

Max Reger · Werkausgabe  
Band II/2

Lieder II

# 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 2  
Lieder II

Max  
REGER

---

Lieder II

Herausgegeben von  
Stefan König und Dennis Ried

unter Mitarbeit von  
Alexander Becker, Nikolaos Beer  
und Christopher Grafschmidt

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](http://www.reger-werkausgabe.de)

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

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

© 2021 by Carus-Verlag, Stuttgart  
and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – CV 52.809  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved  
2021 / Printed in Germany / [www.carus-verlag.com](http://www.carus-verlag.com)  
ISMN M-007-24652-5  
ISBN 978-3-89948-404-5



# Inhalt /Contents

Die Reger-Werkausgabe	VII
Zur Edition der Lieder und Chorwerke	VIII
Chronologie der Lieder	XI
Einleitung	XII
The Reger Edition	XXIII
About the edition of the songs and choral works	XXIV
Chronology of the songs	XXVII
Introduction	XXVIII
Sechs Lieder op. 35	2
Fünf Gesänge op. 37	16
Lieder WoO VII/21 und VII/22	28
Acht Lieder op. 43	34
Sieben Lieder op. 48	56
Lieder WoO VII/23–29	76
Zwölf Lieder op. 51	86
Fünfzehn Lieder op. 55	126
Anhang	
Transpositionen	174
Kritischer Bericht	199



# 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 ONLINE<sup>1</sup> 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.

---

<sup>1</sup> Die RWA ONLINE ist abrufbar unter: [www.reger-werkausgabe.de](http://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-Gesamtausgabe 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 (1902–1903)
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. Werke für gemischten Chor mit Klavier

Die Neuausgabe der Lieder und Chorwerke trägt sowohl Regers Arbeitsweise als auch der jeweiligen Quellenlage Rechnung. Aus der Quellenbewertung ergibt sich die editorische Vorgehensweise.<sup>1</sup>

## 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.

Regger 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 und Zeitschriften 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 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 Interpreten hin konzipiert wurden und als Gebrauchsmuskripte für Aufführungen oder Proben dienten.

<sup>1</sup> Ausführliche Editionsrichtlinien finden sich auf RWA ONLINE.

<sup>2</sup> Dies gilt nicht für die frühen Werke ohne Opuszahl, die gar nicht zum Druck vorgesehen waren.

<sup>3</sup> Dies gilt bei den Liedern ab Opus 8 bzw. WoO VII/14, bei den Chorwerken ab Opus 6.

## 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 Briefen oder Errata-Zettel) sein.

Überliefert sind diese Quellentypen äußerst unterschiedlich: Entwürfe blieben vor allem bei frühen Werken nur selten erhalten,<sup>4</sup> Reinschriften immerhin in der großen Mehrzahl, Korrekturabzüge liegen nur in Ausnahmefällen vor,<sup>5</sup> 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 Briefen und auf Errata-Zetteln) werden bei der Edition berücksichtigt. Fassungen für andere Besetzungen bleiben aufgrund der unterschiedlichen satztechnischen Idiomatik bzw. stimmagenspezifischer 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.

Regers verstand die jeweils jüngste Werkgestalt im oben beschriebenen Arbeitsprozess als organische Weiterentwicklung und Verfeinerung der vorhergehenden.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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. 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.<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> 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 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 (gegebenfalls 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 erfordert ein entsprechendes Versetzungszeichen.<sup>10</sup>

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 Apostrophen, Interpunktion, die ss-/ß-Schreibung, Worttrennungen und die Groß-/Kleinschreibung.<sup>11</sup> Einfache Korrekturen auf Worttextebene (Orthografie, Flexion, Interpunktion etc.) werden ohne diakritische Auszeichnung durchgeführt. In für das Textver-

<sup>4</sup> Bei den Liedern ab Opus 43, bei den Chorwerken ab Opus 61a.

<sup>5</sup> Bei den Liedern von den Opera 8, 14, 14b, 15 und 142, bei den Chorwerken von den Opera 6 und 138 sowie 144.

<sup>6</sup> 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-Regers-Institutes/Elsa-Regers-Stiftung Karlsruhe, Bd. 14], S. 161)

<sup>7</sup> Im vorliegenden Band betrifft dies insbesondere die Bogensetzung sowie die Halsung bei mehrstimmigen Akkorden. Siehe hierzu den Kritischen Bericht, *Zu den editorischen Besonderheiten dieses Bandes*, S. 201.

<sup>8</sup> Bei den Liedern und Chorwerken betrifft dies die Opera 79c, f und g.

<sup>9</sup> Zu den Schreibweisen Regers, die bisweilen zu Fehlinterpretationen führen konnten, siehe den Artikel *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten* auf RWA ONLINE.

<sup>10</sup> Regers Schreibweise ist in diesem Punkt nicht einheitlich: Mitunter gelten Warnakzidenzien aus Überbindungen als Alteration für den gesamten Takt.

<sup>11</sup> Als Grundlage der Normalisierungen bzw. Modernisierungen dient die bei Edition des jeweiligen Bandes aktuelle Auflage des *Duden*.

ständnis relevanten Fällen werden sie im Lesartenverzeichnis mitgeteilt. 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.

Einen besonderen Fall des vorliegenden Bandes stellen die von Reger für einzelne Interpreten angefertigten Transpositionen von Liedern aus den Opera 43, 48, 51 und 55 dar, deren Edition als Anhang in den Druckband aufgenommen wurde.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Siehe den Kritischer Bericht, *Zur Edition der Transpositionen*, S. 235.

# 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

**Fünfehn Lieder op. 55**

*Tragt, blaue Träume ...* WoO VII/31

*Ostern* WoO VII/32

*Vier »Tantum ergo«* op. 61b

*Vier Marienlieder* op. 61e

1901–1902

*Sechzehn Gesänge* op. 62

1902

*Schlummerlied* WoO VII/33

*Befiehl dem Herrn deine Wege!*

(*Trauungslied*) 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 vorliegende zweite Band der Abteilung Lieder und Chorwerke umfasst in chronologischer Reihenfolge die zwischen Sommer 1899 und Frühjahr 1901 in Berchtesgaden (Schneewinkl-Lehn) und Weiden entstandenen Lieder Max Regers.

## Biografischer Kontext

Die Jahre 1898 bis 1901 markieren Regers Durchbruch als Komponist. Nach einer schweren physischen und psychischen Krise war er aus Wiesbaden nach Weiden in sein Elternhaus zurückgekehrt. Dort konnte er sich ohne äußere Verpflichtungen auf sein Schaffen konzentrieren und es gelang ihm, sich künstlerisch und persönlich zu konsolidieren. In nur drei Jahren entstanden über 40 Werke sowie zahlreiche Bearbeitungen. Nicht zuletzt der Mangel an Ablenkung förderte die künstlerische Produktivität. Wachsende Sicherheit gab auch das erfolgreiche Ende der Verlegersuche, auf die sich Reger begeben hatte, nachdem George Augener (London) das Interesse an seinen Werken verloren hatte. Auf Vermittlung von Richard Strauss, der ihn zunächst als Bearbeiter, dann auch als Komponisten empfahl,<sup>1</sup> kam Reger in Kontakt mit Otto und Eugen Spitzweg, den Geschäftsführern des Münchner Verlags Jos. Aibl. Im Frühjahr 1899 erschienen dort unter anderem die Opera 19–28 und 30–32, im Sommer auch die ersten Klavierbearbeitungen von Liedern Richard Strauss' (RWV Strauss 1). Aibl sollte sich in den folgenden Jahren zuverlässig Max Regers drucken, die dieser zumeist im Paket einreichte. Im März 1899 war die finanzielle Lage der Regerfamilie so prekär, dass die Schulden, die Reger aus Wiesbaden mitgebracht hatte, nahezu abgetragen.<sup>2</sup>

Reger konzentrierte sich vornehmlich auf drei Bereiche: große Orchesterwerke, Kammermusik und Lieder. Für die Orgel entstanden unter anderem *Choralphantasien* (Opus 30, 40 Nr. 1–4), *Sonate fis-moll* op. 33, *Phantasie und Fuge über die Orgel* op. 29 sowie *Symphonische Phantasie und Fuge* op. 28 im Bereich der Kammermusik die *Cellosonate c-moll* op. 28, *Violinsonate A-dur* op. 41, *Vier Sonaten für Violine und Klavier* op. 42, *Klarinettonsonaten A-dur und fis-moll* op. 43, *Das Klavierquintett c-moll* op. 64 sowie die *Streichquintette c-moll und A-dur* op. 54 Nr. 1 und 2. Zudem komponierte Reger Chorwerke und Lieder, letztere oft einzeln und in den langfristigen Kompositionsprozess der Orgel- und Kammermusikwerke eingestreut. Der Umfang einer Sammlung stand bisweilen nicht von Anfang an fest. Reger, der »immer auf der Textsuche«<sup>3</sup> war, fasste vielmehr die nach und nach komponierten Lieder entweder zu einem Opus zusammen oder verteil-

te sie auf verschiedene (vgl. Opus 35 und 37). Mit der Zeit wurden die Liedersammlungen umfangreicher; die Opera 51 und 55 (1900/01) enthalten bereits 12 bzw. 15 Lieder. Die Liedreihenfolge wurde vom Komponisten stets nachträglich vorgenommen (siehe Entstehungsgeschichten).

Während Reger in seinen Wiesbadener Liedopera bisweilen noch Klassiker des 19. Jahrhunderts (Friedrich Rückert, Emanuel Geibel) vertont hatte,<sup>4</sup> wandte er sich in Weiden nahezu ausschließlich der zeitgenössischen Lyrik zu, in die er große musikalische Hoffnungen setzte. Anfang 1900 bekundete er: »Ebenso finde ich das Gejammerge unserer deutschen „Leib- und Magenblätter des Bildungsphilisters“ [...], daß es keinen „Liederker“ mehr gäbe, einfach lächerlich! Z. B. welche wunderbaren ästhetischen Gebilde allerersten Ranges haben unsere neudeutschen Dichter wie D. von Liliencron, J. O. Bierbaum, R. Lohmeier, E. Bernmann, Anna Ritter, O. Wiener etc. geschaffen! [...] Ich finde, daß unsere moderne Lyrik [...] sensitiver geworden ist! Viel feiner auch!«<sup>5</sup> Ein zentrales Kriterium für Regers Auswahl war nicht das sprachliche Kunstverständnis, sondern »die Grundstimmung und die Intensität der durch den Text ausgeübten Empfindung«<sup>6</sup>. Die Texte folgten einem in der zeitgenössischen Lyrik allgegenwärtigen »Anspruch der „Innerlichkeit“, mit dem »subtiler wahrgenommenen Emotionen Ausdruck verliehen«<sup>7</sup> wurde. Synthesen zu dieser modernen Lyrik entwickelte Reger in seinen Weidener Liedern im Sinne einer »Fortschritts- und Nervenkunst«<sup>8</sup>, in der harmonische Schwere, Ambivalenzen und Nuancierungen geschaffen sind. Das Ansinnen, »eine „moderne Gefühlssprache“ zu formulieren«<sup>9</sup>, ging einher mit dem Verzicht auf melodische Sanglichkeit und einer Hinwendung zum modernen sogenannten Deklamationslied.<sup>10</sup>

Da Reger in Weiden noch ohne Zugang zu Künstlerkreisen war, deckte er seinen hohen Bedarf an Texten zumeist durch Musik-, Literatur- und interdisziplinäre Kulturzeitschriften. Vorlagen zu

<sup>1</sup> Zur Empfehlung als Bearbeiter vgl. Postkarte von Strauss vom 17. Juli 1897 an Eugen Spitzweg, zitiert nach *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, hrsg. von Susanne Popp, Wiesbaden u.a. 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XV), S. 298. – Reger widmete Strauss aus Dankbarkeit seine *Phantasie und Fuge c-moll* für Orgel op. 29.

<sup>2</sup> Vgl. Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, S. 130.

<sup>3</sup> Brief vom 18. August 1899 an Ernst Guder, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 424.

<sup>4</sup> Siehe RWA Bd. II/1.

<sup>5</sup> Brief vom 25. Januar 1900 an Anton Gloetzner, zitiert nach Jurriaan Harold Meyer, *Max Reger. Rezeption in Amerika*. »Die amerikanischen Ohren sind doch etwa so gebaut wie die deutschen«, Bonn 1992 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 11), S. 154.

<sup>6</sup> Susanne Popp, »Wechselwirkungen: Max Reger und die Literatur seiner Zeit«, in *Annäherungen an Max Reger*, hrsg. von Martina Sichardt, Hildesheim 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig, Bd. 8), S. 77–103; hier: S. 87.

<sup>7</sup> Stefan Gasch, »Max Reger und das Lied um 1900 – Versuch einer Annäherung«, in *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900*, hrsg. von Stefan Gasch, Wien 2018 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Bd. 48), S. 7–15; hier: S. 7.

<sup>8</sup> Popp, »Wechselwirkungen« (wie Anm. 6), S. 92.

<sup>9</sup> Simone Winko, »Kitsch oder moderne Gefühlssprache? Zur zeitgenössischen Einschätzung und zur Emotionsgestaltung der Gedichtvorlagen Max Regers«, 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. 29–47; hier: S. 46.

<sup>10</sup> Beschrieben sind die Charakteristika »einer deklamatorischen Melodieführung« in Regers Liedern ab Opus 31 unter anderem in Grete Wehmeyer, *Max Reger als Liederkomponist. Ein Beitrag zum Problem der Wort-Ton-Beziehung*, Diss. Köln 1950, S. 111–153 (Kapitel »Deklamationslieder«; Zitat auf S. 111).



seinen Liedern fand er etwa in den *Stimmen der Gegenwart* (*Monatsschrift für moderne Literatur und Kritik*, hrsg. von Max Beyer und Martin Boelitz), in *Die Gesellschaft* (*Münchener Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur*, hrsg. von Arthur Seidl) sowie in der Rubrik »Texte für Liederkomponisten« der *Neuen Musik-Zeitung*. Um 1900 knüpfte er zudem erste briefliche Kontakte zu Dichterinnen und Dichtern (Anna Ritter, Richard Braungart), die ihm Texte zur Vertonung zusandten.

Als Interpreten seiner Lieder konnte Reger zunächst den in München ausgebildeten Bariton und Regensburger Liederkranz-Dirigenten Josef Loritz gewinnen, der 1899, 35-jährig, eine Sängerkarriere begann und mit Reger in den folgenden Jahren mehrfach konzertierte.<sup>11</sup> Zudem traten Susanne Dessoir (geb. Triepel) sowie Maria Hösl, die Schwester des befreundeten Geigers Josef Hösl, früh mit Reger-Liedern vor das Publikum. Um aktiv die Verbreitung seiner Werke vorantreiben zu können, war jedoch ein Wegzug aus dem beschaulichen Weiden unumgänglich: »Ich muß in ein Musikzentrum«,<sup>12</sup> schrieb Reger dem Organisten Georg Stolz. Schon früh hatte er München ins Auge gefasst, wo er im Dezember 1900 sein Debüt als Pianist geben konnte.<sup>13</sup> Zum 1. September 1901 verließ Reger mit seinen Eltern die oberpfälzische Provinz und zog mit ihnen in die in kultureller Blüte stehende bayerische Landeshauptstadt.

