. 25).

¹⁷ Verlagsintern wurde der Komponist zwar hochgeschätzt, aber als noch nicht »vollständig abgeklärt« erachtet. Rabich konkretisierte seine Einschätzung: »Regers Kunst stellt hohe Anforderungen an die Technik u. den Intellect des Spielers oder Sängers, ein Publikum hat er noch nicht.« (Brief Rabichs vom 16. Juli 1901 an Mann [wie Anm. 16], S. 25).

¹⁸ Brief vom 19. Januar 1901 an Ernst Rabich, Original verschollen, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

¹⁹ Vgl. Brief Regers vom 25. März 1902 an den Verlag Hermann Beyer & Söhne, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 3], S. 101).

²⁰ Vgl. die Datierung des Widmungsexemplars für Bertha von Seckendorff, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. DE. 21.

²¹ Brief vom 7. April 1904 an Ernst Rabich, Original verschollen, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe (Ebenso vorheriges Zitat).

lagen.²² Während *Abend, Um Mitternacht blühen die Blumen* und *Volkslied* (Nr. 1–3) somit bereits zum dritten Mal publiziert wurden, erschienen *Erinnerung* und *Züge* innerhalb des Opus 79 (Nr. 7 und 8) als Erstausgabe.²³

Als im November 1910 der Leipziger Verlag Paul Zschocher *Zehn Liebeslieder* von Reger herausgab, wurden, neben den Musikbeilagen aus der *Neuen Musik-Zeitung* (WoO VII/23–29) und dem *Schlummerlied* WoO VII/33 (siehe unten) auch *Um Mitternacht blühen die Blumen* und *Volkslied* in die Sammlung eingebunden.²⁴ Reger selbst nahm kleinere Ergänzungen vor und las Korrektur,²⁵ dies jedoch so oberflächlich, dass einige Fehler im Neustich unentdeckt blieben.²⁶ Das Gedicht *Friede*, eines von dreien des oberbayerischen Dichters Josef Huggenberger, die in Opus 79c vertont wurden, hat Reger als einzigen Text noch ein zweites Mal, innerhalb des zweiten Bandes der *Schlichten Weisen* op. 76 von 1905, in Musik gesetzt.

Tragt, blaue Träume... und *Ostern* WoO VII/31 und 32

Nachdem Reger Musikbeilagen bislang vor allem in der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* und den *Blättern für Haus- und Kirchenmusik* (siehe Opus 79c) publiziert hatte, ergab sich 1901 mit der von dem Schriftsteller und Journalisten Ludwig Hamann in Leipzig ins Leben gerufenen *Musik-Woche* eine neue Veröffentlichungsmöglichkeit. Der wöchentliche Erscheinungsrhythmus dieser »Modernen illustrierten Zeitschrift« war für Regers Schaffens tempo attraktiv, da er im Vergleich etwa zu den *Blättern für Haus- und Kirchenmusik* kurzfristiger mit dem Abdruck seiner Beiträge rechnen konnte. Tatsächlich kamen die fünfzehn von Oktober 1901 bis März 1903 für die Zeitschrift komponierten Werke zeitweilig im Monatsrhythmus heraus. Neben den beiden Klavierliedern *Tragt, blaue Träume...* und *Ostern* WoO VII/31 und 32 wurden noch Klavier-, Kammermusik- und Chorstücke veröffentlicht.²⁷ Die verlässlichen Einnahmen von 300 M, die Reger in jener Zeit »jährlich von der Musikwoche«²⁸ bezog, wollte er in eine Lebensversicherungspolice und somit in die gemeinsame Zukunft mit seiner Verlobten Elsa von Bercken investieren.

Über die Entstehung der beiden Klavierlieder ist ansonsten nichts bekannt, zumal weder die (im Verlag verbliebenen) Stichmanuskripte existieren, noch ein Briefwechsel mit dem Herausgeber Hamann aus diesen Jahren erhalten ist. Beide Gedichte stammen aus der Feder des Weseler Lyrikers Martin Boelitz, den Reger 1901

über seinen Freund Straube kennen gelernt hatte²⁹ und der nach einem längeren London-Aufenthalt zeitweilig in München lebte.³⁰ *Tragt, blaue Träume...* lag als Bestandteil der Gedichtsammlung *Aus Traum und Leben* (1896) bereits gedruckt vor; der *Oster-Text* könnte auf Anregung Regers entstanden und handschriftlich übermittelt worden sein.³¹ Die Lieder erschienen im November 1901 bzw. termingerecht in der Osternummer (März/April) 1902 der *Musik-Woche*.

Sechzehn Gesänge op. 62

Schon länger plante Reger, dem Bariton Josef Loritz, den er bereits mit einzelnen Liedern bedacht hatte,³² ein ganzes Opus zu widmen. Nach der Komposition der *Fünzehn Lieder* op. 55 hatte Reger noch Gedichte zur Vertonung übrig behalten, und so konnte er Loritz bereits am Tag der Fertigstellung dieser Sammlung, dem 14. April 1901, vom geplanten neuen Opus schreiben: »Zu neuen Liedern op. 60 (?) (Dir dediziert) habe ich bis jetzt schon so gegen 18 wundervolle Texte! Also freue Dich.«³³ Zwar hatte Reger schon zu diesem Zeitpunkt eine konkrete Vorstellung von dem Werk (»es werden 16–18 Stück«³⁴), die Umsetzung verzögerte sich aber. Statt, wie Loritz am 24. Juni angekündigt, im August »schon einige Lieder« und bis »spätestens Ende November [...] das [...] Liederopus vollständig fertig zu haben«³⁵, scheint die Ausarbeitung erst gegen Ende des Jahres 1901 erfolgt zu sein. Denn sofern die Lieder chronologisch entstanden, ergibt sich mit dem Schlussvermerk (»München, 18. December 1901«) der Stichvorlage zu *Waldseligkeit* (Nr. 2) ein Anhaltspunkt für den Kompositionsbeginn. Ermitteln lässt sich auch das Kompositionsdatum von *Begegnung* (Nr. 13), da Reger in einem Brief an Theodor Kroyer vom 29. Januar 1902 schreibt, er habe »gestern einen Text komponiert, den auch Hugo Wolf komponiert hat«³⁶. Die Fertigstellung des ganzen Opus mit schließlich 16 Liedern teilte Reger der Pianistin Henriette Schelle bereits zwei Tage später mit.³⁷

Am 8. Februar schrieb Reger seinem Verleger Aibl: »Bitte dringendst, die Lieder resp. 16 Gesänge op. 62 baldmöglichst in Stich zu geben« und bat, den »Ausgeber im Laufe des Montag (10. Febr.) zu [...] senden«³⁸, um die Manuskripte abholen zu lassen. Offenbar brachte der Bote bei dieser Gelegenheit auch den Verlagschein und die Honorar-Empfangsbestätigung über 600 Mark mit,

²² Die Orgelstücke op. 79b waren spätestens im August 1904 auf dem Markt (vgl. *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 76. Jg., Nr. 8 [August 1904], S. 419), vermutlich folgten die Lieder op. 79c kurz danach.

²³ *Erinnerung* wurde im Mai 1907 nachträglich auch als Zeitschriftenbeilage in den *Blättern für Haus- und Kirchenmusik* herausgegeben.

²⁴ Zu den *Zehn Liebesliedern* siehe RWA Bd. II/2, S. XVII.

²⁵ Er berechnete für seine »Mühewaltung [...] ein Honorar von 50 M« (Brief vom 25. Juni 1910 an Paul Zschocher, letzter Nachweis und zitiert nach Autographenhandlung J. A. Stargardt, Marburg, Katalog 560 [November 1962]: *Autographen aus verschiedenem Besitz*, Los 1182, S. 91).

²⁶ Zur Quellenbewertung siehe Kritischer Bericht, S. 199.

²⁷ WoO II/11–16, III/14–17, IV/10, VI/19 und VII/34.

²⁸ Brief vom 30. Juni 1902 an Elsa von Bercken, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1738.

²⁹ Im Mai 1901 wollte er den Dichter um den Text zu einem »Christusoratorium« bitten (vgl. Brief vom 7. Mai 1901 an Karl Straube, zitiert nach *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 10], S. 19–21; hier: S. 20), jedoch kam das Projekt nicht zur Ausführung.

³⁰ Vgl. *Martin Boelitz Lesebuch*, zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Hollender, Köln 2018 (= Nylands Kleine Rheinische Bibliothek, Bd. 14), S. 142.

³¹ Er fand später Eingang in den Band *Frohe Ernte* (Minden i.W., 1905), S. 14.

³² Opera 35 Nr. 1 und 43 Nr. 4.

³³ Postkarte vom 14. April 1901 an Josef Loritz, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 19.

³⁴ Brief vom 14. Juni 1901 an dens., ebda., Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 25.

³⁵ Brief vom 24. Juni 1901 an dens., ebda., Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 26.

³⁶ Brief vom 29. Januar 1902 an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714. – Wolfs Vertonung ist die Nr. 8 der *Gedichte von Eduard Mörike* HWV 119.

³⁷ Vgl. Brief vom 31. Januar 1902 an Henriette Schelle, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 2189.

³⁸ Brief vom 8. Februar 1902 an Verlagsleiter Eugen Spitzweg, Bayerische Staatsbibliothek, München, Spitzwegiana.

The Reger Edition

The Reger-Werkausgabe (RWA) is divided into three parts, devoted to the following areas of Max Reger's output:

- I. Organ works
- II. Songs and choral works
- III. Arrangements of works by other composers

It combines volumes of printed music with digital excerpts in a hybrid edition, thereby exploiting the qualities of both types of presentation to reconcile scholarly demands with user-friendliness. Nonetheless, the edited musical text in printed form represents the core of the edition. All of the sources are made available on RWA ONLINE¹, using Edirom software. Their reproduction, annotation and comparison offer all users who want to understand the work from its beginnings or to delve deeper into the compositional working process, numerous insights into Reger's working processes and into the works themselves.

This method of double presentation of the works results in a condensed description in the printed Kritischer Bericht. This can focus on problems which directly affect the tonal character of the work. The complete Kritischer Bericht, based on a full comparison of the sources, is included, supported by images on RWA ONLINE. A verbal description of the differences between the sources can often be cumbersome, but here it can be directly apparent. All editorial decisions can be clearly seen in this way and verified. The chapter *About the edition of the songs and choral works* contains information on the basic principles adopted in the edition.

The encyclopedic portion on RWA ONLINE enriches and illuminates the examination of the sources and offers further information and images on the background to the works. With this, the new editions of the works are placed in their historical and biographical context, necessary for their proper understanding. This information is both separately retrievable as well as linked to the digital version of the Kritischer Bericht.

At the beginning of 2008 the Max-Reger-Institut (MRI) in Karlsruhe began working on the Reger-Werkausgabe; this project is supported by the Academy of Sciences and Literature in Mainz as part of the Academies' Program. Co-operation partner of the MRI is the Institute for Musicology and Music Computer Sciences at the Hochschule für Musik Karlsruhe. Editorial directors of the RWA are Prof. Dr. Susanne Popp (Max-Reger-Institut, Karlsruhe) and Prof. Dr. Thomas Seedorf (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institute for Music Computer Sciences and Musicology) in association with Prof. Dr. Christoph Seibert (Hochschule für Musik Karlsruhe, Institute for Music Computer Sciences and Musicology).

The Edirom software used as a basis for the digital presentation was developed in a research project of the same name by the staff at the University of Paderborn, and was adapted for the specific needs of the Reger-Werkausgabe.

¹ The RWA ONLINE can be accessed at: www.reger-werkausgabe.de.

About the edition of the songs and choral works

More than half a century after the publication of Reger's songs and choral works in the Max Reger Complete Edition,¹ a new edition of all the songs and choral works is being published in eleven volumes as the second part of the Reger-Werkausgabe:

1. Songs I (1889–1899)
2. Songs II (1899–1901)
3. Songs III (1901–1903)
4. Songs IV (1903–1905)
5. Songs V (1906–1916)
6. Songs with orchestral accompaniment
7. Vocal works with organ accompaniment and further instruments
8. Works for mixed voice unaccompanied choir I (1890–1902)
9. Works for mixed voice unaccompanied choir II (1904–1914)
10. Works for male voice choir/women's or children's choir
11. Choral works with piano accompaniment

The new edition of the songs and choral works takes into account Reger's working methods as well as the sources available for each work. An evaluation of the sources has resulted in the editorial approach adopted.²

Reger's working methods

As revealed by music manuscripts and letters, as well as accounts by contemporaries, in the written conception and completion of his works Reger adopted a recurring, economical work scheme, regardless of genre and scoring.

Reger was constantly on the lookout for texts which he could set in his vocal compositions, and also involved friends and advisers such as Karl Straube and Fritz and Margarete Stein in this search. He drew texts from volumes of poetry, anthologies, periodicals, and even concert programmes, as well as from songs by other composers; he was in contact with several contemporary poets and was often sent unpublished poems in manuscript form. When he himself found a poem in a journal, he often bought the corresponding volume of poetry which he then used as a source.

The written working process usually began, irrespective of the genre, with a sketch notated in pencil. This *Verlaufsskizze* (continuity sketch), usually beginning at the first measure, largely tallied with the ensuing *Niederschrift* (fully written out version = fair copy), but without the contents already being worked out down to the last detail. Relatively exact, developed passages in the sketches stand opposite virtually empty measures which simply set out the proportions of the work. Large sections are notated in a kind of shorthand which, although it can indeed often be deciphered by proceeding backwards from the completed work itself, is scarcely any help in reaching editorial decisions; for example, accidentals are often missing and subsidiary parts are at best only indicated in outline.

This sketch was followed without further intermediate stages by the fair copy, which was worked up in several stages and served as the engraver's copy.³ Reger wrote out the actual musical text in black ink. Alongside the musical text, he made corrections and alterations as far as space allowed; these now obsolete passages were initially only crossed out (or dabbed off while the ink was still wet) and only made neat at a later stage by scratching them away. Occasionally he also marked passages to be altered in order to enter the new material after erasure.

The working out of the musical text in black was followed by entering the performance instructions in red ink.⁴ Reger quite often began doing this before the work was fully written out; several stages of writing out the music as well as the stages of corrections could therefore overlap. Instructions for the engraver relating to the presentation of the edition were made in black or red ink, without being able to establish the precise point in the working process when these were made with any certainty. The date of completion is often not the date of the completion of the whole composition, but simply of one stage. With songs in particular, even where a collection was intended, the songs were often written singly and with gaps of time in between. Reger often composed these in parallel with larger works.

Generally just a single fair copy was made. In a few cases Reger prepared further fair copies; with songs, for example, these might be dedication or performance copies or fair copies in connection with separate publications as inserts in periodicals.

Only after completion of the various stages of composition did Reger usually write out a (collective) title page; for this purpose he added a cover sheet or folded the last page of a quire to the front of the bundle. Reger mainly wrote out songs or choral works in separate manuscripts (often individual double folios), which he put together as a collection with a common cover sheet.

For most of the works there is evidence, for example from letters, that Reger himself read the proofs before the work was sent to print. From the few surviving proofs it emerges that he did this, generally with great thoroughness, at least with regard to the music and the performance instructions. Alterations were also possible during this phase and by no means unusual. Reger's reworkings were aimed in most cases at greater differentiation, whether it was with regard to a more finely-differentiated texture of the parts, a more workable phrasing and articulation or even just a clearer musical layout. The first edition represented the end point of this composing process. Reger made transpositions of some of his songs based on the first printed editions; these were produced to meet the requirements of particular performers, and served as practical manuscripts for performances or rehearsals.

¹ Vols. 30–35, 27–29, and supplement vol. 38, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1959–1970, 1961–1967, and 1984.

² The detailed editorial guidelines can be found on RWA ONLINE.

³ This does not apply to the early works without opus number, which were not intended for publication.

⁴ This applies to the songs from opus 8 onwards and WoO VII/14, to the choral works from opus 6 onwards.

History of the sources

Basically, with Reger the following types of source survive for each work in every genre: a sketch, a fair copy (engraver's copy), one or more sets of proofs, and the first edition; there may also be further sources such as copies for performers, versions for other instrumentations and comments about mistakes (notes in his correspondence or errata notices).

These different types of sources have survived in quite different ways: sketches for the early works only rarely survived,⁵ fair copies nevertheless survive for the vast majority of works, but proofs only in exceptional cases,⁶ and first editions have survived for almost all works.

Evaluation of the sources

The main sources are the autograph music manuscripts, sets of proofs, and the first edition edited by Reger. In each case these are compared with each other and are described in the Kritischer Bericht with regard to their make up and special features. Reger's notes about misprints (for example, in his correspondence and on errata notices) will be taken into consideration in preparing the edition. In making editorial decisions, versions for other scorings remain of secondary importance because of the different stylistic idiom or adjustments for particular vocal ranges; they will be referred to in particular in questions of pitch. Where Reger's sources do not survive but their contents are known through copies or similar means, material in other hands will be referred to as a substitute.

Reger regarded the latest form of the work in each case in the working process described above as the organic further development and refinement of what preceded it.⁷ Therefore, the authorized first printed edition which resulted at the end of this process served basically with the greatest weight as the primary source for the music text of the RWA. But with regard to some aspects which Reger possibly had less in mind during the proof-reading process, the engraver's copy is more important editorially.⁸ With regard to the text, generally, more attention has been paid to this, as obvious engraving errors which sometimes remained in the first printed edition, even affecting things such as the titles, suggest that Reger concentrated on the musical text when proof-reading. This also applies to works which were issued in succession in different forms of publication, such as firstly in a periodical and later in an anthology compiled by Reger.⁹ Where there are differences with the manuscript sources (or even with earlier printed editions), the different variants have been checked for plausibility and validity. If the divergences in the final version of the first edition were not conscious alterations on Reger's part, but mistakes which have remained un-

discovered or mistaken interpretations by the engraver,¹⁰ a reading has been taken from the manuscripts or an early printed edition. In problematic cases, the variants have been described in a footnote.

Divergences in the RWA from the primary source

Where the RWA diverges from the primary source, this is recorded in the Lesartenverzeichnis of the Kritischer Bericht; this is included in full on RWA ONLINE, whereas the printed volume concentrates on passages which relate to the tonal shape of the work. In the printed musical text the following alterations are indicated by diacritical markings (or by a comment), if they are not substantiated by another source:

- correction of incorrect notes: in square brackets
- addition of missing notes: in square brackets
- addition of necessary accidentals: in square brackets
- addition of necessary fermata signs: in square brackets
- addition of missing dynamic indications or registration instructions: in square brackets
- addition of missing articulation marks: in square brackets
- addition of missing ties: in square brackets
- addition of missing slurs: dashed lines
- addition of cautionary accidentals: in small type
- addition of missing words: in square brackets
- replacement of words wrongly set: with a comment

Significant divergences between the sources, and passages which could not be clarified editorially are indicated in the printed volume with footnotes. Reger's indications for performers in the first edition are included as verbatim citations in footnotes.

Occasionally Reger used round or square brackets in the musical text, for example, for additional or alternative indications (especially cautionary accidentals); these have been standardized as round brackets. Cautionary accidentals, which Reger himself often used liberally, have been added by the editors for clarification; for example, if the note in question has been altered in the preceding measure, in an adjacent stave or in another part (if necessary also in another octave). When alterations to tied notes occur over a line break, these are also indicated in the new line; a subsequent alteration receives another accidental in small type.¹¹

In the edition, in the vocal texts, spellings of individual words typical for the time have been retained according to the source material, as far as they exist in the relevant dictionaries from this period. Reger's variable orthographic peculiarities have been standardized and considerably modernized by the placing of apostrophes, punctuation, the use of ss-/ß, word splits, and capitalization and lower case.¹² Simple corrections to the text (orthography, inflection, punctuation, etc.) are made without any diacritical marking. In cases relating to the understanding of the text, these are listed in the Lesartenverzeichnis. If a melisma in the vocal part is clarified by cross staff beaming, syllable slurs are only added when they are

⁵ For the songs from op. 43.

⁶ For the songs of opp. 8, 14, 14b, 15 and 142.

⁷ Thus, when Reger sent the proofs of op. 95 to his publisher, he stressed: "But I request that the mistakes be corrected with the greatest care!! For the final printing of the score and parts, the manuscript is no longer valid, but the proofs [...], which I have corrected!" (Reger's postcard dated 18 July 1906 to Lauterbach & Kuhn, in *Max Reger. Briefe an Lauterbach & Kuhn*, Part 2, ed. Herta Müller, Bonn, 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/ Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe, vol. 14], p. 161).

⁸ In this volume this once again especially applies to the slurring and the stemming in chords with several notes. For information on this, see Kritischer Bericht, *Zu den editorischen Besonderheiten dieses Bandes*, p. 197f.

⁹ With the songs and choral works this applies to opp. 79c, f and g.

¹⁰ For information on the peculiarities of Reger's handwriting, which can lead to misinterpretations from time to time, see the article *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten* on RWA ONLINE.

¹¹ Reger's notation is not consistent in this respect: sometimes cautionary accidentals from ties apply as an alteration to the whole measure.

¹² The current version of *Duden*, valid on the publishing date of the respective volume, serves as a basis for normalisation and modernisation.

otherwise consistently notated by Reger.¹³ Interventions in Reger's notation have therefore only been made if, in the opinion of the editors, the substance and understanding of the work is unaffected by this, and the alteration results in an improvement for the user. Such editorial decisions of purely orthographic significance are listed in the Lesartenverzeichnis on RWA ONLINE.

¹³ Syllable slurs in beamed note values appear in Reger's songs, with a few later exceptions, only up to Opus 37 (1899).

Chronology of the songs

The works set in **bold** are contained in the present volume.

1889–1891

“Youthful Songs” WoO VII/1–13

*Die braune Heide starrt mich an, Winterlied,
Mit sanften Flügeln senkt die Nacht, Adagio,
In ein Stammbuch, Unter der Erde, Bitte,
Bettlerliebe, Lied des Harfenmädchens,
Dahin, Der Traum, Gute Nacht, Du schläfst*

1890/91

Gebet (later Opus 4 no. 1)

ca. 1891

An das Leben WoO VII/14

Vergangen, versunken, verklungen
WoO VII/15 (lost)

1891/92

Schilflieder WoO VII/16 (lost)

Six Songs op. 4 (nos. 2–6)

1892/93

Five Songs op. 8

1893

Schlummerlied WoO VII/17

Five Songs op. 12

1893/94

Five Duets op. 14

Ich stehe hoch überm See op. 14b

1894

Ten Songs op. 15

Am Meer WoO VII/18

1898

Two sacred Songs op. 19

Vergangen, versunken, verklungen
(fragment from op. 23)

Four Songs op. 23

1898/99

Six Poems by Anna Ritter op. 31

1899

Wiegenlied WoO VII/19

In verschwiegener Nacht WoO VII/20

Six Songs op. 35

Five Songs op. 37

Der Tod, das ist die kühle Nacht WoO VII/21

Letzte Bitte WoO VII/22

Eight Songs op. 43

1900

Seven Songs op. 48

Nachtgeflüster WoO VII/23

Süße Ruh WoO VII/24

Brautring WoO VII/25

Geheimnis WoO VII/26

Mädchenlied WoO VII/27

Hoffnungslos WoO VII/28

Sonnenregen WoO VII/29

Twelve Songs op. 51

Two sacred Songs WoO VII/30

1900–1901

8 songs (1904 as Compositions op. 79c)

1901

Fifteen Songs op. 55

Tragt, blaue Träume ... WoO VII/31

Four “Tantum ergo” op. 61b

Four Marian Hymns op. 61e

1901–1902

Ostern WoO VII/32

Sixteen Songs op. 62

1902

Schlummerlied WoO VII/33

Befiehl dem Herrn deine Wege!

(*Wedding Song*) WoO VII/34

Twelve Songs op. 66

Six Songs op. 68

Schönster Herr Jesu WoO VI/13 Nr. 10,
version for voice and organ

1903

Seventeen Songs op. 70

Wiegenlied WoO VII/35

Waldeinsamkeit (later Opus 76 no. 3)

Wohl denen, die ohne Wandel leben

(*Sacred Song*) WoO VII/36

Eighteen Songs op. 75

Du meines Herzens Krönelein

(later Opus 76 no. 1)

1904

Schlichte Weisen op. 76 vol. I

(nos. 2, 4–15)

Minnelied (later Opus 76 no. 21)

1905

Schlichte Weisen op. 76 vol. II

(nos. 16–20, 22–30)

Ehre sei Gott in der Höhe! (*Christmas*
Song) WoO VII/37

Four Songs op. 88

1906

Der Dieb WoO VII/38

Der Maien ist gestorben WoO VII/39

Four Songs op. 97

Five Songs op. 98

Abendfrieden WoO VII/40

1907

Schlichte Weisen op. 76 vol. III

Six Songs op. 104

In der Frühe WoO VII/41

Wunsch (later Opus 76 no. 40)

Two sacred Songs op. 105

Wiegenlied WoO VII/42

1908

Abendgang (later Opus 111a no. 3)

1909

Schlichte Weisen op. 76 vol. IV

(nos. 37–39, 41–43)

Three Duets op. 111a (nos. 1 and 2)

An Zeppelin WoO VI/21

Es soll mein Gebet dich tragen WoO VII/43

1910

Schlichte Weisen op. 76 vol. V

1912

An die Hoffnung op. 124

Three Poems by Elsa Asenijeff WoO VII/44

Schlichte Weisen op. 76 vol. VI

1913

Aeolsharfe op. 75 no. 11 and *Das Dorf*

op. 97 no. 1, versions for voice and
orchestra

1914

Glück, Des Kindes Gebet and *Mittag* op. 76

nos. 16, 22 and 35, versions for voice
and orchestra

Hymnus der Liebe op. 136

Twelve sacred Songs op. 137

1915

Mein Traum op. 31 no. 5, *Flieder* op. 35 no. 4,

Glückes genug op. 37 no. 3, *Wiegenlied*

op. 43 no. 5, *Fromm* op. 62 no. 11 and

Mariä Wiegenlied op. 76 no. 52, versions for
voice and orchestra

Five new Children's Songs op. 142

Mariä Wiegenlied op. 76 no. 52, version for
voice and organ

Introduction

The third volume in the Songs and Choral Works Series contains in chronological order the songs Max Reger composed between December 1900 and February 1903. These are works from his Munich period, although a few had been begun earlier in Weiden (see op. 79c).