### Zur Entstehung und Herausgabe der Lieder

Opera 35 und 37, WoO VII/21 und VII/22

Die Entstehung der Opera 35 und 37 sowie der WoO VII/21 und VII/22 ist nicht voneinander zu trennen. Bereits am 16. Februar 1899 stellte Reger Josef Loritz die Komposition einer Liedersammlung von »5–6 Stück[en]« in Aussicht, die er seinem Freund widmen wollte.<sup>14</sup> Aus diesem zunächst nicht weiterverfolgten Vorhaben entstand dann im Sommer eine größere Sammlung von zehn Liedern, die unter der Opuszahl 35 veröffentlicht werden sollte. Im Folgenden kam es zunächst zur Vertonung von fünf Liedern, dann zu einer Aufspaltung in zwei Opusnummern, die wiederum jeweils zwei Lieder (WoO VII/21 und VII/22) umfassen sollten. Schließlich wurden die beiden Opusnummern zu einer einzigen Opuszahl 35 zusammengefasst.

Einer Einladung Auguste von Bagenhs zu einer Sommerreise verbrachte Reger von der ersten Maiwoche bis zur zweiten Julihälfte 1899 Ferien in Schneewinkl bei Berchen. Dort traf er Augustes Tochter Elsa von Bagenhs kennen, die er als »eine hübsche, ihre Mutter, wieder, die er aus Wiesbaden kannte, die in der Scheidung lebte. In ihren *Erinnerungen* berichtet sie über Reger: »Zehn Lieder entstanden in kurzer Zeit. Noch naß in der Reinschrift fing schon das Studium an, und abends sangen wir meiner Mutter „das neue Lied“ vor.«<sup>15</sup>

Reger fertigte von jedem dieser zehn Lieder zwei Manuskripte an – eines diente als Widmungsexemplar für Elsa von Bercken, eines als Stichvorlage für den Verlag. Die Manuskripte unterscheiden sich vor allem darin, dass das für Elsa von Bercken gedachte Exemplar Atemzeichen enthält.<sup>16</sup> Einige der Manuskripte tragen Schlussvermerke, die über den Kompositionsprozess Aufschluss geben: Am 16. Juni wurde *Dein Auge* fertiggestellt, wohl am 22. Juni *Der Himmel hat eine Thräne geweint*, einen Tag darauf *Glückes genug* sowie am 24. (oder 27.)<sup>17</sup> Juni »*Frauenhaar*«; zu Beginn des neuen Monats entstanden *Flieder* (2. Juli) und *Du liebes Auge* (4. Juli) sowie wohl vermutlich *Volkslied* (Datum unklar). Am 16. Juli verkündete Reger schließlich euphorisch seinem einstigen Lehrer Adalbert Lindner in Weiden: »Ein Liederzyklus ist fertig. Da ist op 31 ein Dreck dagegen.«<sup>18</sup>

Kurz danach kam es jedoch zu einem Zerwürfnis zwischen Elsa von Bercken und Reger, der Schneewinkl daraufhin verließ.<sup>19</sup> Über den Grund für Regers plötzliche Abreise, über die dieser die Manuskripte mitnahm, berichtete die Witwe rückblickend: »Aber diese schöne Zeit nahm ein plötzliches Ende, an dem ich merken ließ, daß er mehr für mich empfand als Verehrung und Freundschaft. Ich jedoch empfand nicht mehr, und der Abschied war eine Disharmonie.«<sup>20</sup> Trotz dieser beschwerten Widmung blieb Reger weiterhin mit Elsa von Bercken in Verbindung. Bereits am 21. Juli sandte er ihr, nachdem er die Lieder im Druck vorbereitet hatte, von Weiden aus die Widmungsexemplare für sie geschriebenen Widmungsexemplare zurück. Auf dieser Gelegenheit fertigte er einen Umschlagtitel an mit der Aufschrift: »Frau Elsa von Bercken | geb. von Bagenhs | freundschaftlichst zugeeignet. | Zehn Gesänge | für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte [...] op 35.«<sup>22</sup> Die Abfolge der Lieder im Manuskript dokumentiert auch Elsa Reger in ihren *Erinnerungen*: »1. *Dein Auge*; 2. *Der Himmel hat eine Thräne geweint*; 3. *Traum durch die Dämmerung*; 4. *Flieder*; 5. *Du liebes Auge*; 6. *Glückes genug*; 7. *Volkslied*; 8. *Frauenhaar*; 9. *Der Tod, das ist die kühle Nacht*; 10. *Letzte Bitte*.«<sup>23</sup> Die als Stichvorlagen eingeplanten anderen Exemplare der Lieder behielt Reger bei sich.

Noch gut einen Monat nach seiner Abreise aus Schneewinkl war für Reger, wie er am 18. August Ernst Guder informierte, das Opus 35 ein abgeschlossenes Werk. Im selben Brief berichtete er dem Wiesbadener Buchhändler jedoch: »Heute fand ich

<sup>11</sup> Loritz, geboren 1864 im oberpfälzischen Nittenau (bei Regensburg), hatte zuvor als Lehrer gearbeitet. – Zu Loritz und Reger siehe Christopher Graf-Schmidt, »Reger und seine Sängerinnen und Sänger«, in *Reger-Studien 10* (wie Anm. 9), S. 135–150; dort S. 144f.

<sup>12</sup> Postsache vom 16. August 1901, zitiert nach *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 91.

<sup>13</sup> Reger spielte bei diesem Konzert vom 11. Dezember 1900 im Museumssaal des Palais Portia unter anderem mit Josef Hösl die Uraufführung seiner Violinsonate op. 41.

<sup>14</sup> Brief an Josef Loritz, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 391.

<sup>15</sup> Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, S. 25.

<sup>16</sup> Fünf dieser Widmungsexemplare für Elsa von Bercken sind erhalten, außerdem neun der Manuskripte, die später als Stichvorlagen dienten. Die Elsa zugeordneten Exemplare von *Dein Auge*, *Der Himmel hat eine Thräne geweint*, *Flieder*, *Du liebes Auge* (später op. 35 Nr. 1, 2, 4 und 5) sowie *Glückes genug* (op. 37 Nr. 3) sind wohl als Erstschriften anzusehen, von »*Frauenhaar*« (op. 37 Nr. 4) erhielt Elsa hingegen die Abschrift, vgl. die Quellenbewertung im *Kritischen Bericht*, S. 207. Bei den übrigen drei Liedern ist diese Frage nicht zu beantworten, da sich jeweils nur ein Manuskript erhalten hat.

<sup>17</sup> In den späteren Stichvorlagen sind die Schlussvermerke durch Rasur getilgt und nur bedingt zu entziffern.

<sup>18</sup> Postkarte, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 419.

<sup>19</sup> Vgl. Popp, *Werk statt Leben* (wie Anm. 2), S. 135.

<sup>20</sup> *Mein Leben mit und für Max Reger* (wie Anm. 15), S. 25.

<sup>21</sup> Ein erhaltenes Dokument dieser Werbung ist Regers Eintrag in Elsa von Berckens Stammbuch vom 27. Juni 1899. Unter ein Notenzitat aus dem *Albumblatt* für Klavier (später op. 36 Nr. 2), das ebenso in Schneewinkl entstand, schrieb er die vielsagenden Worte: »Ich weiß, was ich will, Ich will, was ich weiß [...] Zur freundlichen Erinnerung an einen ruhelosen, bösen Musikanten« (Manuskript im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms. 207).

<sup>22</sup> Letzter Nachweis: Privatbesitz. – Das Blatt ist auf den 21. Juli 1899 datiert.

<sup>23</sup> *Mein Leben mit und für Max Reger* (wie Anm. 15), S. 25.

wieder 3 Gedichte, die komponierbar sind; es sind ganz moderne Sachen.«<sup>24</sup> Nur vier Tage später setzte er unter das Lied *Nächtliche Pfade* den Schlussvermerk. Am 25. August hatte er auch die beiden anderen Texte – Richard Dehmels Verlaine-Übersetzung *Helle Nacht* sowie Valerie Matthes' d'Annunzio-Übersetzung *Wenn lichter Mondenschein* – in Musik gesetzt. Er informierte Elsa von Bercken: »Habe jetzt drei neue Lieder geschrieben, würde sie Ihnen gerne senden, weiß aber nicht, ob es Ihnen angenehm ist?«<sup>25</sup>

Am 7. September weilte Reger zu Vertragsgesprächen bei Jos. Aibl in München und präsentierte dort neue Kompositionen, darunter auch Opus 35. Seine Mutter Philomena erhielt noch am gleichen Tag die Erfolgsmeldung: »hat ihm [dem Geschäftsführer Eugen Spitzweg] sehr gefallen; er druckt op 35, 37 (Lieder u. Sonate[]).«<sup>26</sup> Nach diesem Treffen bzw. in Vorbereitung der Drucklegung muss dann die Entscheidung gefallen sein, das bisherige Opus 35 auf zwei kleinere Liedersammlungen aufzuteilen. Sowohl der Verlagsschein als auch die Honorar-Empfangsbestätigung, die Reger am 23. September unterzeichnete,<sup>27</sup> dokumentieren erstmals die finale Aufteilung in *Sechs Lieder* op. 35 und *Fünf Gesänge* op. 37; die erwähnte Sonate (A-dur für Violine) erhielt die Opuszahl 41. Aus der Sammlung ausgeschieden wurden spätestens zu diesem Zeitpunkt die Lieder *Der Tod, das ist die kühle Nacht* und *Letzte Bitte* (WoO VII/21 und VII/22), die Reger nicht zum Druck einreichte. Fallengelassen wurde auch die Widmung an Elsa von Bercken; stattdessen erhielt jedes Lied eine separate Widmung an bekannte Interpretinnen und Interpreten bzw. Gesangspädagoginnen und -pädagogen. Die ersten beiden Lieder aus Opus 35 wurden Josef Loritz und Susanne Triepel zugeeignet, die als Erste Regers Lieder öffentlich sangen. Es folgten Demonstrationen unter anderem an die Bassbaritonin Marie van Eweyk und Anton Sisternans sowie an Nikolaus Schütz, den langjährigen Leiter der Opernschule des Steingraber Konservatoriums in Berlin. Die Strategie dieser »Binnensammlungen« sollte Reger auch in den Opera 43 und 48 beibehalten (siehe unten).

Zu den Umständen der nachträglichen Aufteilung der Lieder auf zwei Sammlungen gibt es keine Aufzeichnungen Regers bekannt. Elsa von Bercken bezog sich in ihren Briefen ausschließlich auf die Widmungen im Juli 1899. Sie zerriß auch den Strauß der Lebenslieder, gab sie nicht, wie er gewollt, in einem Band mir heraus, sondern verstreute sie in verschiedene Bände.«<sup>28</sup> »Ich ist fröhlich, dass verlegerische Aspekte die Aufteilung der Lieder zerreißen« und »Verstreuen« ist der Umgestaltung der Lieder Regers allerdings nicht zureichend beschrieben: Die Abfolge der ersten fünf Lieder der ursprünglichen Sammlung blieb nämlich erhalten, als Abschluss des Opus 35 fügte Reger das in Weiden komponierte *Wenn lichter Morgenschein*

hinzu. Für Opus 37 wurden die Nummern »VI–VIII« der in Schneewinkl entstandenen Lieder umsortiert (nun op. 37 Nr. 3, 2 und 4); die ebenfalls neu komponierten Lieder *Helle Nacht* (Nr. 1) und *Nächtliche Pfade* (Nr. 5) umrahmen die Sammlung.

Der Drucklegungsprozess beider Opera ist nicht dokumentiert; am 25. Oktober rechnete Reger mit einer Auslieferung der Erstdrucke in »circa 4–5 Wochen«.<sup>30</sup> Bereits am 5. November sang Maria Hösl das Lied *Traum durch die Dämmerung* bei einem Liederabend in Heidelberg, möglicherweise aus einer (nicht erhaltenen) Abschrift. Am 1. Dezember konnte Reger die ersten Rezensionsexemplare der zeitgleich erschienenen Opera an Alexander W. Gottschal und Georg Göhler senden.<sup>31</sup>

Die beiden ausgeschiedenen Lieder hingegen gelangten erst nach Regers Tod in die Öffentlichkeit. *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (WoO VII/21) erschien in der zweiten Junihälfte 1916, also knapp vier Wochen nach der Beerdigung des Komponisten, in der *Neuen Musik-Zeitung*, wohl auf Basis des seinerzeit als Stichvorlage angelegten Manuskripts.<sup>32</sup> 1921 veröffentlichte der Leipziger Verlag Steingraber dieses sowie das Lied *Letzte Bitte* (WoO VII/22) gemeinsam unter dem Titel *Zwei Lieder*.<sup>33</sup>

Mit der Wahl der Texte wählte Reger seine Lieder absichtsvoll in den Kontext der zeitgenössischen Liedkunst. *Traum durch die Dämmerung* von Otto Julius Bierbaum und *Es genügt* von Detlev von Liliencron waren durch die ebenfalls erfolgreichen Vertonungen von Richard Strauss (siehe unten, *Parallelvertonungen*) in aller Munde. Paul Verlaines *Comme de lune* gehörte in Frankreich zu den am häufigsten in Musik gesetzten zeitgenössischen Gedichten<sup>34</sup> und war in Richard Dehmels Übersetzung (*Helle Nacht*) bereits von dem bedeutendsten Liederkomponisten Conrad Ansohn (Op. 10 Nr. 1; 1895) vertont worden. Die Vorlage dieses Lieds sowie von *Wenn lichter Mondenschein* entnahm Reger der bibliophilen, als Lieder-Sammlung von Karl Henckell herausgegebenen Anthologie *Sonnenblumen*, in der er in der Folge mehrere Textvorlagen fand und die er auch anderen Komponisten empfahl.<sup>35</sup> Vier Texte (Op. 35 Nr. 3 und 4, Op. 37 Nr. 4 sowie WoO VII/22) entstammen Bierbaums Sammlung *Erlebte Gedichte* (2. Auflage), auf die Reger in Opus 51 (Nr. 6 und 7) nochmals zurückkommen sollte.

#### Opus 43

Mitte August 1899, noch während er mit der Fertigstellung der Liedersammlungen der Opera 35 und 37 befasst war, bat Reger Ernst Guder wiederum um »einige schöne Gedichte zum

<sup>24</sup> Brief an Ernst Guder vom 18. August 1899, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 424 (ebenso vorhergehendes Zitat).

<sup>25</sup> Brief, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 426. – Widmungsexemplare dieser drei Lieder für Elsa von Bercken sind nicht überliefert.

<sup>26</sup> Postkarte, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 431.

<sup>27</sup> Max-Reger-Institut, Signatur: D. Ms. 121 und 122.

<sup>28</sup> Andrea Hammes, *Brahms gewidmet. Ein Beitrag zu Systematik und Funktion der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2015 (= Abhandlungen zur Musikgeschichte, Bd. 28), S. 81.

<sup>29</sup> *Mein Leben mit und für Max Reger* (wie Anm. 15), S. 25. – Gut drei Jahre später forderte Elsa von Bercken Ersatz: »Bekomm ich nicht wieder mal ein Lied zu eigen, im *Trotz* haben Sie mir so viele wieder genommen.« (Brief vom 22. April 1902, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 2977).

<sup>30</sup> Brief an Georg Göhler, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 453.

<sup>31</sup> Vgl. Briefe, zitiert nach ebda., S. 470ff.

<sup>32</sup> *Neue Musik-Zeitung* 37 Jg., Nr. 8 (22. Juni 1916), Beilage. – Die Ausgabe erschien unter Angabe eines falschen Kompositionsdatums: 1898 statt 1899.

<sup>33</sup> Bei *Letzte Bitte* diente ausweislich der im Druck wiedergegebenen Atemzeichen wohl Elsa von Berckens Widmungsexemplar als Vorlage, das diese am 27. Juni 1920 dem Verlag überließ (vgl. Vertrag, Max-Reger-Institut, Signatur: D. Ms. 1). Dieses Manuskript ist, wie auch die ursprüngliche Stichvorlage, heute verschollen. – In Steingrabers Ausgabe finden sich keine Hinweise auf die Entstehungszeit der Lieder. Aufgrund der Todesthematik vermutete der Rezensent Max Chop, es handele sich um »weltabgewandte Lieder von konzentrierter Stimmung, wohl aus der letzten Zeit des Meisters, da ihn bewusst oder unbewusst bereits Todesahnungen streiften und er sich mehr von der Welt in sein Inneres zurückzog.« (»Neue Musikalien etc.«, in *Signale für die Musikalische Welt* 80. Jg., Nr. 7 [15. Mai 1922], S. 270).

<sup>34</sup> Vertonungen unter anderem von Jules Massenet, Ernest Chausson und Gabriel Fauré.

<sup>35</sup> Vgl. den Brief vom 24. Oktober 1899 an Josef Hösl, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 452.

Komponieren«<sup>36</sup>. Für die neue Sammlung der *Acht Lieder* op. 43 fiel seine Wahl ausschließlich auf zeitgenössische Vorlagen: Neben Richard Dehmel und Gustav Falke ist erstmals auch der Prager Schriftsteller Oskar Wiener mit drei Gedichten vertreten. In Opus 31 hatte Reger ausschließlich auf Gedichte von Anna Ritter zurückgegriffen.<sup>37</sup> Das in keiner ihrer Sammlungen veröffentlichte Gedicht *Die Betrogene spricht* (Nr. 6) könnte eigens für Regers Vertonung geschrieben worden sein.

Am 12. Oktober war das Lied *Zwischen zwei Nächten*, das die Sammlung eröffnet, fertiggestellt.<sup>38</sup> Danach wurde die Komposition vermutlich zugunsten anderer Werke (*Drei Chöre* op. 39, *Vier Sonaten* für Violine allein op. 42) für einige Zeit unterbrochen. Am 14. November teilte Reger dann Josef Loritz mit: »Seit letzten Sonnabend habe ich wieder 5 neue Lieder geschrieben, wovon ich Dir wieder eines dedizieren werde; bis 9. Dezember werden es wohl so 7 Stück werden u. können wir selbe dann gleich probieren. (op 42 gibt das.)«<sup>39</sup> Bereits Ende November, also noch vor der genannten Probe in Weiden, verkündete er dem Freund schließlich: »Acht neue Lieder op 42 sind fertig / schon verkauft an Aibl.«<sup>40</sup>

Am 15. Dezember reichte Reger die Stichvorlage zusammen mit weiteren Manuskripten (Opera 38 bis 44) als Opus 42 beim Verlag ein.<sup>41</sup> Bei der Unterzeichnung des Verlagsvertrags und der Honorar-Empfangsbestätigung am 17. Dezember änderte er die Opuszahl zu 43.<sup>42</sup> In der Stecherei wurden die gesammelten Aufträge nacheinander abgearbeitet, und am 6. April 1900 konnte Reger berichten, er habe von den Opera 39 bis 44 »die Korrekturen schon erledigt!«<sup>43</sup> Zwar rechnete er noch Mitte des Monats mit einer Ausfertigung der Erstdrucke erst »in 8 Wochen«<sup>44</sup>, doch konnte er bereits am 1. Mai ein Belegexemplar an den Kritiker Alexander W. Gottschalg senden. Erläuternd fügte er hinzu: »Die 8 Lieder op 43 sind je nach dichterischer Schwierigkeit oft auch sehr schwer! Es ist immer ein sehr musikalischer, u. feinfühligere Begleiter notwendig. Allein, so schwierig auch das ist, daß ich mit solchen Werken, wenig Popularität verlange – kann mit bestem Willen meine Ansprüche ausführend eine Schreibweise nicht aufgeben, sondern sie künstlerisch vorschwebt.«<sup>45</sup> Der Leipziger Riedelverleger fuhr überdies hinzu: »Es sind eine oft schwierige Begabung – doch habe ich sie schon mit Sängern ausprobiert, u. der Sänger nie ...«<sup>46</sup>

Um seinen hohen Anspruch gleichsam zu unterstreichen, versah Reger – wie bereits in den Opera 35 und 37 – die einzelnen Lieder mit Binnenedikationen an arrivierte Künstlerinnen und Künstler. Zu ihnen zählten die durch Auftritte in Mozart- und Wagner-Opern berühmt gewordene Sopranistin Lilli Lehmann<sup>47</sup> (Nr. 5) sowie der Bariton Karl Scheidemantel (Nr. 1), den der fünfzehnjährige Reger 1888 bei den Bayreuther Festspielen als Amfortas im *Parsifal* hatte erleben können. Letzterer wurde von der Zueignung durch den Komponisten überrascht, der ihn bat, »diesen „räuberischen Überfall“ gütigst verzeihen zu wollen u. die Dedication entgegen zu nehmen!«<sup>48</sup> Reger, »einer der produktivsten Widmungsschreiber seiner Zeit«<sup>49</sup>, hoffte, die prominenten Persönlichkeiten auf diese Weise als Werbeträger und vor allem als Interpreten seiner Werke zu gewinnen. Zumindest im Falle des Opus 43 war diese Strategie jedoch nicht von Erfolg gekrönt: Mit Ausnahme von Loritz und Maria Hösl, die zuvor schon Reger-Lieder im Repertoire führten, ist keiner der Widmungsträger als Reger-Interpret in Erscheinung getreten.

Doch gab es anderweitige Anfragen: Für die Pianistin Anna Walter-Choinanus fertigte Reger Transpositionen von *Meine Kinde* (von As-dur nach Ges-dur) sowie von *Waldenlied* (von Es-Dur nach C-dur) an. Beide Lieder wurden Ende 1899 mit der Sängerin in München auf.

#### Opus 48

Am 2. Dezember 1899, noch vor der Übersendung der *Acht Lieder* op. 43 zur Druckfertigung, berichtete Reger an Elsa von Bercken: »Zu neuen Liedern habe ich sehr schöne Texte! Dauert aber noch lange bis ich selbige komponieren werde, da zu viel anderes zuerst zu machen ist.«<sup>50</sup> Anfang März 1900 erfuhr dann der Hamburger Kritiker Emil Krause: »Auch einige Lieder op. 47 sind fertig.«<sup>51</sup> Den Komponisten merken zufolge muss es sich hierbei unter anderem um Nr. 6 *Am Dorfsee* (29. Januar) und Nr. 2 *Leise Lieder* (28. Februar) gehandelt haben; das dritte mit Schlussvermerk versehene Lied, Nr. 1 *Hütet euch!*, wurde am 17. März 1900 vollendet. Schließlich wuchs die Sammlung auf sieben Lieder an. Das Opus enthält unter anderem Regers erste Vertonung eines Textes von Christian Morgenstern (Nr. 2 *Leise Lieder*), der in den nächsten drei Sammlungen sieben weitere folgen sollten, sowie eines Textes von Marie Stona (Nr. 6 *Ach, Liebster, in Gedanken*), von deren Lyrik sich Reger begeistert zeigte.<sup>52</sup>

Mitte April schloss Reger mit dem Verlag Jos. Aibl in München einen Vertrag über sechs neue Werke ab: Neben den *Sieben Liedern* wurden auch die *Sechs Intermezzi* op. 45 für Klavier, *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* op. 46 und *Sechs Trios* op. 47 für Orgel (als Opera 46a und 46b), *Zwölf deutsche geistliche Gesänge* und

36 Brief vom 18. August 1899, Signatur: Br 034/9, S. 424.

37 Siehe RWA Bd. II/1.

38 Vgl. den Schlussvermerk in der Stichvorlage, Universal Edition, Wien, als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur: L1.UE.380, fol. 3v.

39 Brief, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 462. – Nr. 4 *Abschied* wird Loritz gewidmet.

40 Postkarte von Ende November 1899, zitiert nach ebda., S. 469.

41 Wertpaket über 300 Mark, nachgewiesen in *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen, 1899–1912*, Meininger Museen, Abteilung Musikgeschichte mit Max-Reger-Archiv, Inventarnummer XI-4 3314, Bl. 2.

42 Verträge, Max-Reger-Institut, Signaturen: D. Ms. 124 und 125. Eine verlagsseitige Datierung in der Stichvorlage vom 23. Dezember 1899 bezieht sich vermutlich auf die Weitergabe an die Stecherei.

43 Brief an Emil Krause, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 155.

44 Brief vom 16. April 1900 an Ella Kerndl, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 011/2.

45 Brief, ebda., Signatur: Br 034/9.

46 Brief vom 17. Mai 1900, Ratsschulbibliothek Zwickau, ohne Signatur.

47 Das am 2. Mai 1900 vom Komponisten unterzeichnete Widmungsexemplar des Erstdrucks für Lilli Lehmann-Kalisch hat sich im Max-Reger-Institut, Karlsruhe erhalten (Signatur: Mus. DE. 08).

48 Brief vom 2. Mai 1900, Stanford University Libraries, Signatur: MLM/11/870A.

49 Hammes, *Brahms gewidmet* (wie Anm. 28), S. 81.

50 Brief, zitiert nach *Der junge Reger* (wie Anm. 1), S. 481.

51 Brief vom 5. März 1900, zitiert nach *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 6), S. 22.

52 »Alle Achtung vor dem schöpferischen Talent dieser Dame! Ich stelle sie direct neben die Sachen von Anna Ritter« (Brief vom 16. April 1900 an Ella Kerndl, zitiert nach *Briefe eines deutschen Meisters* [wie Anm. 12]), S. 75. – Marie Stona ist das Pseudonym für Marie Scholz (geb. Stonawski).

Sieben geistliche Volkslieder für gemischten Chor WoO VI/13 und VI/14 sowie *Ausgewählte Orgel-Choralvorspiele* von Johann Sebastian Bach in Bearbeitung für Klavier (RWV Bach-B4) verkauft<sup>53</sup> und am 26. April zum Druck eingereicht.<sup>54</sup> Am 6. Mai unterzeichnete Reger den Verlagsschein sowie die Bestätigung des Gesamthonorars von 700 Mark.<sup>55</sup>

Zu diesem Zeitpunkt trugen die *Acht Lieder* noch die Opuszahl 47, die später den *Sechs Trios* (für Orgel) zugeordnet wurde. Auf dem Verlagsschein sowie in der Stichvorlage ist die Verschiebung der Opuszahlen nachgetragen; womöglich fand diese erst im Laufe des Korrekturprozesses statt.<sup>56</sup> Noch am 27. Juni wartete Reger ungeduldig auf die Korrekturfahnen, die, wie er der Sopranistin Marie Seyff-Katzmayr mitteilte, »in den nächsten Tagen«<sup>57</sup> eintreffen sollten. Am 22. Oktober sandte er ein Rezensionsexemplar des Erstdrucks an Caesar Hochstetter.<sup>58</sup> Dessen Münchner Kritikerkollegen Theodor Kroyer gestand Reger später, dass in seinem Opus 48 »hie und da noch so eine „Erinnerung“ an meine große frühere Abhängigkeit von Brahms« zu hören sei, welche er in den *Zwölf Liedern* op. 51 »überwunden« hätte.<sup>59</sup>

Neben Marie Seyff-Katzmayr, der die Nr. 2 *Leise Lieder* dediziert wurde, bedachte Reger auch die Karlsruher Hoftheater-Sängerin Henriette Mottl-Standthartner, Ehefrau seines künftigen Münchner Mentors Felix Mottl, mit einer Widmung (Nr. 1 *Hütet euch!*). Auf weitere Binnenedikationen verzichtete er in diesem Opus. Stattdessen sind vier autographe Transpositionen überliefert. Für Josef Loritz transponierte Reger *Leise Lieder* von D-dur nach C-dur,<sup>60</sup> die drei anderen Transpositionen (Nr. 3 und 7 sowie eine weitere Transposition von Nr. 2)<sup>61</sup> fertigte er für den aus den USA stammenden Bassbariton Arthur Henry van Eweyk an, dem er bereits *Traum durch die Dämmerung* WoO III/15 Nr. 3 gewidmet hatte. Hinweise auf den Gebrauch der Manuskripte geben einige Eintragungen in den Nummernverzeichnissen dieser Reger-Lieder durch Eweyk in den Jahren als Konzertsänger insbesondere in den Jahren 1900 und bislang jedoch nicht belegt. Das Reger-Interpretationsverzeichnis, das seine Erscheinung trat, bezeugt Richard Braungart, »übrige gute schon Sänger

gibt, die – besonders im Zusammenwirken mit dem Komponisten selber – sogar die schwierigsten Stücke [...] vortrefflich bewältigen [...], beweisen Künstler wie Joseph Loritz (Bariton, München), Ludwig Heß (Tenor, Berlin), Arthur van Eweyk (Bariton, Berlin) und Susanne Dessoir (Sopran, Berlin)«.<sup>62</sup>

#### WoO VII/23–29

Ab Mitte 1900 publizierte Reger kürzere Orgel- und Klavierstücke sowie Lieder verstärkt in Musik- und Kulturzeitschriften, um die Reichweite seiner Werke vergrößern und neues Publikum gewinnen zu können.<sup>63</sup> Nachdem er bereits im Juni 1899 einmalig ein Lied (*In verschwiegener Nacht* WoO VII/20) in den *Redenden Künsten* platziert hatte, erschien Anfang Juli 1900 mit *Nachtgeflüster* WoO VII/23 der erste Beitrag für die *Neue Musik-Zeitung*; dieser ist das Lied auch dediziert. Wann und wie der Kontakt zu der vom Stuttgarter Verlag Carl Grüniger herausgegebenen Zeitung zustande kam, in der seit 1899 Rezensionen der Werke Regers erschienen, ist nicht dokumentiert. Auch die Kompositionszeit von *Nachtgeflüster*, der ersten Vertonung eines Gedichts von Franz Evers, der zwölf weitere folgten, ist nicht bekannt. Die Stichvorlage des Lieds, die bibliophile Antiquologie *Sonnenblume* hatte Reger spätestens im August 1900 in seinen Händen.<sup>64</sup>

Am 6. Juli 1900, einen Tag nach Erscheinen von *Nachtgeflüster*, sandte Reger eine neue Notation an die Zeitung und erläuterte in dem Begleitbrief: »Anbei finden Sie 4 Klavierstücke u. 5 Lieder, werden Sie finden, daß ich in denselben nur ganz geringe u. geringe Anforderungen an Sänger wie Klavierspieler gestellt habe, also auch für die Sache Ihren Lesern gewiß nicht zu schwer [...] Von den Liedern *Brautring* 2 Druckseiten, alle anderen 4 Lieder je 1 Druckseite. Mit größtem Vergnügen sende ich Ihnen auch späterhin noch Lieder u. Klavierstücke – bis es als Beilage erschienen ist, habe ich Ihnen längst schon wieder eine Sendung solcher Stücke u. Lieder übermittelt. [...]«<sup>65</sup> Obwohl die Stichvorlagen nicht erhalten sind, lässt sich aus Regers Hinweisen auf die geschätzten Druckseiten schließen, dass er mit dem genannten Lied *Brautring* WoO VII/25 auch *Süße Ruh* WoO VII/24, *Geheimnis* WoO VII/26, *Mädchenlied* WoO VII/27 sowie *Hoffnungslos* WoO VII/28 einreichte, die jeweils auf einer Seite gedruckt wurden. Das im Druck zweiseitige Lied *Sonnenregen* WoO VII/29 könnte zu einem späteren Zeitpunkt komponiert und nachgereicht worden sein, zumindest liegt sein Erscheinungsdatum deutlich nach dem der fünf anderen Lieder: Letztere wurden in loser Folge und alternierend mit den ersten beiden der letztlich zehn Klavierstücke<sup>66</sup> zwischen September 1900 und März 1901 publiziert,<sup>67</sup> *Sonnenregen* hingegen erst im Juli 1902. Im

53 Vgl. Brief vom 6. April 1900 an August Schickel, Meiningen, Samml. Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 034/8.