Biographical context

Following Reger's successful first performance of his Violin Sonata op. 41 with Josef Hösl in Munich in December 1900, and several organ recitals by Karl Straube were very favorably reviewed in the press, his desire to leave the confines of Weiden, increasingly perceived as restrictive, for the cultural metropolis matured. And so on 1 September 1901 Reger moved with his parents and his sister to München-Haidhausen. In Munich he was soon able to make a name as a song accompanist. His sensitive, translucent and nuanced piano playing and his ability to offer singers a perfect support through a precisely-balanced mixture of blending in and leading, was generally widely praised.¹ For his plans for a career starting out from Munich, the city offered the opportunity for Reger to present his double talents as composer and pianist, and particularly to push ahead with composing in the genre which enjoyed the greatest popularity with the public at that time and promised excellent marketing opportunities – that of song.² With the tenors Josef Loritz and Ludwig Hess in particular, he found performing partners with whom he could give concerts of his songs in Munich, Leipzig, and Berlin, events which attracted a great deal of notice.

At first Reger had no connections in Munich either with institutions or socially. To cover his living costs, in addition to teaching private pupils he was dependent on concert fees and publishing royalties. Above all, as an incomer from the upper Palatine province, he had to assert himself against the establishment and create his own network of contacts. Directly after moving he made contact with important personalities in Munich musical life, such as Max Schillings, a committee member of the Allgemeiner Deutscher Musikverein (ADMV), with a request to help him secure opportunities of performing at music festivals and elsewhere. The relationship with Schillings remained problematic, especially since Schillings had certain reservations about Reger's music because of its

complexity.³ In general Reger had singled out the members of the "Munich School" around Schilling's teacher Ludwig Thuille, the influential composition professor at the Akademie der Tonkunst,⁴ as his adversaries. In his concerts he lost no opportunity to perpetuate artistic conflict through the targeted juxtaposition of songs, and was accordingly perceived in the press as a "musical secessionist"⁵. By 1903 Reger himself also felt personally excluded from the circle of colleagues.⁶

At a Munich song recital in February 1902 Reger met Elsa von Bercken again, who had rejected him in 1899. With the security of a new publishing contract with Jos. Aibl and confidence in his productivity, Reger was now able to renew his courtship and guarantee his future wife the financial security she desired. On 25 October the civil marriage ceremony took place in Munich, and the church wedding (a Protestant ceremony) followed on 7 December in Bad Boll near Göppingen.

By early summer 1902 Reger was unhappy with the collaboration with Aibl, explored new publishing opportunities and at the end of 1902, signed an exclusive contract with the newly-founded publisher Lauterbach & Kuhn in Leipzig, who had already published his songs opp. 66 and 68. The initial euphoria on the part of the emerging publisher, who saw the ambitious Reger as an investment in the future, was quickly followed by disillusionment on both sides. For the songs which Reger offered the publisher as first works were of enormous modernity and disturbing originality, and so in no way corresponded with the economic calculations they had made.

¹ "[...] he is one of the best accompanists I have ever heard. He accompanies his own songs inimitably, in an astonishing variety of ways in sound and expression. It is really delightful to hear how he melds to the singer, sensitively gives way to him and nevertheless supports him, how he suddenly, when it is necessary, takes the initiative, pushes forwards energetically and forces the singer to follow him, so that voice and piano blend into a beautiful unity". (Unsigned review of a song recital on 4 January 1905 with the alto Clara Rahn, *Vossische Zeitung* dated 7 January 1905, as cited in Ottmar Schreiber, *Max Reger in seinen Konzerten, Teil 1. Reger konzertiert*, Bonn 1981 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 7/1), p. 91.

² The genre of song, intended both for concert as well as domestic use, experienced a tremendous upturn around 1900 (see Thomas Seedorf: "Max Reger und die deutsche Liedkultur der Jahrhundertwende", in *Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied. Tagungsbericht Karlsruhe 2015*, ed. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2016 [= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XXIV], pp. 13–28; see p. 14f.).

³ The music critic Martin Krause reported an encounter at an organ recital given by Karl Straube in the Kaim-Saal Munich in November 1901: "Max Schillings bumped into me in the audience throng after the memorable Reger recital. The Allgemeiner Deutscher Musikverein has given him the songs by Reger to evaluate. And he [...] tells me that these songs are the most complicated he has ever had to evaluate musically; that it is barely possible to work one's way through the accumulation of enormous difficulties of various different kinds. He doubts that a singer will be found who is capable of solving everything which Reger demands; that apart from the composer himself, an accompanist exists who is capable of interpreting these musical oracles correctly." (Martin Krause, "Wochenübersicht", in *Die Musik-Woche* 1. Jg., no. 44 [3rd November volume 1901], pp. 345–347; there: p. 345).

⁴ For information on the "Münchener Schule", meaning the city's artistic network and the close teacher-student connections, see Bernd Edelmann, "Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München 1874–1914", in *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, ed. Stephan Schmitt, Tutzing 2005 (= *Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München*, Vol. 1), pp. 111–206; here: pp. 180–187 (chapter: "Ludwig Thuille und die Münchener Schule").

⁵ Wilhelm Kienzl, music review of Opus 66 in *Grazer Tageblatt* 13 Jg., no. 99, (10 April 1903), morning edition, p. 1f.; there: p. 1.

⁶ "You can imagine [...], how thoroughly I am hated by this clique! Schillings at least remains civilized; but the way in which Thuille intentionally tries to run me down publicly everywhere – this way deserves no other description than "ignoble" or "mean" (letter dated 25 and 26 March 1903 to Carl Lauterbach, as cited in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Part 1, ed. Susanne Popp, Bonn 1993 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 12], pp. 116–119; here: p. 116f. [Excerpt dated 25 March]). – For information on the "case of Reger" see Edelmann (see note 4), pp. 187–191.

The composition, publication and reception of the works

Compositions op. 79c

Between December 1900 and September 1902 Reger submitted a total of 38 musical inserts to the *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*, which was published by Hermann Beyer & Söhne in Bad Langensalza; 25 of these were published between 1901 and 1904.⁷ As well as a reliable source of income, the publication format above all guaranteed that his name became widely known. With his submissions Reger contributed to important genres of chamber music, sacred domestic music and music for amateurs: piano and organ pieces, pieces for violin or cello and piano, choruses for different scorings, and not least, songs.⁸ Reger's contact was the publisher's editor Ernst Rabich, who had invited him "at the end of October 1900 [...] to contribute"⁹ to the periodical. Rabich subsequently championed Reger's work in many ways both as a music critic and as conductor of the Gotha Liedertafel.¹⁰

Reger conformed to the concept of "easy performability with a certain nobility"¹¹, formulated for music inserts when the periodical was founded in 1897. When he sent his first manuscript to Rabich on 2 December 1900, with the song *Um Mitternacht blühen die Blumen*, he explained: "[...] I have intentionally chosen an easier song this time, so as not to "offend" the subscribers of your highly esteemed periodical, who are less prepared for the "most modern". The accompaniment lies extremely comfortably under the hand."¹²

By October 1901 a further seven songs followed,¹³ as well as many other inserts, which formed an easy counterpart to the complex *Fifteen Songs* op. 55 composed at the same time. Right from the outset, Reger pressed for a prompt publication of his contributions. In order to enable the publication of *Um Mitternacht blühen die Blumen* in the January 1901 number of the monthly periodical, as an exception he asked Rabich to undertake checking the proofs.¹⁴ By contrast, the publication of the other songs occurred at greater intervals than originally anticipated by the composer: only the *Volkslied* was published in 1901 (August), *Abend* (Rabich: "a

glorious song"¹⁵), *Friede* and *Auf mondbeschienenen Wegen* only in 1903, and *Die Glocke des Glücks* in 1904. The songs *Erinnerung*¹⁶ and *Züge* were not published. The reasons for the delay could have been the production costs of music inserts, which the small publisher had to budget for, as well as Reger's pace of work; he wrote much more than could be published month by month.¹⁷

In January 1901 Reger enquired after in-house "special editions"¹⁸, in order to sound out the opportunities for a secondary exploitation of his works in another publication format. He probably had the series *Für's Haus* in mind, a *Collection of dignified compositions mainly by modern masters* launched by the publisher in 1898, in which predominantly piano pieces and songs which had previously been issued as inserts, were newly published in the form of individual bibliophilic editions. *Volkslied* and the songs *Abend* and *Um Mitternacht blühen die Blumen* which complemented its content were ultimately included in this series. They were finally published c. March 1902¹⁹ and Christmas 1903²⁰ as numbers 111 and 146. In April 1904 the publisher Beyer & Söhne finally ventured to publish all Reger's works composed to date for the *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* – including those previously omitted – together and asked Reger to give them opus numbers for this. However, Reger was anxious to make "all opuses as weighty as possible" and did not want to use up several work numbers for these short compositions. Instead of which he suggested a publication under the cumulative opus number 79 with a corresponding "collective titlepage"²¹. He divided the works according to scoring into sections a–e (later to g) and allocated the eight songs to section c. This was in turn divided into three books, resulting in numbers 182–184 within the continuing series *Für's Haus* and was available on sale in late 1904.²² Whereas *Abend*, *Um Mitternacht blühen die Blumen* and *Volkslied* (nos. 1–3) were thus published for the third time, *Erinnerung* and *Züge* appeared as first editions within op. 79 (nos. 7 and 8).²³

When the Leipzig firm of Paul Zschocher published *Zehn Liebeslieder* by Reger in November 1910, alongside the music inserts

⁷ By 1911 four more were published, each for a second time (see below).

⁸ See the article *Regers Musikbeilagen für Zeitschriften* in RWA ONLINE.

⁹ Ernst Rabich, "Erinnerungen an Reger", in *Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft*, 4th Vol. (1924), pp. 18–21; there: p. 18.

¹⁰ In a first evaluation of Reger's works Rabich wrote in March 1901: "He possesses what many moderns lack, a feeling and facility for melody, for generous part-writing" and commented on Hugo Riemann's assessment from the *Geschichte der Musik seit Beethoven* ("Max Reger seems to be developing into an important composer" [ibid., Stuttgart 1901, p. 628]) with the words: "We do not for a moment doubt the accuracy of this prophesy, and are even of the opinion that it has largely been met." (Ernst Rabich, "Max Reger", in *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* 5 Jg. [1901], no. 3 [1 March], pp. 33–35; citations from pp. 33 and 35). – Reger dedicated his *Six Burlesques* for piano duet op. 58 written shortly afterwards to Rabich in thanks for his journalistic efforts.

¹¹ Letter from Ernst Rabich dated 26 August 1893 to the director of the publishing house Friedrich Mann, as cited in Stefan König, "Von den Zeitschriftenbeilagen zum Opus 79. Reger und der Verlag Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Mit einer Edition von vier Briefen Ernst Rabichs an Friedrich Mann", in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, ed. Almut Ochsmann, 24th Vol. (2013), pp. 21–29; there: p. 23.

¹² Letter, original missing, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

¹³ Dates of submission: *Volkslied* on 29 December 1900, *Die Glocke des Glücks* on 19 January 1901, *Abend*, *Friede* and *Erinnerung* on 12 July, and *Auf mondbeschienenen Wegen* and *Züge* on 24 October.

¹⁴ See letter to Ernst Rabich dated 2 December 1900, original missing, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

¹⁵ Letter from Rabich dated 6 November 1901 to the director of the publishing house Friedrich Mann, as cited in "Von den Zeitschriftenbeilagen zum Opus 79" (see note 11), p. 26f.; there: p. 27.