54 Paket in der Post vom 300 Mark, Brief in Postbuch 1 (wie Anm. 41), Bl. 3; vgl. Brief vom 26. April 1900 an Gustav Beckmann, Original verschollen, Antiquariat Ingo Nebhay, Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 7.

55 Dokumente in der Staatsbibliothek Regensburg, Signaturen: D. Ms. 126 und 127.

56 Die Änderungen des Verlagsscheins sowie dem Titelblatt der Stichvorlage (Universal Edition, Wien als Dauerleihgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, Signatur: UE 386) wurden wohl verlagsseitig vorgenommen. Noch am 27. Juni spricht Reger gegenüber Marie Katzmayr in Bezug auf seine Lieder von »op. 47« – möglicherweise war der Tausch der Opuszahlen noch nicht vollzogen (Brief, letzter Nachweis und zitiert in Antiquariatskatalog Ingo Nebhay, Februar 1984, Nr. 253).

57 Brief (wie Anm. 56).

58 Vgl. Brief, zitiert nach *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, als Erstveröffentlichung im Auftrag des Kuratoriums des Max-Reger-Institutes hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1956 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 3), S. 45.

59 Brief vom 18. April 1901, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

60 Autograph in Bayerische Staatsbibliothek, München, Musikabteilung, Signatur: Mus. ms. 21443.

61 Transpositionen: Nr. 2 von D-dur nach C-dur; Nr. 3 von Des-dur nach B-dur; Nr. 7 von a-moll nach fis-moll. – Die Manuskripte befinden sich heute in der Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Signaturen: Mus. ms. autogr. M. Reger 2, 3 und 4.

62 Richard Braungart, »Max Reger als Liederkomponist. Eine Erwiderung«, in *Freistatt* 4. Jg., Nr. 29 [ca. 3. Juli-Heft 1902], S. 315f.; hier: S. 316.

63 Siehe den Artikel *Regers Musikbeilagen für Zeitschriften* auf RWA ONLINE.

64 Reger kaufte sich die gesamten vier Jahrgänge vermutlich nach Erscheinen des letzten Bands 1898/99. Ein Exemplar des letzten Jahrgangs aus Regers Besitz (mit Eintragungen) befinden sich heute in den Meiningen Museen/Max-Reger-Archiv.

65 Brief, Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 017. – Gerichtet war das Schreiben vermutlich an den Musikschritsteller Ernst Ege, der die Leitung der Zeitung im März von Adalbert Svoboda übernommen hatte.

66 WoO III/12 Nr. 1 bis 6, 8 sowie 11 und 12.

67 WoO VII/24 im September 1900, WoO VII/25 im Oktober, WoO VII/26 im Dezember, WoO VII/27 im Februar 1901 sowie WoO VII/28 im März.

November 1900 brachte die *Neue Musik-Zeitung* überdies einen ausführlichen Artikel zum bisherigen Leben und Werk Regers, den dessen Freund und Orgel-Interpret Karl Straube beisteuerte.<sup>68</sup> Im August 1902 erschienen dort mit den Liedern *Sehnsucht* und *Kindergeschichte*, die kurz darauf in die Sammlung der *Zwölf Lieder* op. 66<sup>69</sup> eingegliedert wurden, letztmalig Reger'sche Musikbeilagen.

Als Textvorlagen seiner Lieder WoO VII/23–29 wählte Reger ausnahmslos aktuelle Gedichte: *Süße Ruh* (Frida Laubsch) und *Hoffnungslos* (Willibald Obst) fand er in der Rubrik »Texte für Liederkomponisten«, welche die *Neue Musik-Zeitung* selbst bereitstellte. Das *Mädchenlied* von Marie Madeleine (Freifrau von Puttkamer) entnahm er wohl ebenfalls einer Zeitschrift.<sup>70</sup> *Brautring*, *Mädchenlied* und *Sonnenregen* von Anna Ritter gehören dem ebenfalls 1900 erschienenen Gedichtband *Befreiung* an, in den Reger große Hoffnung gesetzt hatte. Diese sah er nun allerdings »[s]ehr enttäuscht«.<sup>71</sup>

Im Juni 1910 trat der Leipziger Musikverleger Paul Zschocher mit der Idee an Reger heran, einige Lieder und Klavierstücke in Sammelbänden neu herauszugeben, die zuvor als Musikbeilagen erschienen waren. Reger übernahm selbst die Durchsicht und berechnete für seine »Mühewaltung [...] ein Honorar von 50 M«<sup>72</sup>. Der am 29. Juni vom Komponisten unterschriebene Verlagsschein verzeichnet neben den »10 Klavierstücke[n]« aus der *Neuen Musik-Zeitung*, die mit zwei weiteren vereinigt nun als *Blätter und Blüten* erschienen, auch »Kleine Lieder: 8 Lieder«, die zuvor in der *Neuen Musik-Zeitung* sowie von der Taubald'schen Buchhandlung in Weiden gedruckt worden waren.<sup>73</sup> Gemeint waren damit die Lieder WoO VII/23–29 sowie das 1899 in Weiden erschienene *Wiegenlied* WoO VII/19. Letzteres entfiel jedoch dem Sammelband und kam 1910 als Neudruck bei Bote & Bock heraus. Stattdessen wurden *Um Mitternacht blühen* op. 79c Nr. 2 und 3 sowie das *Schlaflied* VII/33 in die Sammlung integriert. Diese erhielt die Titelgebung *Liebeslieder*. Inwieweit Reger an der finalen Zusammenstellung sowie der Titelgebung beteiligt war, ist nicht bekannt. Reger's Revisoren der Lieder WoO VII/23–29 beinhalten keine Fehlerkorrekturen (Einfügung fehlender Akzente und Parallelstriche usw.).<sup>74</sup> *Liebeslieder* kam im Oktober 1910 mit deutschem und französischem Text sowie in Original- und Transponiertem auf dem Markt.<sup>75</sup> Ende des Jahres 1928 übernahm Breitkopf & Härtel Paul Zschochers Reger-Bestände<sup>76</sup>,

darunter auch die *Liebeslieder*. Die weiteren Auflagen mussten dann allerdings um die beiden Lieder aus Opus 79c reduziert werden, da der Originalverlag Hermann Beyer & Söhne untersagte, sie weiterhin innerhalb der Sammlung abzudrucken.<sup>77</sup>

#### Opus 51

Am 14. Juli 1900 weihte Reger den Bielefelder Städtischen Musikdirektor Wilhelm Lamping in seine nächsten Kompositionsvorhaben ein, deren Durchführung er sich »bis Anfang September« vornahm: »Nun habe eine Reihe ganz wundervoller Texte zu Liedern (als op. 51)«.<sup>78</sup> Die Komposition nahm er spätestens im Folgemonat in Angriff, und sie schritt offensichtlich rasch voran: »10 neue Lieder habe ich in den letzten Tagen geschrieben!«, berichtete er am 22. August dem Organisten Richard Jung<sup>79</sup>; auch die beiden einzigen datierten Schlussvermerke der schließlich *Zwölf Lieder* umfassenden Sammlung (am Ende von Nr. 3 *Träume, träume, du mein süßes Leben!* sowie Nr. 12 *Weißer Tauben*) die beide den 20. August nennen, bestätigen die hohe Schreibgeschwindigkeit. Am 30. August bezeichnete Reger seinen Kirchenmusiker Andreas Hofmeier sein Opus 51 als »fix u. fertig!«<sup>80</sup>

Zu den wiederum ausnahmslos zeitgenössischen Texten, die Reger vertonte, gehören alle vier Gedichte aus Christian Morgensterns Sammlung *Ich und die Welt* von 1900 (Nr. 5, 8, 9, 12), vier weitere fand er in der Kulturzeitschrift *Die Gesellschaft* (Nr. 1, 3, 10 und 11).

Die über den Sommer entstandenen Stichvorlagen der Opera 49–53 und des WoO VII/30 reichte Reger schließlich am 21. Oktober beim Verlag Jos. Neumann.<sup>81</sup> Am 4. November unterschrieb er den Verlagsschein über die Bestätigung über das Gesamthonorar von 1200 Mark.<sup>82</sup> Die Korrektur- und Drucklegungsschritte sind nicht dokumentiert; am 13. April 1901 konnte Reger dem Münchener Antiker Theodor Kroyer ein Belegexemplar des Erstdrucks senden.<sup>83</sup> Einige Tage später erläuterte er diesem seine Maxime als Liederkomponist: »möglichst charakteristisch bei doch absolutem Schönheitsideal!«<sup>84</sup>

Neben Kroyer wurde auch Josef Loritz mit einem Exemplar der »für Männerstimme sich eignenden Lieder« aus dem neuen Werk bedacht und von Reger ermuntert: »ich bitte Dich, dieselben genau anzusehen! Besonders „Schmied Schmerz!“ [Nr. 6] Also feste studieren daran!«<sup>85</sup> Da das in seinem Tonumfang bis zum *a*<sup>1</sup> reichende Lied für den Bariton jedoch zu hoch war, bot Reger dem Interpreten eine eigenhändige Transposition an,<sup>86</sup> die er schließ-

<sup>68</sup> *Neue Musik-Zeitung* 21. Jg., Nr. 22 (8. November 1900), S. 267f.

<sup>69</sup> Siehe dann RWA, Bd. II/3.

<sup>70</sup> Das Gedicht erschien zunächst in der Sammlung *Auf Kypros*, die durch einige erotische Inhalte Aufsehen erregte, gehört selbst aber einer traditionellen Liebeslyrik an.

<sup>71</sup> »[D]a war aber auch nichts drin, das an ihre früheren Sachen heranreichte!« (Brief vom 27. Juni 1900 an Ella Kerndl, zitiert nach *Meisterbriefe*, S. 75f.). Auch für *Die Glocke des Glücks* op. 79c Nr. 6 und *Sterne* op. 55 Nr. 7 (beide 1901) kam Reger trotzdem nochmals auf die Sammlung *Befreiung* zurück.

<sup>72</sup> Brief vom 25. Juni 1910 an Paul Zschocher, letzter Nachweis und zitiert in: Autographenhandlung J.A. Stargardt, Marburg, Katalog 560 (November 1962): *Autographen aus verschiedenem Besitz*, Los 1182, S. 91.

<sup>73</sup> Verlagsschein, heute im Besitz der ERES EDITION, Lilienthal.

<sup>74</sup> Siehe Kritischer Bericht, S. 221.

<sup>75</sup> Vgl. Hofmeisters *Musikalisch-literarischen Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 82. Jg., Nr. 11 (November 1910), S. 301.

<sup>76</sup> Vgl. Brief von Breitkopf & Härtel an Elsa Reger vom 21. Dezember 1928, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 4488.

<sup>77</sup> Vgl. Brief Breitkopf & Härtel an Elsa Reger vom 11. April 1929, ebda., Signatur: Ep. Ms. 4489.

<sup>78</sup> Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 168.

<sup>79</sup> Postkarte, Privatbesitz.

<sup>80</sup> Brief, Original verschollen, Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

<sup>81</sup> Vgl. Brief vom 22. Oktober 1900 an Caesar Hochstetter, zitiert nach *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit* (wie Anm. 58), S. 45–47.

<sup>82</sup> Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 128 und 129.

<sup>83</sup> Vgl. Brief, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

<sup>84</sup> Brief vom 18. April 1901 (wie Anm. 59).

<sup>85</sup> Postkarte vom 14. April 1901, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 19.

<sup>86</sup> »Wenn „Schmied Schmerz“ zu hoch ist, so gebe mir bitte an, in welche Tonart ich es transponieren soll! (in 2 Exemplare!) So Mitte Juni habe ich Zeit dazu! Es ist ein tolles Ding, das „Schmied Schmerz!“« (Brief vom 5. Mai 1901, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 23).

lich »in 2 Exemplaren nach Fismoll« anzufertigen versprach.<sup>87</sup> Während vom Verbleib dieser Manuskripte nichts bekannt ist, haben sich eine autographe Transkription dieses Lieds von g-moll nach e-moll sowie von *Frühlingsmorgen* (Nr. 11) von D-dur nach Des-dur erhalten. Sie stammen aus dem Besitz von Ludwig Hess, der beide Lieder mit Reger sowohl Anfang Januar 1902 in München als auch im Februar/März 1903 in Leipzig und Berlin (siehe *Frühe Rezeption*) zur Aufführung gebracht und wohl in diesem Zusammenhang um die Transkriptionen gebeten hatte.<sup>88</sup>

Bereits am 14. Januar 1901, während sich das Opus 51 noch im Druck befand, hatte Reger Otto Leßmann, dem Herausgeber der *Allgemeinen Musik-Zeitung*, angekündigt, »nach Erscheinen [...] ein einfaches Lied von 2 Seiten« als geeignete Zeitungsbeigabe herauszusuchen.<sup>89</sup> In der Folge kam Reger mehrfach auf sein Ansinnen zurück<sup>90</sup> und schlug schließlich *Gleich einer versunkenen Melodie* (Nr. 8) vor.<sup>91</sup> Die auf Basis des Erstdrucks gestochene Beigabe erschien am 4. Oktober in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* mit »gütiger Genehmigung« des Originalverlegers Jos. Aibl.

Gewidmet sind die *Zwölf Lieder* Hugo Wolf, mit dessen Liedschaffen sich Reger seit Ende seiner Wiesbadener Zeit je länger, desto intensiver beschäftigte. Die zunehmende künstlerische Orientierung in den Weidener Jahren ging einher mit einer Wahlverwandtschaft: Reger identifizierte sich in jener Zeit auch persönlich stark mit dem älteren Komponisten und dessen tragischer Geschichte. Sein Artikel »Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass« erschien 1904, ein Jahr nach Wolfs Tod in einer Heilanstalt. Er sollte zur leidenschaftlichen Anklage gegenüber den Zeitgenossen genutzt werden, die Wolf posthum zur Mode erhoben, zu deren Lebzeiten jedoch verspottet oder totgeschwiegen hätten. Autobiografisch ist Regers Hoffnung zu lesen, »dieser weltberühmte, so tief verinnerlichte Tonkünstler solle in überreichem Maße wieder gut werden würdigen, so dass seine Werke im Musikleben: In der Aula des Max-Reger-Instituts nach ein immer

größeres Repertoire an Wolf-Liedern, zudem erstellte er Bearbeitungen und übernahm zeitraubende editorische Arbeiten.<sup>93</sup>

#### Opus 55

Mitte November 1900, wenige Wochen, nachdem er die *Zwölf Lieder* op. 51 zum Druck eingereicht hatte, legte sich Reger erneut Textvorlagen zu »allerneuesten« Liedversionen bereit,<sup>94</sup> wandte sich jedoch zunächst u. a. der Komposition des *Streichquartetts g-moll* op. 54 Nr. 1 zu. Zum Jahreswechsel konkretisierte sich dann die neue Sammlung des Opus 55, die Reger in »den allernächsten Tagen« in Angriff nehmen wollte, wobei er deren Umfang einmal auf »10–15«<sup>95</sup>, einmal auf »15 Lieder«<sup>96</sup> bezifferte. Über den Fortgang der Komposition informieren die Schlussvermerke von insgesamt sechs Liedern sowie Regers Korrespondenz. Demnach waren am 14. März »8 Lieder fertig«<sup>97</sup>, vier Tage später waren es »nun 11«<sup>98</sup>, ein weiteres kam am 29. März hinzu;<sup>99</sup> am 13. April konnte er Theodor Kroyer die Fertigstellung »15 Lieder umfassenden Sammlung mitteilen.<sup>100</sup> Die Kompositionsreihenfolge der in Einzelmanuskripten überlieferten Lieder entspricht nicht der späteren Reihenfolge innerhalb des Opus: Der frühe Teil der sechs Schlussvermerke (vom 12. Februar 1901) findet sich am Ende der Reinschrift der späteren Nr. 11 (*Allen Vögeln abgewandt*), der späteste (10. April) der Nr. 15 (*Sternchen*). Von der nachträglichen Reihenfolge zeugt eine mit Reger ausgeführte, gemeinsam mit Entwurf um einen Satz des ca. April 1901 begonnenen *Klavierquartetts g-moll* op. 64 (ursprünglich op. 56) überlieferte Zusammenstellung der Lieder. Diese hält die finale Abfolge bereits fest, notiert für die ersten Lieder des zweiten Hefts jedoch noch »tiefe Stimme« statt später »mittlere Stimme«.<sup>102</sup> In programmatischer Weise eröffnete Reger die Sammlung mit einem von seinen »traurigen Gesängen« (*Morgenstern-Vertonung Hymnus des*

<sup>87</sup> Brief vom 24. Juni 1901, Bayerische Staatsbibliothek, München; Fasc. germ. 75, Nr. 26.

<sup>88</sup> Erstaunlicherweise finden sich keine Eintragungen im Manuskript.

<sup>89</sup> Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe. Signatur: Ep. Ms. 185.

<sup>90</sup> Am 20. März hatte Reger Leßmann nochmals angekündigt, »einige No zur engeren Wahl behufs Abdruck resp. Beilage zu Ihrer hochgeschätzten Zeitschrift vorzuschlagen« (Brief, Nederlands Muziek Instituut, Den Haag).

<sup>91</sup> Vgl. Brief vom 17. Mai 1901, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Autogr. Reger, Max.

<sup>92</sup> Max Reger, »Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass«, zitiert nach der Originalfassung als Faksimile des Autographs (Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 100) in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Bonn, im Auftrag des Kuratoriums des Max-Reger-Instituts hrsg. von Ottmar Schreiber, Heft 15 (Mai 1966), S. 2–44; Zitate S. 13 und 41. – Regers Aufsatz (RWV Schriften A3) erschien 1904 erstmals in den *Süddeutschen Monatsheften* 1. Jg., Heft 2 (Februar 1904), S. 157–164, wobei Regers Text zuvor deutlich geglättet wurde. Unter anderem entfiel die zweite hier zitierte Passage.

<sup>93</sup> RWV Wolf-B1–7 sowie H1–4. Die Arbeiten entstanden für Lauterbach & Kuhn, Regers Hauptverleger seit 1903, die im selben Jahr einen Teilnachlass von Wolf erworben hatten. – Zu Regers Auftritten mit Wolf-Liedern siehe Susanne Popp: »An Hugo Wolf. Reger widmet sich Wolf«, Beitrag zum Symposium »Zwischen Bürgerkunst und Neuer Musik. Hugo Wolf und Max Reger«, 3.–5. Juli 2003, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, unveröffentlichter Kongressbericht, Typoskript im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, 22 S.; Statistiken S. 12–14.

<sup>94</sup> Brief vom 14. November 1900 an Josef Loritz, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 9.

<sup>95</sup> Brief vom 30. Dezember 1900 an Alexander Wilhelm Gottschalg, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Signatur: N.Mus.ep. 2577.

<sup>96</sup> Brief vom 30. Dezember 1900 an Julius Smend, ebda., Signatur: N.Mus.Nachl. 60 B IV: Briefe, 46.

<sup>97</sup> Brief an Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

<sup>98</sup> Brief vom 18. März 1901 an Josef Loritz, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 17.

<sup>99</sup> Vgl. Brief vom 30. März 1901 an dens., ebda., Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 18.

<sup>100</sup> Vgl. Brief (wie Anm. 83). – Am Tag darauf teilte Reger auch Loritz mit: »15 Lieder op 55 sind fix u. fertig« (Postkarte vom 14. April [wie Anm. 85]).

<sup>101</sup> Schlussvermerke tragen (in chronologischer Reihenfolge) auch die Nummern 10 (*Wären wir zwei kleine Vögel*; 1. März), 3 (*Der tapfere Schneider*; 15. März), 2 (*Traum*; 19. März) und 15 (*Der Alte*; 29. März). Die Abschlussdatierungen der Nummern 9 (*Ein Paar*; 14. März) und 11 (*Viola d'amour*; 18. März) sind in Regers Korrespondenz überliefert; vgl. Postkarte vom 14. März 1901 an Richard Braungart, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, Signatur: K 21 bzw. Brief vom 18. März an Josef Loritz [wie Anm. 98]).

<sup>102</sup> Entwürfe, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, Signatur C6. – Auf dem Blatt ist die Gliederung in zwei Hefte durch Spalten angegeben. Innerhalb der Spalte sind die Lieder in willkürlicher Abfolge untereinander geschrieben, die intendierte Abfolge ist durch Zahlen jeweils rechts der Spalten fixiert. Auf dem Kopf stehend ist ein Titel-Entwurf notiert.



Hasses); in den Opera 62, 70 und 75 sollte er ebenso verfahren.<sup>103</sup> Mit diesen Auftaktliedern suchte er bewusst die Provokation, um die Musikwelt »zum Verlassen der gewohnten Bahnen« und zur Überwindung ihrer »Interesselosigkeit« zu bewegen.<sup>104</sup>

Die Stichvorlage ließ Reger zunächst liegen, um sie dann am 15. Juni gemeinsam mit den Manuskripten der Opera 54 bzw. 56 (später 64) bis 58 beim Verlag Jos. Aibl einzureichen.<sup>105</sup> Verlagschein und Honorar-Empfangsbestätigung<sup>106</sup> unterzeichnete er am 20. Juni.

Am 9. Juli zeigte sich Reger gegenüber Josef Loritz zuversichtlich, das Werk »bis 1. September« veröffentlicht zu wissen.<sup>107</sup> Tatsächlich erhielt er bereits in der letzten Augustwoche, wenige Tage vor seinem Umzug nach München, vorab zwei Belegexemplare.<sup>108</sup> Am 5. September informierte er den Textdichter Richard Braungart: »„Ein Paar“ [Nr. 9] ist soeben erschienen; d.h. noch nicht „offiziell“; in einigen Tagen wird's auch offiziell erschienen sein.«<sup>109</sup> Noch im selben Monat wurde Opus 55 in Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht* als Novität angezeigt.<sup>110</sup> Vor Drucklegung der Sammlung hatte Reger an Kroyer geschrieben: »Ich bin in diesen neuesten Liedern in Bezug auf „technische“ Anforderung an den Begleiter etwas weniger anspruchsvoll – glaube aber, daß ich darin den Ausdruck nochmals vertieft habe, u. daß die Tonsprache eine noch prägnantere geworden ist! (Man lernt ja immer!) Auch sind 2 humoristische Lieder dabei. Den Hang zur „Melancholie“ habe ich allerdings unausrottbar.«<sup>111</sup>

Schon zu Beginn der Komposition hatte sich Reger den als Wagner-Interpret berühmt gewordenen Bariton Eugen Gura als Widmungsträger gewünscht, den unter anderem Richard Strauss mit einer Dedikation bedacht hatte (*Drei Lieder* op. 29, 1894/95). Gura besaß als Balladensänger noch immer großen Namen, war jedoch um 1900 bereits am Ende seiner Karriere angekommen.<sup>112</sup> Als Kontaktperson wurde Freund Loritz herangezogen, der ab Mai 1900 Privatschüler Guras war. In diesem Monat von Reger aufgefordert wurde, seine Lieder mit diesen »schzunehmen [...] Bitte, schreibe ... zu meinen ... sagte!«<sup>113</sup>

Anfang des Jahres 1901 sandte Reger an Gura einige Lieder und erbot sich, davon nach Bedarf Transpositionen anzufertigen. Als auf wiederholte Anfragen keine Reaktion erfolgte,<sup>114</sup> spielte er mit dem Gedanken, von der geplanten Widmung abzusehen (»da ich mich doch nicht „wegwerfen“ will«), beauftragte jedoch Loritz gleichzeitig, den Sänger »vorsichtig auszuhorchen! [...]. Bitte, spreche also nicht von der Dedication – sondern frage ihn, wann er Reger singen wird!«<sup>115</sup> Hierauf muss Reger vom Interpreten zumindest eine Absichtserklärung erhalten haben, denn die Widmung blieb bestehen, und im September konnte Reger berichten, dass Gura »4 Lieder von mir ins Repertoire genommen [hat]; aber op 55 kann er nicht mehr singen, das macht selbst Loritz arge Schwierigkeiten!«<sup>116</sup> Von Nr. 5 *Der Narr* erstellte Reger für Loritz eine Transposition von a-moll nach g-moll.

### Frühe Rezeption

Solange Reger noch in Weiden wohnte, konnte er die Verbreitung seiner Lieder lediglich auf Interpreten aus seinem näheren Umfeld zurückgreifen. So sang Maria Hösl im November 1900 in Weiden das Lied *Traum durch die Dämmerung* op. 55 Nr. 3 noch vor dessen Drucklegung aus einem Manuskript. Josef Spitz interpretierte im Dezember 1900 bei einem von ihm veranstalteten Liederabend im »Bayerischen Hof« in München u.a. *Glückes Tag* op. 37 Nr. 3. Ebenfalls im Jahr 1900 erschienen zum ersten, größtenteils wohlwollenderen Rezensionen der Lieder bis Opus 43. So galt Gura dem Kritiker des *Musikalischen Wochenblattes*, Eugen Segnitz, bereits als »ein prädestinierter Liedersänger«, dem »die ganze Scala lyrischen Ausdrucksmögens« zur Verfügung stehe. Das Lied »*Frauenhaar*« op. 37 Nr. 4 charakterisierte er mit den Worten: »Eine gewaltige Gluth der Leidenschaft, eine Wonne genossenen Glückes, die in leisen Schwingungen stetig nachzitternd, nimmer ...«<sup>117</sup> Zur Sprache kamen ferner die Besonderheiten des Vokalparts, der wiederholt als »eigenartig« charakterisiert wurde, zumal »auch die entferntesten Anklänge an bekannte melodische Wendungen vermieden«<sup>118</sup> seien. Der Klavierpart wurde ob seiner augenfälligen Eigenständigkeit »oft als wirksame Gegenstimme zum Gesang«<sup>119</sup> angesehen, wobei sich auch Kritik an dessen Komplexität sowie seinen wiederkehrenden Strukturmustern entzündete, die als monochrom wahrgenommen wurden.<sup>120</sup>

<sup>103</sup> Susanne Popp, »Die Lieder von Max Reger und die Musik- und Sozialkritik in Max Reger'schen Liedern«, in *Ästhetik und Musikwissenschaft* (wie Anm. 7), S. 155–178; hier: S. 155. – Die klangliche Gestaltung der klanglich angelegten Auftaktlieder op. 62, 70 und 75 (»Die Lieder«), in *Ästhetik und Musikwissenschaft* (wie Anm. 7), S. 179–188; hier: S. 179.

<sup>104</sup> Susanne Popp, »Die Lieder von Max Reger und die Musik- und Sozialkritik in Max Reger'schen Liedern«, in *Ästhetik und Musikwissenschaft* (wie Anm. 7), S. 155–178; hier: S. 155. – Die klangliche Gestaltung der klanglich angelegten Auftaktlieder op. 62, 70 und 75 (»Die Lieder«), in *Ästhetik und Musikwissenschaft* (wie Anm. 7), S. 179–188; hier: S. 179.

<sup>105</sup> Vgl. *Postbuch 1* (wie Anm. 41), Bl. 6. – Am Tag davor hatte Reger an Loritz geschrieben: »Morgen sende ich meine neuen Sachen op 54–58 etc. an Herrn Spitzweg« (Brief vom 14. Juni 1901, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 25).

<sup>106</sup> Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: D. Ms. 132 und 133; beide Dokumente wurden für die Opera 54 bis 58, die WoO III/13 und VI/17 sowie RWV Bach-B6 (Nr. 1, 15) unterschrieben.

<sup>107</sup> Brief, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 27.

<sup>108</sup> Vgl. Postkarte vom 25. August 1901 an Josef Loritz, ebda., Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 30.

<sup>109</sup> Postkarte, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung; K 28.

<sup>110</sup> *Musikalisch-literarischem Monatsbericht*, 73. Jg. Nr. 9 (September 1901), S. 506f.

<sup>111</sup> Brief vom 2. August 1901, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

<sup>112</sup> Zur Geschichte der Widmung an Gura siehe Grafschmidt, »Reger und seine Sängerinnen und Sänger« (wie Anm. 11), S. 140.

<sup>113</sup> Brief vom 9. Mai 1900, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 6.

<sup>114</sup> »Ich habe Herrn Gura schon 2x geschrieben – er möchte mir doch mitteilen, welche Lieder von mir ev. für ihn transponiert werden sollen! Ich bin bis jetzt ohne Antwort von ihm geblieben!« (Brief vom 18. März an Josef Loritz, ebda., Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 17)

<sup>115</sup> Brief vom 1. Mai 1901, ebda., Signatur: Fasc. germ. 75, Nr. 21 (ebenso das vorangegangene Zitat).

<sup>116</sup> Postkarte vom 11. September 1901 an Adalbert Lindner, Stadtmuseum Weiden/Max-Reger-Sammlung, Signatur: K 29. – Aufführungen von Reger-Liedern durch Gura sind bislang nicht dokumentiert.

<sup>117</sup> Eugen Segnitz, »Compositionen von Max Reger«, in *Musikalisches Wochenblatt* 31. Jg., Nr. 28 (5. Juli 1900), S. 375f; hier: S. 376. Ebenso das vorhergehende Zitat.

<sup>118</sup> N. N., »Kompositionen von Max Reger«, in *Neue Musik-Zeitung* 21. Jg., Nr. 14 (ca. Mitte Juli 1900), Beilage, S. 173f.; hier: S. 174. Ebenso das vorhergehende Zitat.

<sup>119</sup> Ebda.

<sup>120</sup> Karl Nef etwa sollte in der *Schweizerischen Musik-Zeitung* schreiben: »Oefer kommt der Komponist auch von einem einmal gewählten Begleitungsmotiv nicht wieder los und hetzt es zu Tode.« (»Max Reger«, in *Schweizerische Musik-Zeitung und Sängerbblatt* 41. Jg., Nr. 28 [12. Oktober 1901], S. 245f.; hier: S. 246.)