¹⁶ Of the three songs which he received from Reger four days earlier, Rabich regarded *Abend* and *Friede* as suitable for the periodical, but he passed over *Erinnerung* (see letter dated 16 July 1901 to Friedrich Mann, as cited in ibid., p. 25).

¹⁷ Although the composer was highly regarded in the publishing house, he was not yet considered "properly settled in his style". Rabich substantiated his assessment: "Reger's art places high demands on the technique and intellect of the performer or singer, he does not yet have an audience." (Letter from Rabich dated 16 July 1901 to Mann [see note 16], p. 25).

¹⁸ Letter dated 19 January 1901 to Ernst Rabich, original missing, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

¹⁹ See Reger's letter dated 25 March 1902 to the publisher Hermann Beyer & Söhne, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, ed. Ottmar Schreiber, Bonn 1956 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 3], p. 101).

²⁰ See the dating of the dedication copy for Bertha von Seckendorff, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Mus. DE. 21.

²¹ Letter dated 7 April 1904 to Ernst Rabich, original missing, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe (as preceding citation).

²² The organ pieces op. 79b were published by August 1904 at the latest (see *Hofmeisters Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 76 Jg., no. 8 [August 1904], p. 419), the songs op. 79c probably followed shortly afterwards.

²³ *Erinnerung* was subsequently published in May 1907 also as a periodical insert in the *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*.

from the *Neue Musik-Zeitung* (WoO VII/23–29) and the *Schlummerlied* WoO VII/33 (see below), *Um Mitternacht blühen die Blumen* and *Volkslied* were also included in the collection.²⁴ Reger made some small additions and checked the proofs,²⁵ but did this so superficially that a few mistakes in the new engraving remained undetected.²⁶ Reger set the poem *Friede*, one of three by the Upper Bavarian poet Josef Huggenberger which were set in op. 79c, a second time – in the second volume of *Schlichte Weisen* op. 76 of 1905.

Tragt, blaue Träume... and *Ostern* WoO VII/31 and 32

Reger had previously published music inserts mainly in the *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* and the *Blätter für Haus- und Kirchenmusik* (see op. 79), but in 1901 a new publication opportunity presented itself with *Musik-Woche*, newly-founded by the writer and journalist Ludwig Hamann in Leipzig. The weekly publication schedule of this “modern illustrated periodical” was attractive for Reger’s pace of work, as he could reckon on his contributions being published sooner than, for example, was the case with the *Blätter für Haus- und Kirchenmusik*. In fact the fifteen works composed for the periodical between October 1901 and March 1903 were published mainly at monthly intervals. As well as the two songs for voice and piano *Tragt, blaue Träume...* and *Ostern* WoO VII/31 and 32, piano music, chamber music and choral pieces were published.²⁷ Reger wanted to invest the income of 300 M which he reliably earned at that time “annually from *Musikwoche*”²⁸ in a life insurance policy and thus in the shared future with his fiancée Elsa von Bercken.

Otherwise, nothing is known about the composition of the two songs for voice and piano, especially as neither the engraver’s manuscript (which remained with the publisher), nor any correspondence with the editor Hamann survives from these years. Both the poems were written by the Wesel poet Martin Boelitz, whom Reger had met in 1901 through his friend Straube²⁹ and who was living temporarily in Munich after an extended stay in London.³⁰ *Tragt, blaue Träume...* was already published as part of the poetry collection *Aus Traum und Leben* (1896); the Easter text could have been written at Reger’s suggestion and sent in manuscript.³¹ The songs were published in November 1901 and as planned in the Easter number (March/April) 1902 of *Musik-Woche*.

Sixteen Songs op. 62

Reger had long planned to dedicate a complete opus to the baritone Josef Loritz, to whom he had already dedicated individual songs.³² After the composition of the *Fifteen Songs* op. 55, Reger still had some poems left to set, so on 14 April 1901, the day after completing the collection, he was able to write to Loritz about the planned new opus: “About the new songs op. 60 (?) (dedicated to you) so far I already have about 18 wonderful texts! You can look forward to these”.³³ Although Reger already had a definite idea of the work at this point in time (“there will be 16–18 pieces”³⁴), it took a while to come to fruition. Instead, as he announced to Loritz on 24 June, of “a few songs” being completed in August and that he would “have the song opus complete by the end of November at the latest”³⁵, work on the composition seems to have taken until the end of 1901. Insofar as the songs were composed chronologically, the date of completion (“München, 18. December 1901”) on the engraver’s copy of *Waldseligkeit* (no. 2) gives an indication of when composition began. The date of composition of *Begegnung* (no. 13) can also be determined, as Reger wrote in a letter to Theodor Kroyer dated 29 January 1902 that he had “composed a song to a text yesterday which Hugo Wolf has also set”³⁶. Two days later, Reger told the pianist Henriette Schelle about the completion of the whole opus.³⁷

On 8 February Reger wrote to his publisher Aibl: “Please urgently, regarding the 16 Songs op. 62 have these engraved as soon as possible” and asked for the “courier to be sent in the course of Monday (10. Febr.)”³⁸, in order to have the manuscripts picked up. Evidently the courier also brought the copyright agreement and the royalty receipt statement for 600 Marks with him on this occasion, which are dated 10 February 1902.³⁹ On 15 February the engraver’s copies were sent for engraving.⁴⁰ Around two months later the edition was published, and Reger sent a review copy to Theodor Kroyer of the *Münchener Allgemeine Zeitung*.⁴¹ He reviewed op. 62 as part of a collective review with other song collections by Reger (opp. 55, 66, 68) but only in the following year.⁴²

On 8 June 1902 the dedicatee Josef Loritz included a song from op. 62, *Waldseligkeit* (no. 2), for the first time in a concert program in a Lieder matinee in Krefeld. On 28 December 1902 he also sang *Gebet* (no. 8), *Fromm* (no. 11), *Pflügerin Sorge* (no. 15) and *Anmutiger Vertrag* (no. 16) in the Bayerischer Hof Hotel in

²⁴ For information on the *Zehn Liebeslieder* see RWA Vol. II/2, p. XXXIII.

²⁵ He calculated “a fee of 50 M for [his] trouble” (letter dated 25 June 1910 to Paul Zschocher, last listed and cited in *Autographenhandlung* J. A. Stargardt, Marburg, Katalog 560 [November 1962]: *Autographen aus verschiedenem Besitz*, lot 1182, p. 91).

²⁶ For an evaluation of the sources, see *Kritischer Bericht*, p. 199.

²⁷ WoO II/11–16, III/14–17, IV/10, VI/19 and VII/34.

²⁸ Letter dated 30 June 1902 to Elsa von Bercken, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1738.

²⁹ In May 1901 he wanted to ask the poet for the text for a “Christusoratorium” (see letter dated 7 May 1901 to Karl Straube, as cited in *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, ed. Susanne Popp, Bonn 1986 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 10], pp. 19–21; here: p. 20), however, the project came to nothing.

³⁰ See *Martin Boelitz Lesebuch*, compiled and with an afterword by Martin Hollender, Cologne 2018 (= Nylands Kleine Rheinische Bibliothek, Vol. 14), p. 142.

³¹ This was later included in the volume *Frohe Ernte* (Minden i.W., 1905), p. 14.

³² Opp. 35 no. 1 and 43 no. 4.

³³ Postcard dated 14 April 1901 to Josef Loritz, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 19.

³⁴ Letter dated 14 June 1901 to the same., *ibid.*, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 25.

³⁵ Letter dated 24 June 1901 to the same., *ibid.*, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 26.

³⁶ Letter dated 29 January 1902 to Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714. – Wolf’s setting is no. 8 of the poems of Eduard Mörike HWV 119.

³⁷ See letter dated 31 January 1902 to Henriette Schelle, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 2189.

³⁸ Letter dated 8 February 1902 to the director of the publishing house Eugen Spitzweg, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Spitzwegiana.

³⁹ Documents Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf numbers: D. Ms. 132 and 137.

⁴⁰ See acquisition stamp on the autograph engraver’s copy, Universal Edition, Vienna, on permanent loan to the Austrian National Library, Vienna, shelf number: L1.UE.411, fol 1r.

⁴¹ See letter dated 20 April 1902 to Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

⁴² *Allgemeine Zeitung München* 106 Jg., no. 23 (23 January 1903), *Morgenblatt*, p. 2.

Kompositionen

Opus 79c

Kompositionen
für Singstimme und Klavier
Opus 79c (1900/1901; Nr. 2 und 3 revidiert 1910)

Heft 1
Nr. 1 Abend
Theo Schäfer

Langsam, sehr zart und ausdrucksvoll (doch nicht schleppend)

Singstimme

Klavier

pp

p

Es

3

blüht um mich des A - - bends Stil - le, es klingt noch fern ein

5

- - das von den wei - - ten Gär - - ten

con pedale

7

molto espressivo

drü - ben im A - bend - wind her - ü - - ber - zieht.

9

p

Das ist des Ta - ges letz - tes Klin - gen; nun

pp

11

naht die nächt - lich - dunk - le Ruh und deckt n ih - ren

13

molto espressivo

Frie - as - schle - ern still al - - le

p

p

15

molto espressivo

hei - ße Sehn - - sucht zu.

pp

espressivo

pp

morendo

Nr. 2 Um Mitternacht blühen die Blumen

Marie Stona

Sehr zart und heimlich (doch nie schleppend!)

p dolce

Um Mit - - ter - nacht blü - hen die

sempre una corda ed assai delicato

pp

con pedale

3

Blu - men im Strahl des Voll - monds auf,

5

pp *meno pp* *poco ritardando*

da stei - gen aus ih - ren Kel - chen die lieb - - lichs - ten El - fen her -

pp

7 *a tempo* **pp** *sempre poco a poco cre - - - - -*

auf. Sie schwe - ben und schwin - gen den

ppp *sempre poco a poco cre - - - - -*

(8) *scen - - - - -* *sempre strin - - - - -*

Rei - gen und nei - gen und drehn sich im Chor, _____ und

scen - - - - -

10 *gen - - - - -* *do - - - - -* **f** *ri - tar - dan - do al*

nei - gen und _____ im _____ und se - - - lig er -

do **f**

(11) *tempo primo* **p**

wa - - - chen die Vö - - - gel und schau - - - aus den

pp

13 *poco ri - tar - dan - do a tempo*

pp *(ma molto)*

Zwei - gen her - vor. Ein

The musical score is for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major, 4/4 time, and begins with a melodic phrase on the words 'Zwei - gen her - vor.' followed by a rest and then 'Ein'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand, often with triplets and sixteenth notes, and a more active bass line. The tempo is marked 'poco ritardando a tempo' and the dynamics range from pianissimo (pp) to a slightly louder section marked '(ma molto)'.

15 *espressivo*

Rau - schen wie Früh - ling - ge - flü - ter geht

dolcissimo

allegretto

dolcissimo

(16) *sempre pp* *più pp*

lei - - se, geht lei - - se von Baum zu Baum, von

sempre ppp *più ppp* *poco*

18 *p* (*molto espressivo*)

Baum zu Baum, und treu - e, lie - ben - de

espressivo

pp

(19) *pp*

Her - - - zen träu - - - n - - - n schöns -

espressivo

pp

pp

Ped. *

21 *poco rit.* *pp*

- - - ten Traum.

poco ri - - - tar - - - dan - - - do

ppp

poco

Ped.

* Takt 18: Zur Darstellung in den Quellen siehe Kritischer Bericht. / Concerning the representation in the sources, see the Critical Report.

Heft 2
Nr. 3 Volkslied
Marie Itzerott

Ziemlich langsam

p

Wenn Gott es hätt ge - wollt, dass wir zu - sam - men -

p

4

meno p *f*

kä - men, v wä - re dann ge - blie - ben all

meno p *f*

8

p

Lei - den und all Grä - men!

p *pp*

11 *p* -----

Wie Vög - lein in dem Wald die

14 *f* *mp*

Stimm - chen - froh er - he - ben, so hä ich

17 *f* *poco ri -*

Dank ge - mein - gan - - - zes lan - ges Le - -

20 *tar* *p* *Più lento* *pp* *pp*

ben. Wenn Gott es hätt ge - wollt!

* Takt 15: Vermutlich jeweils h^1 . / Probably b^1 each time.

Nr. 4 Friede

Josef Huggenberger

Ziemlich langsam, doch nie schleppend; immer ausdrucksvoll

p

Tief im Thal - grund ü - berm

fließend!

p

3

Bach sich die Wei - den nei - n; leis z' t Well' der Wel - le

6

pp nach, Frie - de rings und Schwei - gen. *pp*

etwas belebend!

pp *pp*

9 *p*

Auch in mei - nem Her - zen mild

12 *p* *p*

schlum - - - mert ein die Kla - ge, und mich grü - ßen,

15 *molto espr*

Bild an Bil - el' - - - ge Ju - - - gend -

18 *ri* *pp* *ppp*

ta - - - ge. - - - dan - - - do

Nr. 5 Auf mondbeschienenen Wegen

Josef Huggenberger

Zart bewegt *p* *poco*

Auf mond - be - schie ne - nen We - gen geh ich berg -

p *poco*

con pedale

3 *meno p* *molto espressivo*

ein; mein Herz mit lau - ten Schlä - gen fühlt

meno p

6 *poco* *ri - tar - dan - do* *a tempo* *mp*

dich al - lein. Schim - mern - de Wol - ken säu - men des

p *mp*

9 *f* Him - mels Pracht; es weht ein glü - hen - des Träu -

12 *poco ri - tar - dan - do a tempo* *p* *mf* *sempre poco a poco strin -*
sempre cre -
- men durch die Nacht. Ver - lan - gen - de Lu - des

15 *gen* *cen* *do*
Stre - bens er in nir; und je - der Hauch mei - nes Le - bens

18 *ri - tar - dan - do a tempo* *Meno mosso* *ri - tar - dan - do*
ff ** p* *pp*
zieht zu dir, zieht zu dir.

* Takt 20: Zu den Angaben des Erstdrucks siehe Kritischer Bericht. / Concerning the indications of the first print, see the Critical Report.

Heft 3
Nr. 6 Die Glocke des Glücks
Anna Ritter

Mäßig langsam, doch nie schleppend

p

Vie - le Glo - cken hör - ich

pp

4

läu - ten, nun es A - bend wer den will -

pp

pp

8va

7

mf *f* *p*

ei - ne nur will nim - mer klin - gen, ei - ne nur ist -

meno p *f* *p*

8va

10 *[piano]* *pp* *sempre cre* *stin* - - - -
 e - wig still. Tie - - - fe

sempre di - - - mi - nu - en - do *pp* *sempre cre* - - -

14 *gen* - - - - - do rit. *a tempo*
scen - - - - - do *molto espressivo*
 Glo - cke mei - nes Glü - ckes: Ein - mal noch zur

scen - - - - - do *f*

17
 A - b n - ge ü - ber mei - nem Hü - gel,

20 *mf* *ff*
 ein - - - mal, ein - mal je - nes Lied voll Se - lig -

mf *ff*

23 *p*

keit, dem ich mei - ne jun - ge Stir - ne lau - schend

p

26 *f* *mp*

einst em - por ge - wandt, da ich noch a - nel - len

f *p*

Red.

29 *molto*

We - gen tritt an mei - nes Liebs - ten Hand -

molto

Red.

32 *pp* *molto espressivo* *pp* *morendo* *ppp*

tie - fe Glo - cke mei - nes Glücks!

pp *pp* *ppp*

Red.

Nr. 7 Erinnerung

Theo Schäfer

Langsam, ausdrucksvoll

p *molto*

Ei - ne stil - le Me - lo - die, voll von sü - - ßer

espressivo *p* *molto*

4 *p* *pp*

Lust, klingt mir heu - te leis durch die Brust.

espressivo *pp*

7 *pp* *pp*

um - drinn' wie in ei - nem Sarg, -

9 *mp* *molto espressivo* *pp*

weil an ihr mein Lieb - - - einst sich barg. - - - do

espressivo *pp* *mp* *pp*

Nr. 8 Züge

Josef Huggenberger

Langsam, ausdrucksvoll, doch nicht schleppend

p *pp* *p*

Jüngst la - sest du - ich merkt' es wohl - heim - lich in mei - nen

4 *f* *molto espressivo*

Zü - gen; was drin - nen stand, es konn - te dich wohl nim - mer

7 *f* *p* *f*

trü - bere Schrift ist hier ver - blasst, vom Leid ist sie ge -

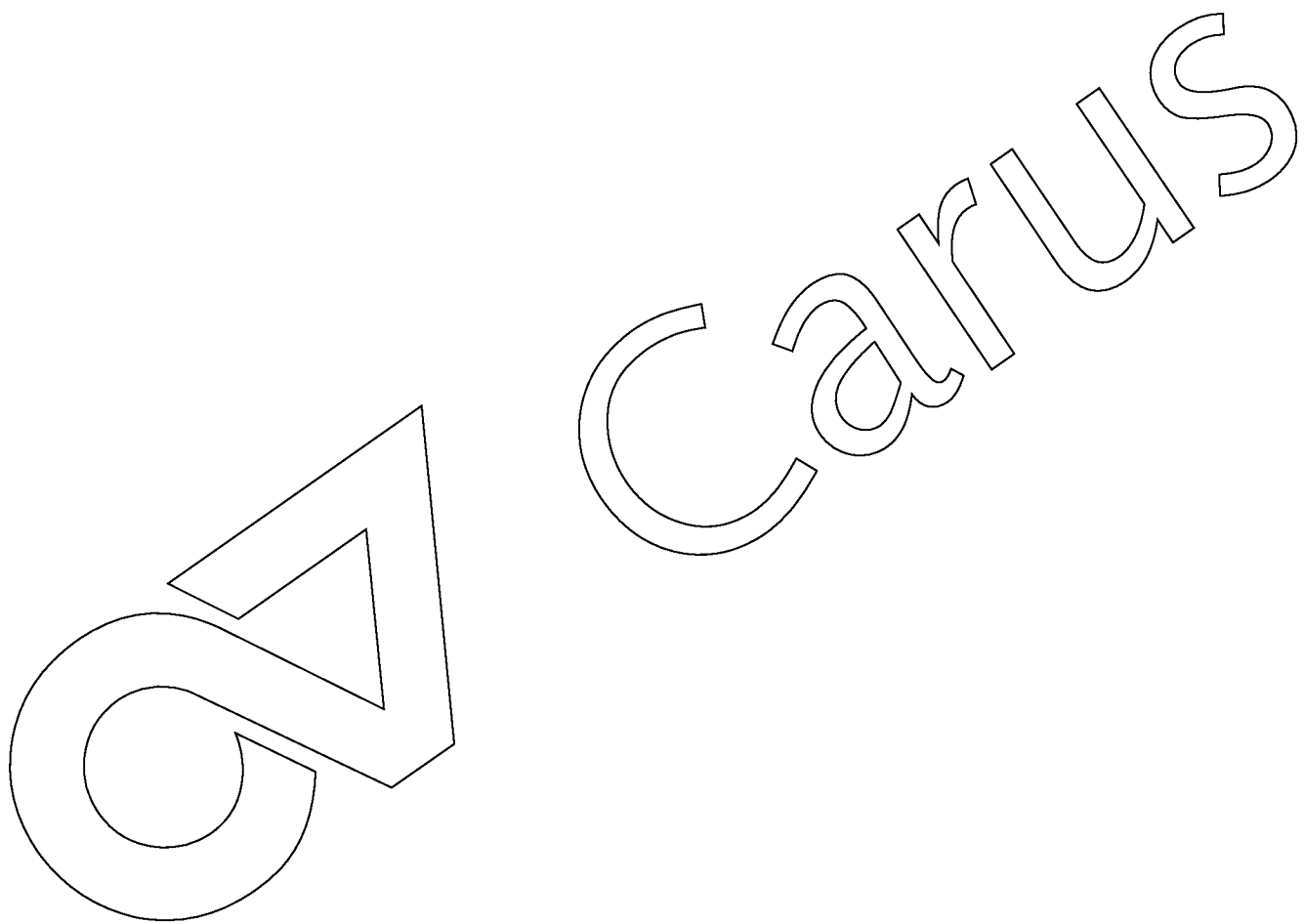
11 *f* *ri - tar - dan - do* *pp*

blie - ben, das Trau - rigs - te hast - einst du selbst hin - ein - ge - schrie - ben.

mf *f* *pp*

Lieder

WoO VII/31 und VII/32 (1901/1902)



Tragt, blaue Träume ...

Martin Boelitz

für mittlere Singstimme und Klavier
WoO VII/31 (1901)

Zart bewegt, ausdrucksvoll (con moto)

espressivo
p

Singstimme

Tragt, blau - e Träu - me, mich ins Land zu -

mp *p*

Klavier

3

rück, wo ich ge - lebt m - schöns - reins - tes Glück,

meno p *poco a poco cre - - - scen - - - - do*

5

lasst wie - der Wein - ge - rank und Son - nen - schein

meno p *poco a poco cre - - - scen - - - - do*

*

* Takt 2: Zur Notierung im Erstdruck siehe Kritischer Bericht. / For the notation in the first print, see the Critical Report.

7 *quasi f*

und ei - ne lie - - - be Hand _____ mein ei - gen

quasi f

9 *sempre poco a poco strin*
mf

sein, lasst wie - der fol - gen mich der neu - en Spur, ein

mf

11 *f*

Stünd - - - chen nur, ein Vier - tel - stünd - chen nur, dass

f

13 *agitato* *molto* *do poco a poco ri tar dan do* *ff*

mich — kein Leid be - drückt, kein Schmerz durch - wühlt, —

molto *ff*

15 *Tempo I* *p* *molto espressivo*

bis mir die Nacht die hei ßen, hei - ßen —

espressivo *p poco a poco* *do*

17 *f* *pp* *ri tar dan do*

Schlä - fen kühlt. —

f *pp* *ppp*

Ostern

Martin Boelitz

für Singstimme und Klavier
WoO VII/32 (1902)

Bewegt, ausdrucksvoll, nie schleppend

mp

Ein lin - der Süd - hauch

3
sprengt die Rie - gel, das weht wie frem - - der

5
dolce ed espressivo
Blü - - - ten - duft; von
mp
sempre dolce

7

Fels — zu Pfor - te sinkt — das Sie - gel der däm - mer - küh - len

10

To - - - ten - gruft. Hört ihr die Tö - ne

p *mp*

13

nicht, die sü - ßen? Von Lich - tern fun - kelt rings — die

molto p *pp*

16 *p* *mf* *f*

Nacht. Eilt, eilt, den Kö - nig zu be - grü - - ßen: _ Der

19 *f* *più f* *ff*

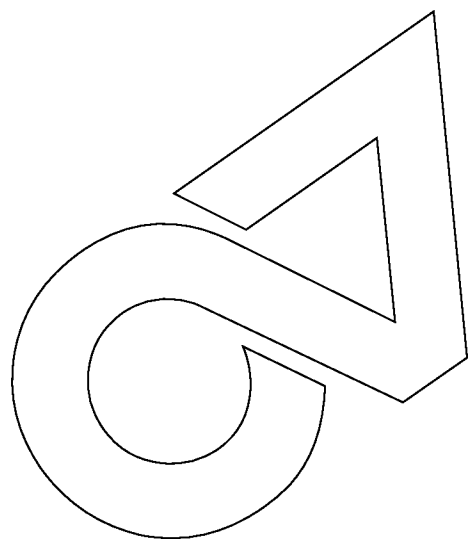
Früh - ling, der jun - ge Früh - ling er -