Die Basis für eine dauerhafte Rezeption seiner Lieder legte Reger nach seinem Umzug nach München im September 1901. Bereits einen Monat später trat er als Klavierbegleiter von Loritz bei einem Liederabend im Museumssaal des Palais Portia in Erscheinung, bei dem neben drei Nummern aus seinen Opera 51 und 55 unter anderem auch Lieder von Anton Beer-Walbrunn und Ludwig Thuille, beide Professoren an der Münchner Akademie der Tonkunst, zur Aufführung kamen. Zahlreiche weitere Konzertauftritte im Museum sowie im Hotel »Bayerischer Hof« folgten, bei denen er in strategischer Weise stets eine kleine Auswahl eigener Novitäten mit Liedern der sogenannten Münchner Schule (Thuille, Max Schillings, Ernst Boehe etc.) »konfrontierte«<sup>121</sup>, die durch gemäßigte Moderne geprägt war. Auf diese Weise »forderte er mit eigenen Liedern zum Vergleich heraus«, zumal er bei seiner Auswahl »immer eines der extrem wilden, naturalistischen« Lieder, »aber auch zarte Stimmungsgemälde« berücksichtigte.<sup>122</sup> In jener Zeit erspielte sich Reger den Ruf eines exzellenten, feinfühligem Klavierbegleiters. Als Gesangsinterpreten standen ihm neben Loritz ab 1902 auch die Tenöre Ludwig Hess und Franz Bergen sowie wenig später auch die Altistin Iduna Walter-Choinanus und die Sopranistin Susanne Dessoir zur Seite. Mit vergleichendem Blick auf die Beiträge der Zeitgenossen hoben die Münchner Kritiker wiederholt das für die Gattung Atypische und Widerständige in Regers Liedern hervor, das mitunter auf die Persönlichkeit des Komponisten bezogen wurde. So erlebte ein Rezensent des *Münchner Illustrierten Salonblatts* die provokativ-bekennnishaft Jacobowski-Vertonung *Der Narr* op. 55 Nr. 5, die Reger als Generalanklage gegen die kunst-ignorante Philister verstand und in seinem Kernrepertoire als Liedbegleiter führte, als ein »das Eigenwesen dieses vulkanischen Genies klar enthüllendes Gebilde.«<sup>123</sup> Der Rezensent der *Allgemeinen Zeitung München* (vermutlich Theodor Straube) sprach hinsichtlich der Lieder *Schmied Schmerz* op. 51 Nr. 6 und 11 von »unerhört eigenem Schöpfergeist« und resümierte pointiert: »Für den „Liederabend“ sind sie nichts.«<sup>124</sup>

Ab ca. 1902 wurden die Weiden entschieden Lieder Regers immer weiter in die Musikfeuer der Rezensenten, die Lang registrierte Opera 51 und 55 eine Entwicklung hin zu einer eigenständigen Tonsprache und stellte ein komplexes Gebilde der ersten Sammlung (»So viel Kontrapunkt, viel harmonische und rhythmische „Sezession“ und eine so ... Klavierbegleitung verträgt sich einfach nicht mit dem „Lied“«) demonstrativ das melodisch fassliche *Viola d'amour* op. 55 Nr. 11 als Ideal gegenüber (»Das ist tiefinnerst empfundene Seelensprache, das ist Musik, in des Wortes heiligster Bedeutung!«<sup>125</sup>). Auch Karl Straube, Freund Regers und Hauptinterpret seiner Orgelwerke, deutete in seinem in der *Gesellschaft* erschienenen Artikel die Lieder des Opus 51 als künst-

lerisches Ergebnis der »schweren deutschen Natur Regers«<sup>126</sup> und beschrieb das »Sinnlich-Übersinnliche dieser Gesänge, welches in dem harmonischen Überschwang, in der bald fast stammelnden, bald überquellend-gefühlsselig in weit geschwungenen Melismen dahin ziehenden Deklamation der melodischen Linien seinen künstlerischen Ausdruck« findet, während er in Opus 55, »im Gegensatz zu dem Hyper-Symbolismus der früheren Gesänge, nun eine gesunde Natürlichkeit des Empfindens«<sup>127</sup> anerkannte.

Wie sehr das Liedschaffen Regers die musikalische Öffentlichkeit polarisierte, offenbart der Beitrag »Max Reger als Liederkomponist« von Richard Batka, dem Musikredakteur des *Kunstwarts*, in der Zeitschrift *Deutsche Gesangskunst*. Der in einigen vorherigen Rezensionen implizit erhobene Vorwurf einer artifiziell erzwungenen, mathematisch kalkulierten Stimmungskunst wird in diesem Artikel, bezogen auf die Opera 51 und 55, offen ausgesprochen. Zum *Wiegenlied* op. 51 Nr. 3 kommentierte Batka sarkastisch: »Ist das nicht entsetzlich? Wird das arme Kind nicht bekrank von diesem Triolenrhythmus „quasi vivacissimo“, entsetzt erschreckt von diesen Harmonienfratzen, nicht wahnsinnig von dem schreienden, qualvollen Gesang seiner Mutter?« Zudem erklärte er den Gesangsteil des Liedes zum »Ergebnis eines Rechen-Kampels für die Singstimme von des Klaviers Gnad« und rief damit, »diese Art des Komponierens, wenn sie sich in Mode käme, die Sänger sie mitmachen zu müssen glauben, unsere Sängerkunst nicht idealen Gesangszustände zu ruinieren muß.«<sup>128</sup> Batkas harsche Invektive rief den Münchner Kritiker und Musikschriftsteller Richard Braungart auf den Plan, der mit Reger befreundet war und Textdichter des Liedes *Ein Paar* op. 55 Nr. 10 war. Braungart tadelte Batkas mangelnde Bereitschaft, die Möglichkeit, sich auf neue Töne einzulassen<sup>129</sup> und argumentierte zugunsten Regers schließlich mit Verweis auf den Unterschied zwischen dem Melodielied und dem für Reger maßgeblichen Typus des Deklamationslieds: »Da aber beim deklamatorischen Lied die Singstimme niemals für sich allein auftritt, sondern immer erst im engsten Zusammenhang mit der Begleitung (ungehöriges Wort!) Leben und Ausdruckskraft gewinnt, so kann man Reger ebensowenig wie andern modernen Komponisten aus dieser Tatsache einen Vorwurf machen; denn für sie gibt erst die (fast möchte man sagen: homophone) Polyphonie der menschlichen Stimme und des Klavierparts das ganze Lied, das volle Melos, und in der untrennbaren Vereinigung dieser beiden Faktoren liegt auch die gewaltige Ausdruckskraft solcher Musik.«<sup>130</sup>

Nachdem Reger mit Josef Loritz bereits seit 1901 auch mehrmals auswärts konzertiert hatte (u.a. in Nördlingen, Frankfurt/Main und Krefeld), wagte er im Februar/März 1903 mit Ludwig Hess die Ausrichtung zweier reiner Reger-Liederabende in Leipzig (»Hôtel de Prusse«) und Berlin (Beethoven-Saal), denen wiederum in Leipzig ein Reger-Wolf-Abend mit Franz Bergen folgte. Das Programm der beiden identischen Reger-Abende enthielt insgesamt 16 Lieder

<sup>121</sup> Popp, *Werk statt Leben* (wie Anm. 2), S. 160.

<sup>122</sup> Popp, »Der Provokateur« (wie Anm. 104), S. 167.

<sup>123</sup> Rezension zum Konzert am 7. April 1902 im »Bayerischen Hof«, 4. Jg., Heft 16 (20. April 1902), S. 57; zitiert nach Susanne Popp, »Von Narren und Philistern« (wie Anm. 103), S. 172.

<sup>124</sup> Rezension zum Konzert am 4. Januar 1902 im Palais Portia, in *Allgemeine Zeitung München* 105. Jg., Nr. 7, Mittagsausgabe vom 8. Januar 1902.

<sup>125</sup> Heinrich Lang, »Kompositionen von Max Reger«, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 28. Jg., Nr. 49 (6. Dezember 1901), S. 800f.; hier: S. 800. Ebenso das vorherige Zitat.

<sup>126</sup> Karl Straube, »Max Reger«, in *Die Gesellschaft* 18. Jg. (1902), Nr. 3, S. 169–181; hier: S. 178.

<sup>127</sup> Ebda., S. 179; ebenso das vorherige Zitat.

<sup>128</sup> 2. Jg., Nr. 13/14 (April-Heft 1902), S. 146–148; hier: S. 147. Ebenso die vorherigen Zitate.

<sup>129</sup> »Ein Werdender wie Reger jedoch kann nicht verlangen, daß ein Beamter des Kunstachamts von Blasewitz eine Erscheinung erfasse, die nicht in den offiziellen Lehrplan der deutschen Kunstvolksschule, genannt „Kunstwart“, paßt« (Richard Braungart, »Max Reger als Liederkomponist« [wie Anm. 62], S. 316).

<sup>130</sup> Ebda.



aus den in Weiden komponierten Opera 37 bis 55 sowie den in München entstandenen Sammlungen Opera 62, 66, 68 und 70<sup>131</sup>, welche das gesamte Spektrum Reger'schen Liedschaffens abdeckte – von Melodieliedern wie *Glückes genug* und *Viola d'amour* hin zu expressiven Deklamationsliedern wie *Schmied Schmerz* und *Wehe!* op. 62 Nr. 1. Insbesondere die Berliner Kritiker betrachteten die Lieder als Skandal und Angriff auf den guten Geschmack, bemühten beinahe einhellig das Schlagwort von der musikalischen »Unnatur«<sup>132</sup> und überboten einander mit grellen Beschreibungen für das musikalisch Hässliche: So mutmaßte der Chronist der *Staatsbürgerzeitung*, dass »solches Geschrei [...] solches Falsett-Wimmern den Hörer nervenschwach machen kann«<sup>133</sup>, Max Marschalk (*Vossische Zeitung*) sprach von »einer schweren Heimsuchung«,<sup>134</sup> und der Organist und Komponist Heinrich Reimann, der 1893 eine ausführliche Würdigung der ersten Opera Regers geschrieben hatte,<sup>135</sup> diagnostizierte »stilistische Gewaltigkeiten und Monstrositäten in Pseudo-Polyphonie«<sup>136</sup>. Zu den wenigen abgewogenen Urteilen in der großen Schar der Kritiker, die am selben Abend das Oratorium *Israel in Ägypten* von Georg Friedrich Händel in der Philharmonie zu besprechen hatten, daher in der Pause »von Händel zu Reger und von Reger zurück zu Händel« und somit zwischen den Klangwelten pendelten<sup>137</sup>, gehörte der Bericht von Hugo Leichtentritt in der *Allgemeinen Musik-Zeitung*. Leichtentritt konstatierte »die einerseits ins Subtilste verfeinerte, andererseits rücksichtslos schroffe und gewaltsame Harmonik« und deutete den Verzicht auf eine sangbare Melodie nicht als Mangel, sondern als bewusste Eigenart: »Immerhin war es mir interessant und lehrreich zu bemerken, daß ich in einigen Gesängen diese Vernachlässigung des Melos als durchaus belanglos und die künstlerische Wirkung nicht herabsetzend fand.«<sup>138</sup> In ähnlicher Weise hat Ernst Günther in seiner Rezension der Liedopera 35 bis 55 den Wendepunkt in Regers vokalem Schaffen ausgemacht. In *Acht Liedern* op. 43 ansetzte, in denen alles »volkstümliche« abgestreift sei. Anlässlich von Regers Umzug ins Musikzentrum München stellte er schließlich die Forderung an, »der geschmeidige, zugänglicher, urbaner werden?« Möge es in dem Tone

fortfahren, den er in Op. 55 angeschlagen hat. Wir müssen zu ihm hinauf, nicht er soll zu uns herunter.«<sup>139</sup>

### Parallelvertonungen mit Richard Strauss

Ein besonderer Fokus der Kritiken lag auf dem Vergleich der Lieder Regers mit denen von Richard Strauss. Bereits beim Konzert in Heidelberg Ende 1899 stellte ein Rezensent Regers *Traum durch die Dämmerung* dem gleichnamigen Lied von Strauss gegenüber, das es, so sein Urteil, »was die Illustration der Worte durch eigenartige Harmonisierung angeht, übertrifft, freilich dafür an leichterem Verständlichkeit einbüßt«.<sup>140</sup> Karl Straube trennte Regers Liedschaffen dann »auf's Schärfste von Richard Strauß.«<sup>141</sup> In einer Gegenüberstellung beider Vertonungen von *Glückes genug* konkretisierte er: »Geht der Erstere [Strauss] dem Sinne der einzelnen Strophen nach und giebt eine musikalisch detaillierte Schilderung des dichterischen Vorwurfes, so hüllt der Andere [Reger] alles in den Duft und Schimmer eines stets gleich bleibenden, schwachen Begleitungsmotives ein, über welches die Singstimme mit der ruhig geführten melodischen Linie ihres Gesanges dahinfährt.«

Vergleiche dieser Art hatte Reger mit unverkennbarem Kalkül<sup>142</sup> heraufbeschworen, indem er 13 Lieder vertonte, die zuvor Strauss in Musik gesetzt hatte. Sechs entstanden in der Weidener Zeit, waren jedoch von mit Blick auf Arrangierungen im Musikzentrum München geschrieben: *Traum durch die Dämmerung* op. 35 Nr. 3, *Glückes genug* op. 37 Nr. 3, *Meinem Kinde* op. 43 Nr. 3, *Leise Liebe* op. 48 Nr. 2, *Träume, träume, du mein süßes Leben* op. 51 Nr. 3 und *Nachtgang* op. 51 Nr. 7; weitere sieben folgten in den Münchener Zeiten: *Waldseligkeit* op. 62 Nr. 2, *Freundliche Vision* op. 66 Nr. 2, *Morgen* op. 66 Nr. 10, *All mein Gedanken* op. 75 Nr. 9, *Hat gesagt – bleibt's nicht dabei* op. 75 Nr. 12 und *Du meines Herzens Krönelein* op. 76 Nr. 1. – Im Falle von *Waldseligkeit* scheint es jedoch unwahrscheinlich zu sein, dass Reger das Lied von Strauss kannte. Regers Komposition entstand im Dezember 1901, diejenige von Strauss erschien erst 1902.

Regers Auseinandersetzung mit dem Liedschaffen von Strauss diente »zur eigenen Standortbestimmung und Findung eines persönlichen Liedersstils«.<sup>145</sup> Sie begann mit der praktischen Aneignung durch die Bearbeitung *Ausgewählter Lieder von Richard Strauss für Klavier allein* (RWV Strauss-B1). Bereits im März 1899 hatte er im Auftrag des Verlags Jos. Aibl, dem Strauss den jungen Komponisten ein Jahr zuvor als Bearbeiter empfohlen hatte (siehe *Biografischer Kontext*), die ersten sechs Lieder arrangiert. Vier der Texte verwendete er dann für eigene Liedervertonungen: *Traum durch die Dämmerung*, *Glückes genug* und *Meinem Kinde* sowie *Morgen* op. 66 Nr. 10. Ende 1903 beauftragte ihn der Verlag mit der Bearbeitung weiterer sechs Strauss-Lieder, darunter *Nachtgang* nach dem Gedicht von Bierbaum, das Reger schon innerhalb von Opus 51 vertont hatte.<sup>146</sup>

131 Zu diesen siehe Bd. II/3 der RWV.  
 132 Vgl. u.a. Heinrich Reimann in *Das kleine Journal*, 4. März 1903; zitiert nach einer Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, und Ernst Eduard Taubert in *Die Post*, 3. März 1903.  
 133 F. Hoyer in *Staatsbürgerzeitung*, vom 4. März 1903; zitiert nach einer Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe.  
 134 Max Marschalk in *Vossische Zeitung*, 7. März 1903.  
 135 »Vom Musikalienmarkt. Compositionen von Max Reger«, in *Allgemeine Musik-Zeitung* 20. Jg., Nr. 27 (7. Juli 1893), S. 375f.  
 136 Heinrich Reimann in *Das kleine Journal*, 4. März 1903 (wie Anm. 132).  
 137 Vgl. den im gebührenden Reflexionsabstand von fast drei Wochen geschriebenen Bericht von Paul Zschorlich, der sich als Einziger auf Regers Seite stellte und den Bankrott der Berliner Musikkritik konstatierte: »Ich würde das nicht sagen, wenn mir nicht die einzelnen Rezensionen selbst das Beweismaterial für die kritische Ohnmacht der Referenten in die Hand gäben. Immer dasselbe Bild.« (in *Die Zeit. Nationalsoziale Wochenschrift* 2. Jg., Bd. 1, Nr. 25 [19. März 1903], S. 794f.; hier: S. 795.)  
 138 30. Jg. Nr. 11 (13. März 1903), S. 188f.; ebenso vorheriges Zitat. – Daran anknüpfend verglich Leichtentritt Regers (Kammermusik-)Melodien 1905 als Erster mit einer »sehr kunstvollen, fein stilisierten, freien Prosa« (»Max Reger als Kammermusikkomponist«, in *Neue Zeitschrift für Musik* 72. Jg., Nr. 44 (25. Oktober 1905), S. 866f.; hier: S. 867; zitiert nach Susanne Popp, »Gebundene Lyrik – freie musikalische Prosa in Max Regers Liedern«, in *Reger-Studien* 10 [wie Anm. 9], S. 49–68; hier: S. 68).