22

wacht. _____

ff nach und nach immer breiter werden *fff*

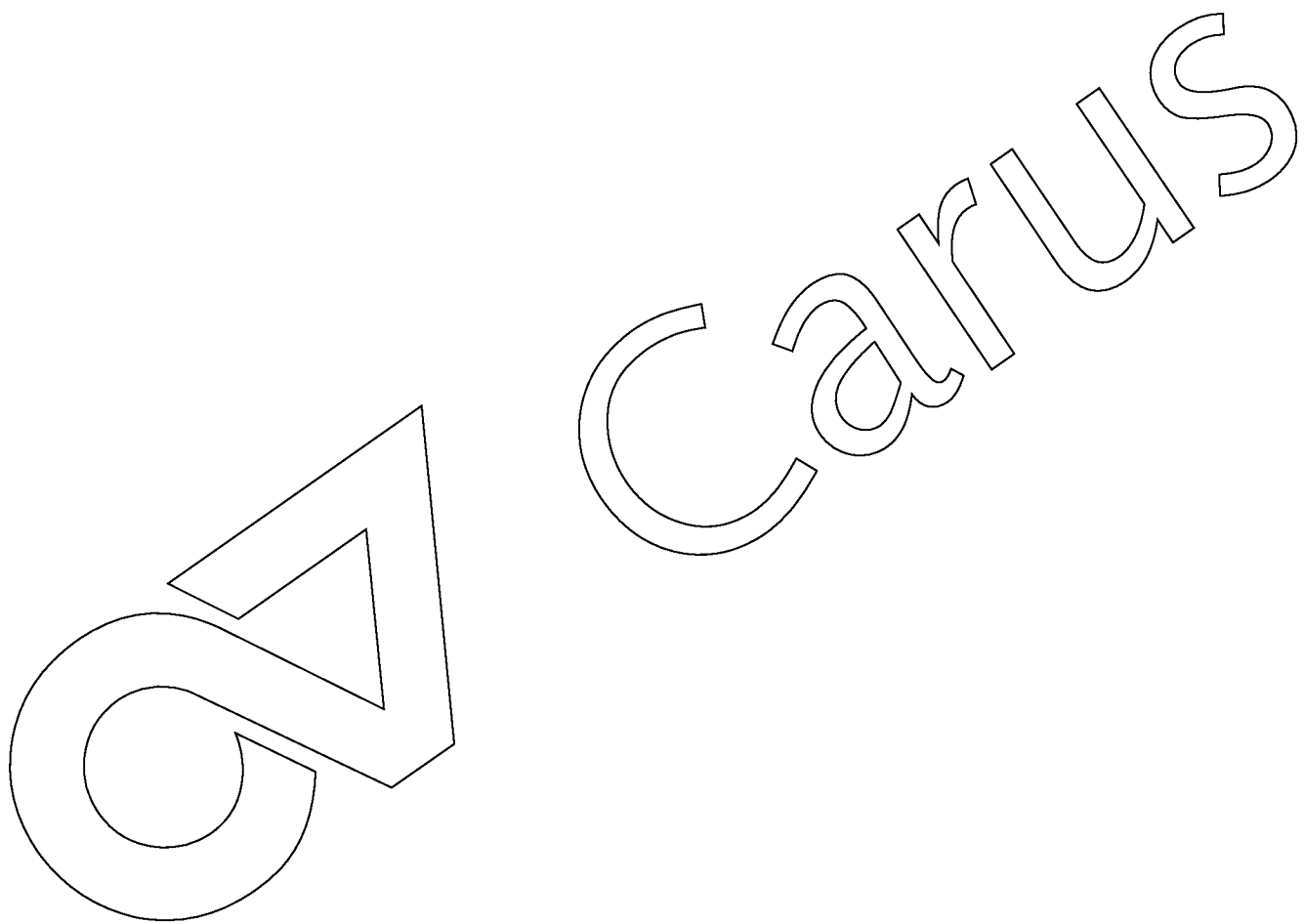
* Takt 20: Zu den Notenwerten der Unterstimme siehe Kritischer Bericht. / For the note values of the lower voice, see the Critical Report.



Carus

Sechzehn Gesänge

Opus 62 (1901/1902)



Meinem lieben Freunde Jos. Loritz
Sechzehn Gesänge
für hohe bzw. mittlere Singstimme und Klavier
Opus 62 (1901/1902)

Nr. 1–6 für hohe Stimme

Nr. 1 Wehe!
Martin Boelitz

Äußerst leidenschaftlich bewegt (doch nicht allzu schnell)

Singstimme

Klavier

(dröhnend!)

f

4 *ff*

Dröh - nen - de ru - ßi Hand sprü - hen - de Fun - ken, ver -

7 *f*

lo - dern - der Brand, keu - chen - des Drän - gen bis tief in die Nacht -

f

10 *più f*

keu - chen-de Brust in end - lo-ser Qual -

più f sempre poco a poco cre - - - - - scen

13 *ff* *più ff*

a - ber dann we - he, we - he der Macht!

do ff fff

16

im - - - - - neller und leid - - - - - en

sempre fff

18

8 va *8 va* *8 va* *(sehr kurz!)*

fff

(20)

Tempo primo

(Mit größtem Hohn!)

mp

Fun - keln - der Am - peln ver - schat - - te - ter Schein, _____

p

24

f

trun - ke - nes To - ben,

gold - per - len - der Wein.

mf

sa - cheln - de

f *mp* *mf*

8va

27

f

Sün - de glei - ch - dem Glanz,

f

hei - ßa, Trom - pe - ten, zum Tanz, zum

ff

(8va)

f

30

mf

Tanz! _____

Scham - lo - se Schön - heit mit _____

ff *mf*

un poco di - *mi* - *nu* - *en* - *do*

34 *f* *p* *espressivo*

leuch - ten - dem Blick, knis - tern - de Sei - de, ver - zück - te Mu -

37 *meno p e poco cre* *sempre strin* *gen*

sik; pur - pur - ne Gür - tel auf wei - ßem Ge - wand, pur pur - ne

40 *ff*

Gür - tel in zit - tern - der Hand.

do ff *immer schneller und schneller werden in dämonischer Lust!*

marcato

43 *8 va* *sf* *ffz* *assai marcato* *fffz* *8 va* *(sehr kurz!)*

46 *Tempo primo*

f

Dröh - nen - der Häm - mer ge -

(dröhnend!)

f

sempre cre - - - - - scen -

49

ff

wal - - - - - ti - ger

sempre ff

hei, wie die

ff

51

ff

Zan - ge, die glü - hen - de packt! Sur - ren - de

sempre ff

tr

ff

53

ff

Rä - der - wann en - det die Nacht? _____

tr *sf* *ff* *fff* *ffz* *subito*

56 *Noch lebhafter!*

A - ber dann

mf *ff*

58

fff

we - he, we - he der Macht! _____

fff *sempre fff*

Nr. 2 Waldseligkeit

Richard Dehmel

Äußerst zart, ausdrucksvoll (doch nie schleppend)

pp

Der Wald be - ginnt zu

assai delicato

ppp

ppp

sempre con pedale, ma assai delicato
sempre una corda

3

rau - schen, den Bäu men naht die Nacht; als ob sie se -

6

sempre dolcissimo *delicato* *poco ritardando* *a tempo* *pp*

- - lig lausch - - ten, be - rüh - ren sie sich sacht.

sempre dolcissimo *pp*

9 *un poco meno pp* *mp* *espressivo*

Und un - ter ih - ren Zwei - gen, da bin ich ganz al - lein, da bin

un poco meno pp *mp*

12 *poco ritardando* *f* *subito* *a tempo* *molto espressivo* *p* *molto* *poco rit.* *a tempo*

ich ganz mein ei - gen: ganz nur dein,

subito *p* *molto* *p*

15 *poco ritardando* *a tempo* *pp* *ppp* *espressivo* *pp* *pppp*

ganz nur dein. *sempre poco ri - tar - dan - do*

pp *pp* *pppp*

sempre una corda

Nr. 3 Ruhe

Franz Evers

Sehr ruhig, ausdrucksvoll, doch nie schleppend

espressivo

p

Hältst mich nun ganz in den

sehr zart und ausdrucksvoll

ben legato

pp

con pedale

simile

pp

5

Ar - men, bin dei - ne sü ße, a ße hast, hast mit den

p

mp

pp

8

Küs - sen, den war - men, mei - ne Welt um - fasst; hast mich

poco rit.

a tempo

p

mp

* Takte 1–10: Zu den Halsungen der zweistimmigen Notation in den Quellen siehe Kritischer Bericht.

Concerning the note stems for the two-part notation in the sources, see Critical Report.

12 *molto espressivo* *mf* *poco strin - - gen - -*

ganz ge - nom - men - und die Stun - den, die kom - men,

espressivo *sempre ben legato*

espressivo *sempre pedale*

15 *- do ri - tar - dan - do al tempo primo* *sempre dolce* *p* *strin* *mp*

zieh'n ver - schüch - tert vor - bei - und die

molto espressivo *sempre dolce* *p*

18 *- gen - do* *ritard.* *f* *a tempo* *molto espressivo* *molto*

Sehn - sucht frei - ht und Lie - be de - cken uns zu in

f *p* *3*

21 *f* *ri - tar - dan - do* *pp* *a tempo*

se - li - ger Ruh.

f *pp* *più pp* *3* *ppp*

una corda *Ped.* ** Ped.*

Nr. 4 Mensch und Natur

Richard Braungart

Bewegt, ausdrucksvoll und nie zu langsam

mf

Was tra - gen wir un - se - re Lei - - den in die - sen

(sehr straff im Rhythmus!)

mf

4 *f* *mp* *f*

Glanz hin - ein? Him - me und Er - de ei - den sich nur an uns - rer

f *mp* *f*

7 *ff* *mp* *f*

Pein! Sie freu - en sich und la - chen und wie - gen sich im

ff *mp* *f*

10 *f* *sempre poco a poco ri - tar - dan - do a tempo*
meno f *molto* *p*
 Glück und las-sen uns, die Schwa-chen, in Nacht und Not zu-rück.

ffz *fp* *mp* *p* *f* *sf*

14 *f* *ff* *mf*
 Sie freu - en sich und sor-gen sich nicht um Men - schen id und

sempre f *sf*

17 *sempre impetuoso*
sempre poco a poco cre - - - - - *scen* - - - - - *do ff con tutta forza*
 win - den aus t d Mor - gen den Kranz der E - - wig-

sempre impetuoso *mf* *semp* *a poco cre* *scen* *do* *ff* *8va*

22 *(non dim.)*
 keit.

rit. - - - Adagio
sempre fff al fine

fff *marcatissimo*

Nr. 5 Wir zwei

Gustav Falke

Äußerst lebhaft und übermütig

Piano introduction in 6/8 time, key of D major. The music is marked *f* (forte) and *sf* (sforzando). It features a lively, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The introduction concludes with a final chord marked *sf*. A watermark 'Carus' is visible across the score.

con pedale

Vocal and piano accompaniment for the first line of the song. The vocal line is marked *mf* (mezzo-forte) and *sempre poco a poco cre* (always a little more). The piano accompaniment is marked *mf* and *sempre poco a poco cre*. The lyrics are: "Wir ha - ben oft vom Wein ge - ses - sen". A watermark 'Carus' is visible across the score.

Vocal and piano accompaniment for the second line of the song. The vocal line is marked *quasi ff* (quasi fortissimo) and *poco a poco ri* (a little more). The piano accompaniment is marked *quasi ff* and *meno f* (meno forte). The lyrics are: "und öf - ter beim Grog." and "do quasi ff meno f sempre di - mi - nu -". A watermark 'Carus' is visible across the score.

8 *tar - dan - do* *Etwas langsamer* *(sehr tragisch)* *p* *(sehr „feierlich“!)*

Beim Pfand - ver - lei - her lag in - des - sen der Sonn - tags -

en - - do *p*

11 *pp* *a tempo (äußerst lebhaft)* *f*

rock. Wir ha ben die lus - tigs - ten

pp *f* *[10]*

13 *più f*

Mä - del - ge - schich - ten aus - ge - tauscht,

più f *sf* *sf* *[5]* *[5]*

15

mp *sempre cre**scen**do*

an A - ben - teu - ern und an Ge - dich - ten uns weid - lich be -

ffz *mp* *sempre cre* *scen* *do*

3 1 3 1 3 1 5 3 1 3

18

rauscht.

f *ffz* *meno ff*

sva

poco ritenuto

(sehr jämmerlich!)

p

(20)

mf

Wir ha - ben, o je, von un - sern Schul - den uns vor - ge -

p *sf* *p*

24 *a tempo* (äußerst lebhaft) *p* *mf* *f* (sehr übermüthig) *ff*

klagt, ver - tran - ken da - bei den letz - ten Gul - den: Nur nicht ver - zagt!

p *mf* *f* *ff* *cre - scen - do*

27 *subito** *mf*

(immer sehr übermüthig) *8va* *subito** *pp* *mp*

er ha - ben uns

30 (immer sehr übermüthig!) *un poco ritenuto* (ma non troppo) *mp*

im - me zu - sam - men - ge - fun - den, war's Wet - ter schlecht;

ffz *p*

33 *a tempo* (äußerst lebhaft) *mf* *f*

und wa - ren die gräu - li - chen Wol - ken ver - schwun - den:

mp *cre - scen - do* *f*

* Takt 29: *subito* hat bei Reger die Bedeutung von »keine Zäsur«. / *subito* for Reger means "no caesura".

36 *più f* dann erst recht. *ff* Wir sind zwei

più f *sf* *ff* *ffz* *ff*

39 *un poco ritenuto* (sehr spöttisch!) *p* Schel - me. Wenn sie uns fan - gen, Phi - lis - ter - ge -

ffz

42 *a tempo* (äußerst lebhaft) *p* *f* richt: Wir müs-sen em, ei - nem *ff* - gen han - gen, sonst thun wir's *(non rit.)* (sehr übermützig) *sempre fff*

ff *sempre fff* *< sf*

46 nicht.

ffz *sempre fff* *ffz* *sf* *ffz*

* Takt 44: Im Erstdruck nicht oktaviert; vgl. Kritischer Bericht. / Not octavated in the first print; see the Critical Report.

Nr. 6 Reinheit

Martin Boelitz

Sehr zart, ausdrucksvoll, nicht allzu langsam (nie schleppend!)

p

Dei - ner Lie - be gol - de - ne Gü - - te trägst du

delicato

p

sempre dolce

con pedale

3

sempre p

lä - chelnd durch mei - ne Ta - ge, dass ich kum - zu at - men

sempre p

molto espressivo

6

molto

p

wa - ge den — Duft — so jun - - ger Blü - - te.

molto

3

3

3

8

sempre dolcissimo *p* Nur mei - ne Au - gen *f* freun — sich

pp *f*

10

p dein, — die — See - le ist so still, — so re *sempre* ein

p *p* *p* *p* leise schwebend!

12

poco a poco cre A - reich, — au *scen* des - sen Flut — der *do* *f* Schim - mer ho - her

poco a poc *scen* *do* *f*

15

pp Ster - - - ne ruht. *8va* rit - tar - dan - do

pp *ppp*

Nr. 7–16: für mittlere Stimme
Nr. 7 Vor dem Sterben
Martin Boelitz

Sehr langsam, ausdrucksvoll, sehnsuchtsvoll (doch nie schleppend)

espressivo
pp *molto*

Wenn dich die tie - fe Sehn - - sucht

sempre assai delicato
espressivo
pp *p* *mf* *subito* **pp** *molto*

3 *p* *molto espressivo* *p*

rührt, die Stim des E - - wi - ge zu küs sen, wirst du dem

essivo
molto *p*

sen in pedale

(4) *molto espressivo* *molto* *p*

Lä - - - cheln fol - gen müs - sen, das ü - ber Strom und

espressivo *p*

6 *pp* *poco ritardando*

Grün - - de führt.

pp *pp*

7 *a tempo* *espressivo* *pp* *poco*

Ein gold - ner Stern ist ne Fähr - - re,

espressivo *ppp* *poco*

re con pedale
orda

8 *pp* *pp*

von kei - nes Schat - tens Hauch be - wegt,

9 *meno pp* *molto* *p*

die aus der Qual der Er - den lan - de

meno pp *molto* *p*

10 *pp* *molto espressivo* *molto*

zum In - - - - - se - land hin -

espressivo *ppp* *molto*

11 *pp*

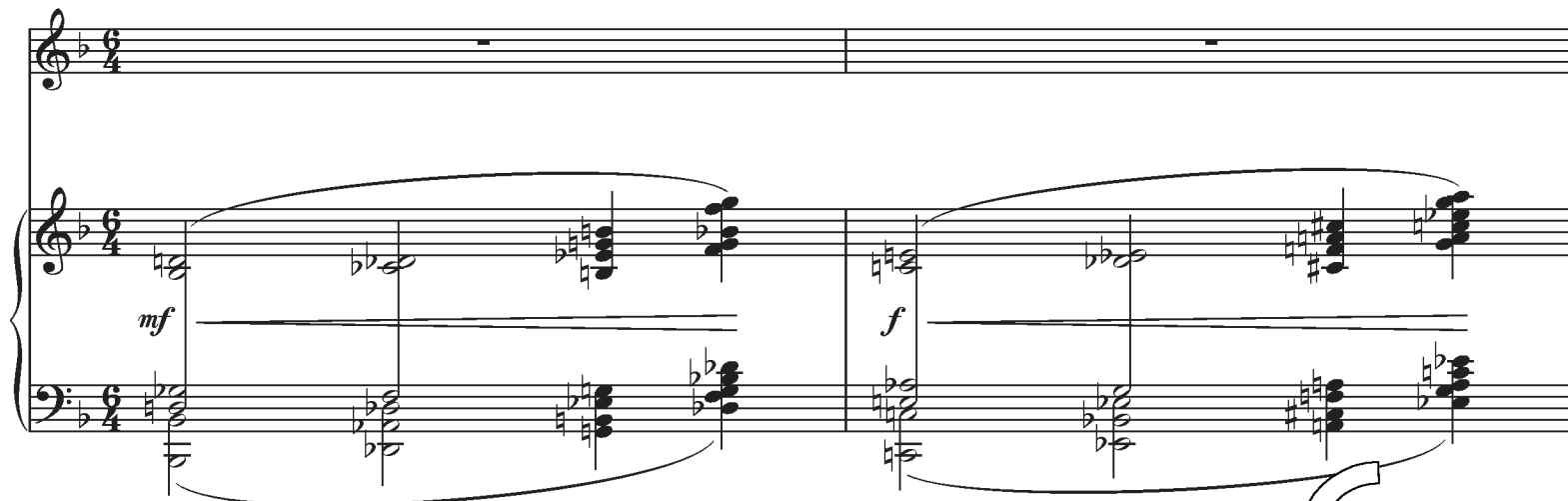
ü - - - - - ber - trägt.

pp *ppp* *espressivo* *sempre ri - tar - dan - do* *pppp*

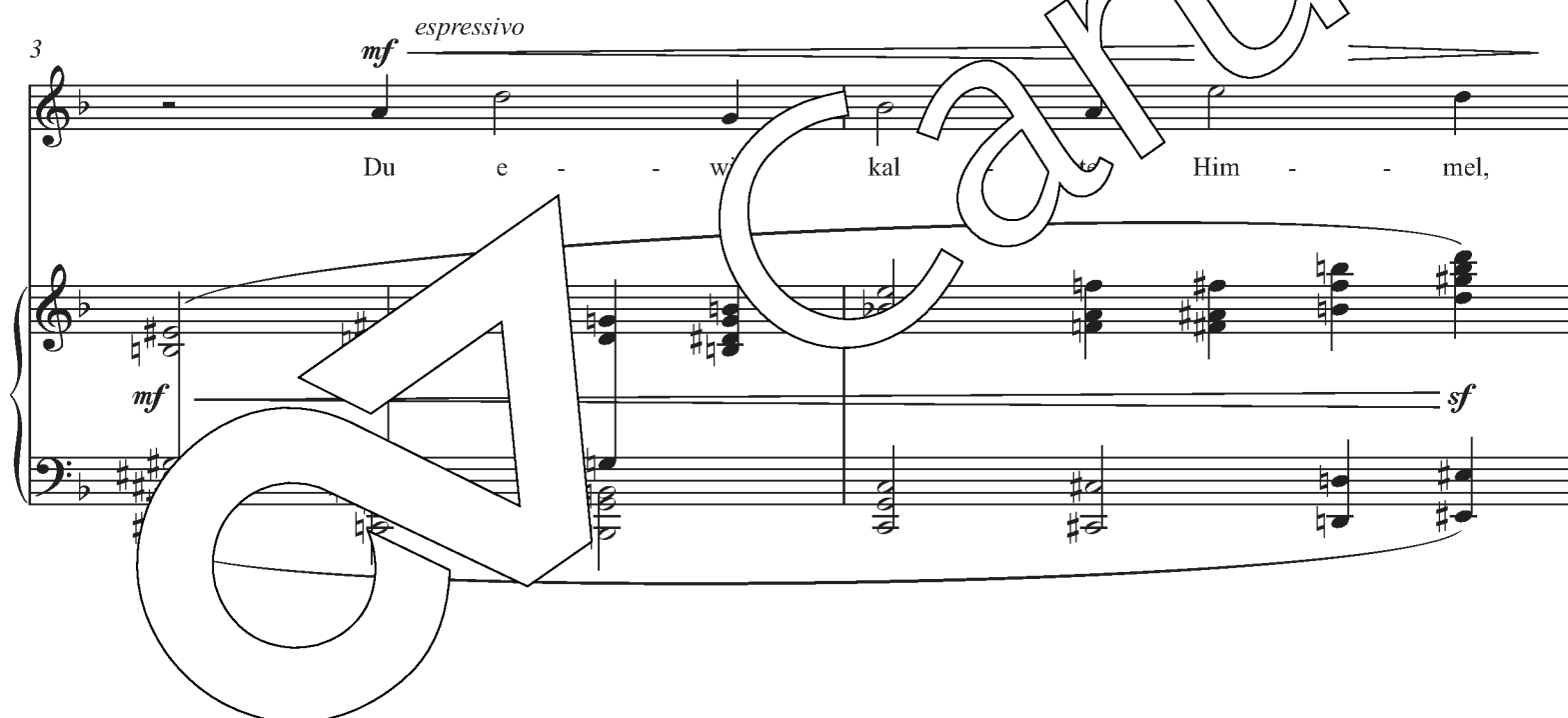
Nr. 8 Gebet

Richard Braungart

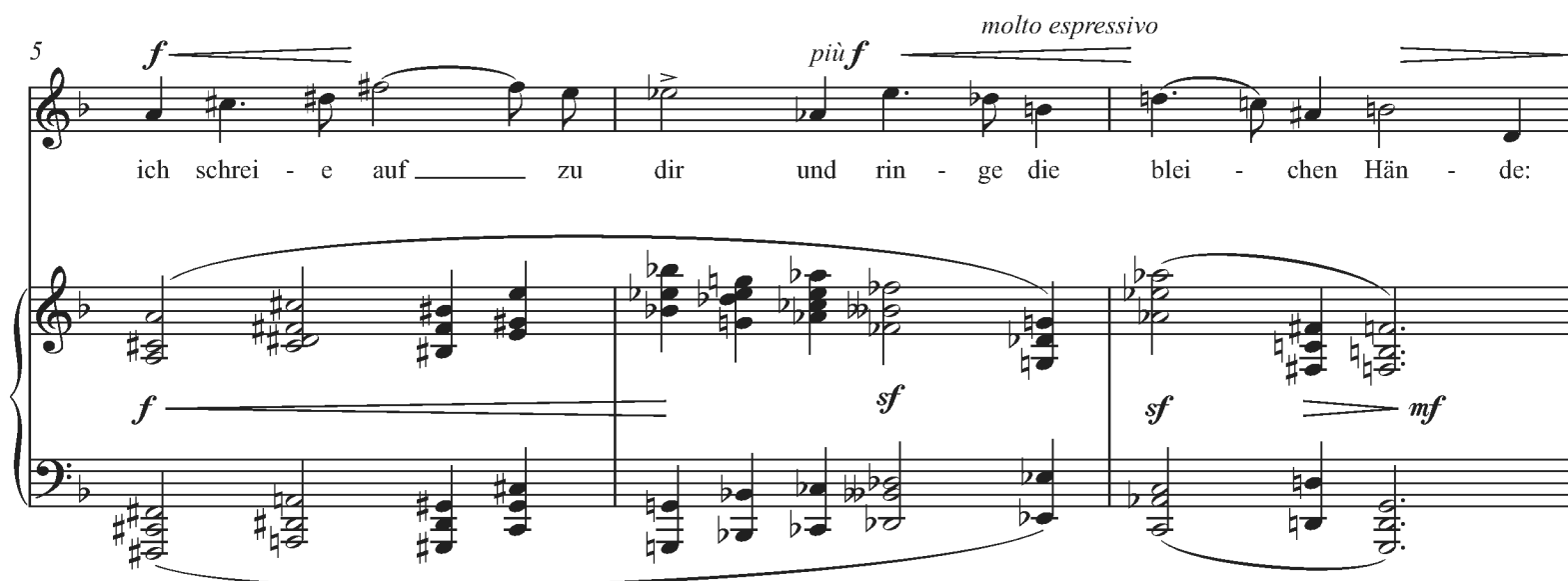
Wuchtig, bewegt (nie zu langsam) (♩. = 52–60)



Piano introduction in B-flat major, 4/4 time. The music consists of two measures of chords in the right hand and single notes in the left hand. The first measure is marked *mf* and the second *f*. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the page.



Measures 3 and 4. The vocal line begins with the lyrics "Du e - - w kal te Him - - mel,". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The first measure is marked *mf* and the second *sf*. The tempo/mood is *espressivo*. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the page.



Measures 5 and 6. The vocal line begins with the lyrics "ich schrei - e auf _____ zu dir und rin - ge die blei - chen Hän - de:". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The first measure is marked *f* and the second *sf*. The tempo/mood is *molto espressivo*. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the page.

8 *dolce espressivo* **p** *molto*

O gib Er - lö - - - - sung

11 **p** *espressivo* *un poco* ri - tar - dan - do **p**

mir! *espressivo* Gib mir den Frie - den wie - der,

14 *a tempo meno* **p** *f* *sempre f e cre*

den mir dein Zür - nen nahm, und lass mich nicht verge - hen in

17 *scen* - - - - - do **ff**

Er - den - weh - - - - und Gram!

19 *ff*

Zer - rei - ße dei - ne Ne - - bel,

ff *sempre ff* *sf*

21 *con tutta forza*

lass dei - ner Son - - ne Strahl auf mei - nen

ff

23 *un poco* ri - tar - dan - do *mpo ed un po* strin - - gen - - do ri - tar - dan - do

Lei - den ru hen nur noch ein ein - zig, ein - zig

mf *molto espressivo* *ff*

26 *a tempo*

Mal.

ff *ben legato* *subito* *ritardando*

sempre ff *ffz* *pp* *ppp*

Für Kätha Loritz
Nr. 9 Strampelchen
Victor Blüthgen

Sehr lebhaft und graziös (doch nicht allzu schnell)

poco ri - tar - dan - do

The first system of the musical score for 'Strampelchen' is in 6/8 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line in the right hand, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The vocal line is a simple melody that follows the piano's lead.