139 »Max Reger als Liedercomponist«, in *Neue Zeitschrift für Musik* 69. Jg., Nr. 23/24 (4. Juni 1902), S. 326–328; hier: S. 327.  
 140 Rezension von H. N., in *Heidelberger Tageblatt* Nr. 261 (7. November 1899).  
 141 »Max Reger« (wie Anm. 126), S. 177.  
 142 Ebda., S. 178.  
 143 Popp, »Der Provokateur« (wie Anm. 104), S. 161.  
 144 *Waldseligkeit* op. 62 Nr. 2, *Ich schwebe* op. 62 Nr. 14, *Freundliche Vision* op. 66 Nr. 2, *Morgen* op. 66 Nr. 10, *All mein Gedanken* op. 75 Nr. 9, *Hat gesagt – bleibt's nicht dabei* op. 75 Nr. 12 und *Du meines Herzens Krönelein* op. 76 Nr. 1. – Im Falle von *Waldseligkeit* scheint es jedoch unwahrscheinlich zu sein, dass Reger das Lied von Strauss kannte. Regers Komposition entstand im Dezember 1901, diejenige von Strauss erschien erst 1902.  
 145 »Einführung«, in *Max Reger. Blick in die Lieder. Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 1996, S. VI.  
 146 Auch im Falle von *All mein Gedanken* und *Du meines Herzens Krönelein* legte Reger sowohl eine Bearbeitung als auch eine eigene Vertonung vor.

Regers Parallelvertonungen mit Strauss zeigen im Sinne einer »Hommage als Wettstreit« »den rezipierenden und zugleich selbständigen Reger«. <sup>147</sup> Im Unterschied zum wirkungsmächtigen »Podiumslid« <sup>148</sup> des berühmten Zeitgenossen sind sie »Musik für den kleinen Kammermusiksaal, nicht für ein großes Auditorium« <sup>149</sup>.

### Orchesterfassungen

Im April 1915 trat Reger eigeninitiativ an die Wiener Universal-Edition <sup>150</sup> mit dem Vorschlag heran, »eine sehr kleine Auswahl« von Liedern in einer Orchesterfassung vorzulegen. <sup>151</sup> Die Entscheidung darüber, welche Lieder instrumentiert werden sollten, wollte er dem Verlag überlassen. Dieser scheint die Auswahl jedoch in die Hände Regers gelegt zu haben, der seinen Dank für das bekundete Interesse bereits mit der Meldung über die Fertigstellung von fünf Liedbearbeitungen verband. Es handelt sich dabei um fünf der von Reger selbst am häufigsten aufgeführten Lieder. <sup>152</sup> Neben *Mein Traum* op. 31 Nr. 5 und *Fromm* op. 62 Nr. 11 fiel die Wahl auf drei Lieder aus der Weidener Zeit: *Flieder* op. 35 Nr. 4, *Glückes genug* op. 37 Nr. 3 und *Wiegenlied* op. 43 Nr. 5. Reger erläuterte: »[...] ich habe solche Besetzung genommen, daß jedes, selbst das kleinste Orchester diese Instrumentationen aufführen kann; außerdem sind die Lieder so instrumentiert, daß sie sogar ohne Singstimme aufführbar sind. Es liegt mir nun außerordentlich viel daran, gerade diese 5 Lieder recht baldigst gedruckt erscheinen zu wissen in diesen meinen Instrumentationen.« <sup>153</sup>

Die Manuskripte wurden am 19. Mai zum Verlag gesandt; Regers Plan, der Publikation zwei weitere Lieder nach Wunsch des Verlags anzufügen, kam nicht zur Ausführung. <sup>154</sup> Nachdem es zwischenzeitlich bezüglich der Autorenrechte zu Unstimmigkeiten zwischen den Vertragspartnern gekommen war, <sup>155</sup> erhielt Reger am 8. Juni sein Honorar <sup>156</sup>, jedoch erst im Februar 1916 die Korrekturfahnen. <sup>157</sup> Am 5. Mai 1916, vor seinem Tod in Leipzig, retournierte er die Korrekturfahnen an den Verlag, in der er auch die Ma-

nuskripte schenkte, und gab den Druck frei. <sup>158</sup> Die Lied-Instrumentierungen erschienen posthum noch im selben Jahr. <sup>159</sup>

### Dank

Das auf RWA ONLINE präsentierte Quellen- und Archivmaterial stammt zu einem großen Teil aus den Beständen des Max-Reger-Instituts.

Ein besonderer Dank gebührt der Universal Edition in Wien für die Überlassung sämtlicher Stichvorlagen der Opera 35, 37, 43, 48, 51 und 55, der Orchesterfassungen aus Opus 35, 37 und 43 sowie der Harmonium-Fassungen von Josef Reger zur Digitalisierung. Ein ebensolcher Dank ergeht an das Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, das uns die Erstschrift von Opus 55 Nr. 8, Entwürfe aus den Opera 43, 48 und 55, einzelne Erstdrucke sowie Quellen von Josef Reger überließ. Gedankt sei der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz für Digitalisate autographischer Transpositionen aus den Opera 43, 48 und 51 sowie der Bayerischen Staatsbibliothek, München, für die Stichvorlage zu WoO VII/21, das Widmungsexemplar von Opus 37 Nr. 2, Transpositionen aus Opus 48 und 55 sowie einzelne Erstdrucke. Ferner seien der Houghton Library der Harvard University, Cambridge (Massachusetts), für die Bereitstellung eines Digitalisats der Widmungsexemplars von Opus 37 Nr. 2 und der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, für das Widmungsexemplar von Opus 35 Nr. 4 gedankt. Für Erstdrucke danken wir darüber hinaus der Universitätsbibliothek Jena und der Landesbibliothek Schwerin.

Viele weitere Institutionen und Privatpersonen haben dankenswerterweise dazu beigetragen, die Darstellungen im enzyklopädischen Teil zu vervollständigen, worüber die jeweiligen Bildnachweise Auskunft geben.

Für Anregungen und Hinweise seitens der Interpreten danken wir stellvertretend Frauke May-Jones (Köln) und Prof. Markus Schuler (Hannover).

Für die Zusammenarbeit bei der digitalen Umsetzung sei dem Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn gedankt.

Zu danken gilt darüber hinaus der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (vor allem Dr. Gabriele Buschmeier †), dem Carus-Verlag Stuttgart (namentlich der Lektorin Julia Rosemeyer), den Mitarbeitern des Max-Reger-Instituts Patrick Borgeat M.A. und Dr. Jürgen Schaarwächter, der Hochschule für Musik Karlsruhe, den wissenschaftlichen Hilfskräften David Koch M.A., Yanxi Long B.A., Laura Marti-Becker M.A. und Alexander Nguyen, den Praktikantinnen Barbara Instynski und Prisca Klass sowie dem Praktikanten Matthias Guschelbauer.

Dankbar erinnern wir an Marion Reichenbach (1933–2015), die das Max-Reger-Institut zum Alleinerben eingesetzt hat. <sup>160</sup> Aus den Mitteln ihres Nachlasses wird die Drucklegung von Bänden der Abteilung *Lieder und Chorwerke* unterstützt.

Karlsruhe, im Juli 2020

Die Herausgeber

<sup>147</sup> Wolfrum, »Hommage als Wettstreit«, in: *Richard Strauss und die deutsche Liedkultur der Jahrhundertwende*, hrsg. von Wolfrum, S. 213–234; vgl. auch Wolfrum, »Parallelvertonung oder Gegenüberstellung?«, in: *Richard Strauss und die Aporien des Liedvergleichs*, hrsg. von Wolfrum, S. 201–222 sowie Jürgen Schaarwächter, »Strauss und die Komponisten seiner Zeit«, in: *Richard Strauss Handbuch*, hrsg. von Walter Werbeck, Stuttgart u.a. 2014, S. 512–530, dort insbesondere S. 523–526.

<sup>148</sup> Werner Oehlmann, »Richard Strauss«, in: *Reclams Liedführer*, hrsg. von Axel Bauni u.a., Stuttgart 2008, S. 630–637; hier: S. 630.

<sup>149</sup> Thomas Seedorf, »Max Reger und die deutsche Liedkultur der Jahrhundertwende«, in: *Reger-Studien 10* (wie Anm. 9), S. 13–28; hier: S. 26.

<sup>150</sup> 1904 hatte die Universal-Edition den Aibl-Verlag und somit die Rechte an Regers dort erschienenen Werken übernommen.

<sup>151</sup> Brief vom 29. April 1915, Universal Edition Wien, als Dauerleihgabe in der Wienbibliothek im Rathaus, ohne Signatur.

<sup>152</sup> Vgl. das nach Datum, Konzertort, Werk und Interpret geordnete Verzeichnis der Aufführungen auf RWA ONLINE.

<sup>153</sup> Brief vom 10. Mai 1915 (wie Anm. 151).

<sup>154</sup> Vgl. Brief, Universal Edition Wien, als Dauerleihgabe in der Wienbibliothek im Rathaus, ohne Signatur (wie Anm. 151).

<sup>155</sup> Vgl. die Postkarte Regers vom 2. Juni 1915, ebda.

<sup>156</sup> Vgl. Postkarte Regers, ebda.

<sup>157</sup> Vgl. Postkarte Regers, ebda.

<sup>158</sup> Vgl. Postkarte Regers, ebda. – Der Erstdruck erschien mit dem Vermerk: »Der Komponist hat die Instrumentierung der Lieder im Jahre 1916 vollendet und die Bürstenabzüge einige Tage vor seinem Hinscheiden druckreif erklärt.«

<sup>159</sup> Sie werden in Bd. II/6 der RWA ediert.

<sup>160</sup> Siehe Susanne Popp, »Marion Reichenbachs Vermächtnis«, in: *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, hrsg. von Almut Ochsmann, Nr. 28 (2015), S. 3–11.

# 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 ONLINE<sup>1</sup>, using Edirom software. Their reproduction, notation and comparison offer all users who want to understand the work from its beginnings or to delve deeper into the composer's working process, numerous insights into Reger's working processes and into the works themselves.

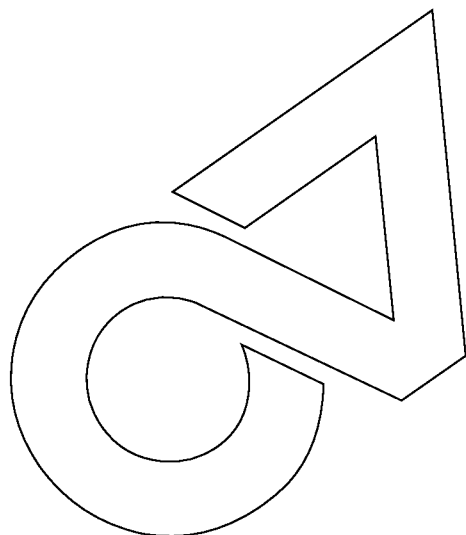
This method of double presentation of the works results in a condensed description in the printed *Kritischer Bericht*. This can focus on problems which directly affect the personal character of the work. The complete *Kritischer Bericht*, based on a full comparison of the sources, is included, supported 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 directly 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.

A cyclopedic 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.

<sup>1</sup> RWA ONLINE can be accessed at: [www.reger-werkausgabe.de](http://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, 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 (1902–1903)
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. Works for mixed voice choir with piano

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.<sup>1</sup>

## Reger's working methods

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

Reger was constantly looking for texts which he could set in his vocal compositions and also in his instrumental works. He consulted friends and advisers such as Kurt Schwaiblmair and Fritz Schwaiblmair in this search. He drew on sources of poetry, anthologies, and periodicals as well as from contemporary composers; he was in contact with several contemporary poets who often sent unpublished poems in manuscript form. When he himself found a poem in a book, he often bought the corresponding volume of poetry which he used as a source.

The written copy usually began, irrespective of the genre, with a sketch 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.<sup>2</sup> 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. Reger quite often began doing this before the work was fully written out; several stages of writing out the music as well as the making 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 the date of the completion of the 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, a single fair copy was made. In a few cases Reger prepared further fair copies; with songs, for example, these might be dedicated 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 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 produced transpositions of some of his songs on the basis of the first prints, which were conceived to meet the needs of certain interpreters and served as manuscripts for use in performances or rehearsals.

<sup>1</sup> The detailed editorial guidelines can be found on RWA ONLINE.

<sup>2</sup> This does not apply to the early works without opus number, which were not intended for publication.

<sup>3</sup> 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 letters or errata notices).

These different types of sources have survived in quite different ways: sketches for the early works only rarely survived,<sup>4</sup> fair copies nevertheless survive for the vast majority of works, but proofs only in exceptional cases,<sup>5</sup> 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 letters 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.<sup>6</sup> 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. With regard to the vocal parts, which Reger may have been less aware of during the production process, however, the engraver's copy has a greater editorial weight.<sup>7</sup> As regards vocal texts, the engraver's copy was given preference, as evidenced by the fact that the text which remained in the first edition, and even the text which was corrected in the proofs, indicate that when proof-reading, Reger concerned himself with the musical text. This also applies to works which were printed in different forms of publication, such as first in a periodical and later in an anthology collection. Where there are differences with the manuscript sources (for example, in 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 re-

mained undiscovered or mistaken interpretations by the engraver,<sup>9</sup> 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 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 comment

Significant divergences between the sources, and passages which cannot be verified editorially, are indicated in the printed volume with footnotes. Reger's indications for performers in the first edition are included (verbally) 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 square 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 staff 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 requires a corresponding accidental.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> 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. 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

<sup>4</sup> For the songs from opus 43, for the choral works from opus 61a.

<sup>5</sup> For the songs of opp. 8, 14, 14b, 15 and 142, for the choral works of opp. 6 and 138, and 144.

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> In this volume, this concerns in particular the bowing and the stems of chords in polyphonic notation. See the Critical Report, *Zu den editorischen Besonderheiten dieses Bandes*, S. 201.

<sup>8</sup> With the songs and choral works this applies to opp. 79c, f and g.