The second system of the musical score for 'Strampelchen' is in 6/8 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*pp*) dynamic and a melodic line in the right hand, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The vocal line is a simple melody that follows the piano's lead. The lyrics are: Still, wie so still! 's ist Mit - ter - nacht schon,.

The third system of the musical score for 'Strampelchen' is in 6/8 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*pp*) dynamic and a melodic line in the right hand, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The vocal line is a simple melody that follows the piano's lead. The lyrics are: drun - ten duf - tet der Mohn; duf - tet so lei - se, du merkst es kaum, schlä - fert das.

poco ri - tar - dan - do a tempo
dolcissimo

11

Kind in Traum. Lie - se, klei - ne

pp *p*

dolcissimo *pp* *p*

una corda

15

Lie - se, thu's Bein - chen her - ein, guckt durch das Fens - ter de Mon - den -

molto *molto*

18

schein, es Blu - men,* die drau - ßen stehn, dass er dein

p

tre corde

21

poco ritardando a tempo
pp

na - cken - des Bein - chen ge - sehn.

8va *pp* *ppp*

una corda

* Takt 19: Im Gedicht »Bäumen«; siehe Kritischer Bericht. / In the poem "Bäumen"; see the Critical Report.

24 *mp* Früh, wenn der Wind kommt, schwatzen sie's aus, *mf* hört es der Spatz und die

mp *mf*

tre corde

27 *ff* Katz aus dem Haus; *ff* lachen die Blumen

ff

29 *poco rit.* *quasi tempo* *pp* (non rit.) *pp*

alle so weil uns-re Lie-se ein Strampelchen wär!

p *più p* *pp* *ppp*

8va

sempre una corda
al fine

32 *ppp*

8va

sempre dim. e ri-tar-dan-do

Nr. 10 Die Nixe

Gustav Falke

Ziemlich langsam, sehr ausdrucksvoll (doch nie schleppend!)

pp *meno p*

Aus der Tie - fe tauch - te sie nach o - ben, tauch - te

pp

4 *p*

auf aus ei - nem dunk - len Tra - ge, Lei - bes aus der Flut er -

f *p* *mp*

6 *f* *mf* *p*

ho - - - ben, äugt die Ni - xe auf zum

f *mf* *p*

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs and the same key signature. The tempo/mood instruction is 'Ziemlich langsam, sehr ausdrucksvoll (doch nie schleppend!)'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) starts with a piano (*pp*) dynamic and ends with a *meno p* dynamic. The second system (measures 4-6) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a piano (*f*) dynamic in the piano part. The third system (measures 7-9) starts with a forte (*f*) dynamic and includes mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*) dynamics. The lyrics are in German and describe a mermaid (Nixe) diving and looking up.

8 *dolcissimo pp* *(quasi poco più mosso) mf*

Him - mels - raum. Welch ein Glän - zen! Ih - re küh - len

pp *mf* 3 *e* *sempre poco a poco cre -*

10

Ar - - me bie - - tet sie dem Kuss der

scen *do*

11 *f* *più f* 3

Son - - ne dar, ih - re

f *più f*

12

Brust, dass ein - - - mal sie er -

sempre poco a poco cre -

13 *ff* *sempre strin*

war - - - me, und ihr feuch - - tes

scen

gen

(13) und ver - wirr - - tes Haar. *pù ff* *molto agitato*

(14) do *tempo* *ff* Ach, nicht Wä - - r - me

do *fff* *ff*

16 *meno f* *p* *mf* *ff*

zuckt durch ih - re Glie - der, nur ein Sch - - nen, das - - sie

meno f *p* *f*

18 *sempre strin* - - - - -
e - - - - - lend macht.

più f 3 *agitato* *ff* 3

20 *a tempo* *ri - tar - dan - do* *molto* *pp*
gen - - - - - do *p* *molto espress.* Und sie aufzt,

agitato assai *fff* 3 *p* *pp*

22 *a tempo* *espressivo* *ppp* *poco* *pp*
und wei - - - - - nend taucht sie

una corda

24 *molto* *sempre ri - tar - dan - do* *pp*
wie - der in die kal - te, wun - der - li - che Nacht.

pp *p* *pp* *pp* *pp*

Nr. 11 Fromm

Gustav Falke

Sehr ruhig, einfach, ausdrucksvoll (doch nie zu langsam)

p *espressivo*

Der Mond — scheint auf mein

espressivo

p *pp*

con pedale

5 *poco* *pp* *poco*

La - ger, ich schla - - fe - ment, mei - ne ge - fal - te - ten

espressivo *sempre espressivo*

poco *pp* *poco* *pp* *p*

9 *p* *più p*

Hän - de ru - hen in sei - nem Licht. Mei - ne See - le ist —

espressivo

p *molto* *p*

13 *dolcissimo* *molto espressivo* *molto* *p* *meno p* *un poco*

still, sie kehr - te von Gott zu - rück, und mein

sempre espressivo

p *p*

17 *stin - - gen - - do* *poco a poco ri - tar - dan - do* *a tempo*

Herz hat nur ei - nen, ei - - nen Ge - dan - ke

f *molto espressivo*

20 *pp* *sempre espressivo* *pp* *espressivo*

dich and dein Glück,

23 *poco a poco ri - tar - dan - do* *molto espressivo* *pp* *molto* *pp* *ppp*

dich — und dein Glück.

assai delicato *sempre ri - tar - dan - do*

pp *pp* *pp* *ppp*

Nr. 12 Totensprache

Ludwig Jacobowski

Sehr langsam und ausdrucksvoll, durchweg leise (♩ = 40–48)

pp Ich weiß, ich träu - me im Gra - be

ben legato ppp poco pp

sempre una corda

3 *pp* schon vie - le tau - send Jah - re; *espressivo*

pp *meno pp* *molto*

5 *dolce* *poco strin - gen - do*

ben tenuto heut ten sie mir zur Sei - te ein Mäd - chen mit son - ni - gem

p

7 *ri - tar - dan - do a tempo p* *un poco strin - sempre p*

Haa - - re. Da spür ich den Hauch von

3 espressivo *p* *sempre dolce*

sempre con pedale

8 *gen*

Ro - sen, von dun - kel - pur - pur - ro - ten ...

9 *p* *do poco a poco ri tar dan do*
dolcissimo

das duf - tet so lei - her

sempre dolce *dolcissimo*

10 *a tempo* *p* *pp* *poco*

ü wie stil - ler

p *più p* *pp*

sempre una corda

11 *pp* *sehr langsam!* *pp*

Gruß von der To - ten.

ppp *più ppp*

Nr. 13 Begegnung

Eduard Mörike

Sehr lebhaft

mf

Was doch heut Nacht ein

p *f* *p*

4 *f* *p* *p*

Sturm ge - we - sen, bis erst r Mor - gen ich ge - regt!

f *p* *p*

7 *mf* e sempre cre - - - - - scen - - - - - do

Wie hat der un - ge - bet - ne Be - sen Ka - min__ und Gas - sen

mf e sempre cre - - - - - scen - - - - - do

10 **ff**

aus - ge - fegt!

ff poco a poco di - - - mi - - nu - - en -

sempre senza pedale

13 **p** **pp**

Da kommt ein Mäd - chen schon die Stra - ßen, das

do **p** (sehr deutlich und doch sehr leise)

(una corda)

16 **pp** **più pp**

halb ver - schüch - tert in sich schaut; * wie Ro -

(immer sehr deutlich und doch sehr leise)

pp **più pp**

19 **meno pp**

- - sen, die der Wind zer - bla - sen, so un - stet ihr Ge - sicht - chen

tre corde

* Takt 17: Im Gedicht »sieht«. / In the poem "sieht".

22 *quasi f*

glüht. *f* Ein schö - ner Bursch tritt ihr ent - ge - gen,

25 *meno f (mp)* *molto* *p* *mp*

er will ihr vor Ent - zü - - - cken nahn: Wie

28 *sempre cre* *do*

sehn dig und le - gen die un - ge - wohn - ten Schel - me

31 *f*

an!

34 *mp* *meno p*

Er scheint zu fra - gen, ob das Lieb - chen die Zöp - fe

p *sempre poco a poco cre*

37 *mf* *mf e sempre cre*

schon zu - recht ge - macht, die heu - te Nacht im off - nen

scen - mf *do* *mf e sempre cre*

40 *scen* *f* *do ff* *mf*

Stüb - chen ein Sturm in - ord - nung ge - bracht.

43 *p* *dolcissimo* *f* *p* *poco* *pp*

Der Bur - sche träumt noch

46 *espressivo* *p*

von den Küss - sen, die ihm das sü - ße Kind ge - tauscht, von

espressivo *p*

49 *un poco ri - tar - dan do* *Etwas langsamer* *molto crescendo* *f* *subito* *pp*

An - muth hin - - - ge - ris - sen, der - weil sie um die

molto crescendo *f* *subito* *pp*

una corda

52 *un poco ri - tar - dan* *(Tempo primo) (sehr lebhaft)* *sempre dolce*

E - - - rauscht. - - -

tenuto *pp* *f*

sempre dolce *tre corde*

55 *(non rit.)* *8va* *p* *sempre* *di - - - mi - - - nu - - - en - - - do* *ppp* *ppp*

una corda

Nr. 14 Ich schwebe

Karl Henckell

Leise bewegt, sehr ausdrucksvoll (doch nie schleppend)

pp *sempre pp*

Ich schwe - be wie auf En - gels - schwin - gen, die

ppp una corda e sempre assai delicato *sempre ppp*

3 *pp* *un poco meno pp* *espressivo*

Er - de kaum be - rührt mein Fuß, in mei - nen Oh - ren hör ich kla - gen**

ppp *un poco meno pp*

5 *dolcissim* *pp*

wie der Ge - Schei - de - gruß.

marcato espressivo

7 *meno pp* *espressivo*

Das tönt so lieb - lich, mild und lei - se, das spricht so

meno pp *espressivo*

sempre con pedale *Ped.* *

* Takt 4: In der Stichvorlage aus Takt 3 fortgeführter Bogen, im Erstdruck ohne Bogen; siehe Kritischer Bericht.
The engraver's copy has a slur from m. 3, in the first print without slur; see the Critical Report.

** Takt 4: Im Gedicht »klingen«; siehe Kritischer Bericht. / In the poem "klingen"; see the Critical Report.

9 *poco ri - tar - dan - do a tempo*
p
 za - ge, zart und rein.

11 *(quasi un poco più mosso, ma non troppo)*
p *poco strin - gen - do*
 Leicht lullt die nach - ge - klung - ne Wei - se in
p *espressivo*

12 *poco a poco ri - ff tar - dan - do a tempo*
 won - ne - schwe - ren
ff

13 *dolcissimo*
p *pp* *pp sempre poco a poco cre -*
 Traum mich ein. Mein schim - mernd Aug - in - des mich
espressivo
p *pp* *3 sempre poco a poco cre -*

15 *scen* - - - - - *do*

fül - - - len die sü - - - ßes - ten der Me - lo - dien - sieht

16 *ff* *meno f* *p*

oh - - - ne Fal - ten, oh - ne Hül - len mein

17 *molto espressivo*

lä - - - chelnd Lieb - - - vor - ü - - -

18 *sempre poco ri - - - tar - - - dan - - - do* *pp*

- - - ber - ziehn. *dolcissimo* *8va* *pp* *ppp*

2

Nr. 15 Pflügerin Sorge

Christian Morgenstern

Sehr bewegt und lebhaft (doch nicht zu schnell!)

mf Ü - ber der Er - de Stir - ne, durch

3 Tag und Nacht, pflügt ein hag - es Weib la und her ... *f* *mf*

5 *a tempo* Wil - de Stie - re, kaum zu *f*

7 *sempre f* *ff*

hem - men, ziehn, rei - ßen ih - re Pflug - schar durch den

sempre f *e cre* - - - - - *scen* - - - - - *do*

9 *molto agitato* *sempre ff* *subito*

Grund: Doch je ra - sen - der die Na - cken

ff *sf* *sf* *subito*

11 *ff* *a tempo (erstes Tempo)*

nach und nach lang - - - sa mer wer - den

nur so tie fer drück Baum sie ein. —

sf *ff* *sf* *molto agitato* *f* 3 3 2

14 *f* *più f*

Ü - ber der Er - de Stir - ne, durch Tag und Nacht, führt Frau Sor - ge Fur - che,

ff *meno f* *più f*

ben marcato e ben legato