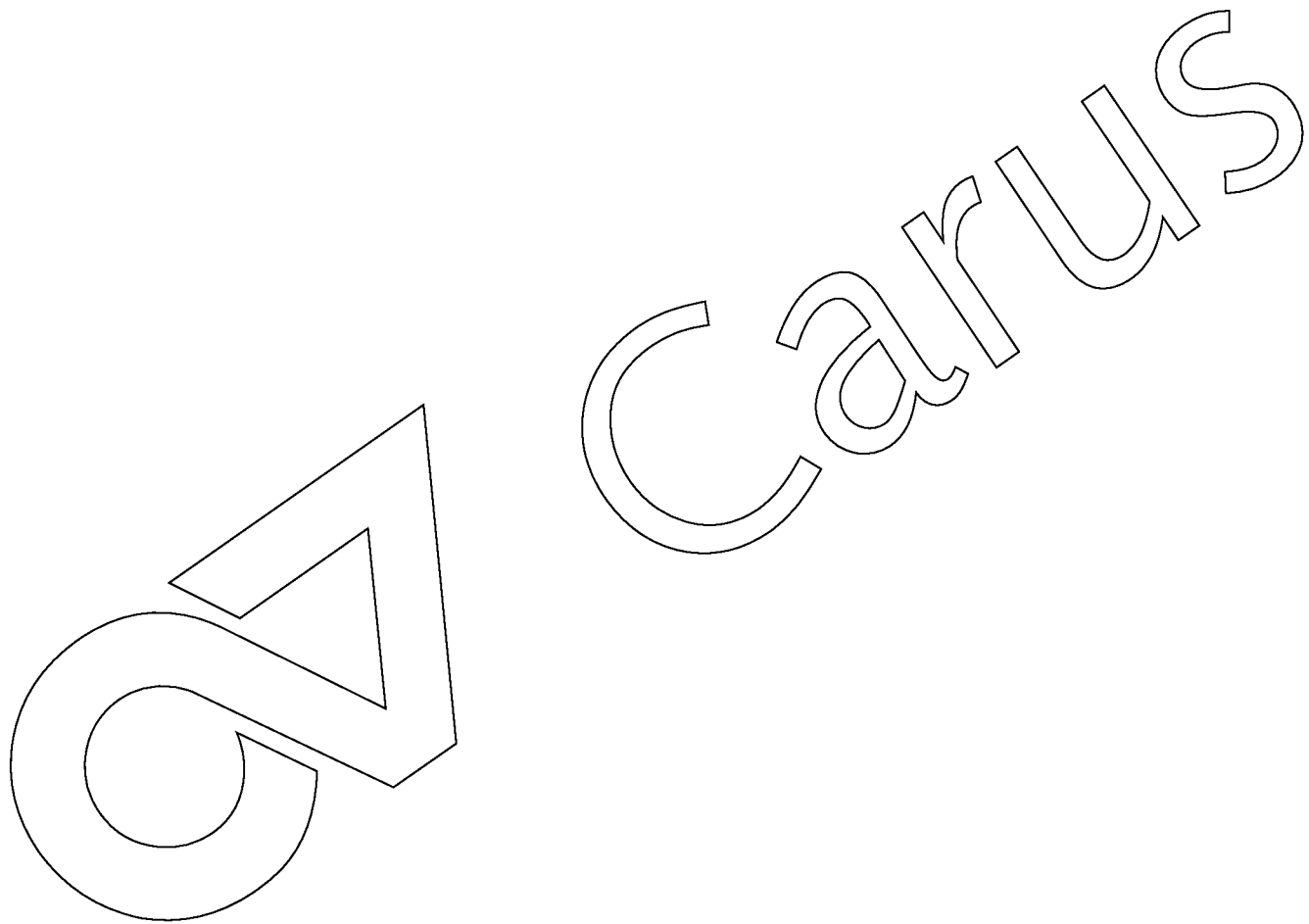
<sup>9</sup> For information on the peculiarities of Reger's handwriting, which can lead to misinterpretations from time to time, see the article *Schreibgewohnheiten und -eigentümlichkeiten* on RWA ONLINE.

<sup>10</sup> Reger's notation is not consistent in this respect: sometimes cautionary accidentals from ties apply as an alteration to the whole measure.

<sup>11</sup> The current version of *Duden*, valid on the publishing date of the respective volume, serves as a basis for normalisation and modernisation.

the alteration results in an improvement for the user. Such editorial decisions of purely orthographic significance are listed in the Lesartenverzeichnis on RWA ONLINE.

A special case in this volume are the transpositions of songs from opp. 43, 48, 51 and 55 made by Reger for individual performers, which are included as an Appendix in the printed volume.<sup>12</sup>



---

<sup>12</sup> See Critical Report, *Zur Edition der Transpositionen*, p. 235.

# Chronology of the songs

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

- |                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1889–1891<br>"Youthful Songs" WoO VII/1–13<br><i>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</i> | 1900<br><b>Seven Songs op. 48</b><br><b>Nachtgeflüster WoO VII/23</b><br><b>Süße Ruh' WoO VII/24</b><br><b>Brautring WoO VII/25</b><br><b>Geheimnis WoO VII/26</b><br><b>Mädchenlied WoO VII/27</b><br><b>Hoffnungslos WoO VII/28</b><br><b>Sonnenregen WoO VII/29</b><br><b>Twelve Songs op. 51</b><br><i>Two sacred Songs WoO VII/30</i> | 1906<br><i>Der Dieb WoO VII/38</i><br><i>Der Maien ist gestorben WoO VII/39</i><br><i>Four Songs op. 97</i><br><i>Five Songs op. 98</i><br><i>Abendfrieden WoO VII/40</i>                                                                                                                                                     |
| 1890/91<br><i>Gebet</i> (later Opus 4 no. 1)                                                                                                                                                                                                                             | 1900–1901<br>8 songs (1904 as <i>Compositions op. 79c</i> )                                                                                                                                                                                                                                                                                | 1907<br><i>Schlichte Weisen op. 76 vol. III</i><br><i>Six Songs op. 104</i><br><i>In der Frühe WoO VII/41</i><br><i>Wunsch</i> (later Opus 76 no. 40)<br><i>Two sacred Songs op. 105</i><br><i>Wiegenlied WoO VII/42</i>                                                                                                      |
| ca. 1891<br><i>An das Leben WoO VII/14</i><br><i>Vergangen, versunken, verklungen</i> WoO VII/15 (lost)                                                                                                                                                                  | 1901<br><b>Fifteen Songs op. 55</b><br><i>Tragt, blaue Träume ... WoO VII/31</i><br><i>Ostern WoO VII/32</i><br><i>Four "Tantum ergo" op. 61b</i><br><i>Four Marian Hymns op. 61e</i>                                                                                                                                                      | 1908<br><i>Abendgang</i> (later Opus 76 no. 31)                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1891/92<br><i>Schilflieder WoO VII/16</i> (lost)<br><i>Six Songs op. 4</i> (nos. 2–6)                                                                                                                                                                                    | 1901–1902<br><i>Sixteen Songs op. 56</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | 1909<br><i>Schlichte Weisen op. 76 vol. IV</i> (nos. 37–39, 41–42)<br><i>Three Duets op. 111a</i> (nos. 1 and 2)<br><i>Zeppel WoO VI/21</i><br><i>Es soll dein Gebet dich tragen WoO VII/43</i>                                                                                                                               |
| 1892/93<br><i>Five Songs op. 8</i>                                                                                                                                                                                                                                       | 1902<br><i>Schlummerlied WoO VII/33</i><br><i>Wiehl dem Herrn ohne Wege!</i> (Wedding Song) WoO VII/24<br><i>Five Songs op. 66</i><br><i>Five Songs op. 68</i><br><i>Einster Herr Jesu WoO VI/13 Nr. 10,</i> version for voice and organ                                                                                                   | 1910<br><i>Schlichte Weisen op. 76 vol. V</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1893<br><i>Schlummerlied WoO VII/17</i><br><i>Five Songs op. 12</i>                                                                                                                                                                                                      | 1893/94<br><i>Five Duets op. 14</i><br><i>Ich stehe hoch überm See op. 14b</i>                                                                                                                                                                                                                                                             | 1912<br><i>An die Hoffnung op. 124</i><br><i>Three Poems by Elsa Asenijeff WoO VII/44</i><br><i>Schlichte Weisen op. 76 vol. VI</i>                                                                                                                                                                                           |
| 1893/94<br><i>Five Duets op. 14</i><br><i>Ich stehe hoch überm See op. 14b</i>                                                                                                                                                                                           | 1894<br><i>Ten Songs op. 15</i><br><i>Am Meer WoO VII/18</i>                                                                                                                                                                                                                                                                               | 1913<br><i>Aeolsharfe op. 75 no. 11 and Das Dorf op. 97 no. 1,</i> versions for voice and orchestra                                                                                                                                                                                                                           |
| 1894<br><i>Ten Songs op. 15</i><br><i>Am Meer WoO VII/18</i>                                                                                                                                                                                                             | 1898<br><i>Two sacred Songs op. 19</i><br><i>Vergangen, versunken, verklungen</i> (fragment from WoO VII/15)<br><i>Four Songs op. 23</i>                                                                                                                                                                                                   | 1914<br><i>Glück, Des Kindes Gebet and Mittag op. 76 nos. 16, 22 and 35,</i> versions for voice and orchestra<br><i>Hymnus der Liebe op. 136</i><br><i>Twelve sacred Songs op. 137</i>                                                                                                                                        |
| 1898<br><i>Two sacred Songs op. 19</i><br><i>Vergangen, versunken, verklungen</i> (fragment from WoO VII/15)<br><i>Four Songs op. 23</i>                                                                                                                                 | 1898/99<br><i>Six Poems by Anna Ritter op. 31</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                          | 1915<br><i>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,</i> versions for voice and orchestra<br><i>Five new Children's Songs op. 142</i><br><i>Mariä Wiegenlied op. 76 no. 52,</i> version for voice and organ |
| 1899<br><i>Wiegenlied WoO VII/19</i><br><i>In verschwiegener Nacht WoO VII/20</i><br><b>Six Songs op. 35</b><br><b>Five Songs op. 37</b><br><b>Der Tod, das ist die kühle Nacht WoO VII/21</b><br><b>Letzte Bitte WoO VII/22</b><br><b>Eight Songs op. 43</b>            | 1904<br><i>Schlichte Weisen op. 76 vol. I</i> (nos. 2, 4–15)<br><i>Minnelied</i> (later Opus 76 no. 21)                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|                                                                                                                                                                                                                                                                          | 1905<br><i>Schlichte Weisen op. 76 vol. II</i> (nos. 16–20, 22–30)<br><i>Ehre sei Gott in der Höhe! (Christmas Song) WoO VII/37</i><br><i>Four Songs op. 88</i>                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |

# Introduction

The second volume in the Songs and Choral Works Series contains, in chronological order, the songs Max Reger composed between summer 1899 and spring 1901 in Berchtesgaden (Schneewinkl-Lehn) and Weiden.

## Biographical context

The years 1898 to 1901 marked Reger's breakthrough as a composer. After a difficult physical and psychological crisis, he had returned from Wiesbaden to his parents' house in Weiden. There he was able to concentrate on his composing without outside obligations, and he succeeded in consolidating things both artistically and personally. In just three years he composed over 40 works and numerous arrangements. His artistic productivity was helped not least the lack of distractions. An increasing sense of confidence also resulted in the successful conclusion of his search for a publisher which Reger had embarked upon after George Augener (London) had lost interest in his works. Thanks to an introduction from Richard Strauss, who initially recommended him as an arranger, then also as a composer,<sup>1</sup> Reger met Otto and Eugen Spitzweg, the managing directors of the Munich publisher Jos. Aibl. In spring 1899 the company published works including his opp. 19–21, 28, and 30–32, and in summer the first piano arrangement of songs by Richard Strauss (RWV Strauss-B1). Over the following years, Aibl could be relied on by Reger to publish his works, most of which he submitted in groups. A contract was signed in March 1899 the details of which he still had remaining for completion in Wiesbaden were almost paid off.<sup>2</sup>

In his works, Reger focused primarily on three areas: major organ works, chamber music and songs. In Weiden he composed works for organ including *Chorale* (opp. 27, 30, 40 nos. 1–3), *Chorale* (opp. 1–3), *Chorale* (opp. 1–3), *Fantasia and Fugue on B-A-C-H* (op. 33), *Phononic Fantasia* (op. 37, in chamber music), *Sonata in G minor* (op. 28, the *Sonata in A major* (op. 41), *Four Sonatas for solo violin* (op. 4), *Sonata for Clarinet* (op. 49 nos. 1–3), *Sonata in A major and F sharp minor* (op. 54 nos. 1 and 2). As well as this, Reger composed choral works and songs, the latter often individual works slotted in amongst the long progress of composing organ and chamber music. The extent of a collection was often not clear at the beginning. Reger, who was "always on the search for texts"<sup>3</sup>, more often gradually gathered together songs he had composed into one opus, or divided them between several

(see opp. 35 and 37). Over time the song collections became more extensive; opp. 51 and 55 (1900/01) already contained 12 and 15 songs respectively. The order of the songs was always decided upon subsequently by the composer (see the respective histories of each work's composition).

Whilst Reger had set 19th century classics in the songs he composed in Wiesbaden (Friedrich Rückert, Emanuel Geibel),<sup>4</sup> in Weiden he turned almost exclusively to contemporary lyric poetry, for which he held great musical hopes. At the beginning of 1900 he stated: "Equally I find the complaints in our favorite German magazines of the snobbish cultured elite" [that there are no longer any 'poets', simply laughable! e. g. what marvellous truly poetic images of the very first rank of our new poets such as D. von Liliencron, J. O. Bierbaum, R. Lehmel, E. Bohnemann, Anna Ritter, O. Wiener etc. etc. have created [...] I find that our modern lyric poetry [...] has become much more sensitive! Much finer too!"<sup>5</sup> A central criticism for Reger's choice of texts was not the poetic work of art, but "the basic [...] and the intensity of feeling elicited by the text". The texts followed an "aspiration to an inwardness" ["*Innerlichkeit*"] ubiquitous in contemporary lyric poetry, with which "more subtly perceived emotions were given expression" (Reger developed his approach to this modern lyric poetry in his earlier songs in the sense of an "art of impression and nerves"<sup>6</sup>, in which harmonious floating states, ambivalences, and nuances are created. The desire to "formulate a 'modern range of feelings'"<sup>7</sup> was accompanied by the renunciation of melodic cantabile qualities and a turning towards the modern 'declamatory' song.<sup>10</sup>

As Reger was still without access to artistic circles in Weiden, he satisfied his great need for texts mainly through music, literature, and interdisciplinary arts magazines. He found texts for his songs in, for example, *Stimmen der Gegenwart* (*Monatsschrift für*

<sup>1</sup> For the recommendation of Reger as an arranger, see postcard from Strauss dated 17 July 1897 to Eugen Spitzweg, in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, ed. Susanne Popp, Wiesbaden et al 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XV), p. 298. – Reger dedicated his *Fantasia and Fugue in C minor* for organ op. 29 to Strauss in gratitude.

<sup>2</sup> See Susanne Popp, *Max Reger. Werk statt Leben. Biographie*, Wiesbaden 2015, p. 130.

<sup>3</sup> Letter dated 18 August 1899 to Ernst Guder, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 424.

<sup>4</sup> See RWA Vol. II/1.

<sup>5</sup> Letter dated 25 January 1900 to Anton Gloetzer, in Jurriaan Harold Meyer, *Max Reger. Rezeption in Amerika. "Die amerikanischen Ohren sind doch etwa so gebaut wie die deutschen"*, Bonn 1992 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 11), p. 154.

<sup>6</sup> Susanne Popp, "Wechselwirkungen: Max Reger und die Literatur seiner Zeit", in *Annäherungen an Max Reger*, ed. Martina Sichardt, Hildesheim 2014 (= Schriften der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig, Vol. 8), pp. 77–103; here: p. 87.

<sup>7</sup> Stefan Gasch, "Max Reger und das Lied um 1900 – Versuch einer Annäherung", in *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900*, ed. Stefan Gasch, Vienna 2018 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Vol. 48), pp. 7–15; here: p. 7.

<sup>8</sup> Popp, "Wechselwirkungen" (see note 6), p. 92.

<sup>9</sup> Simone Winko, "Kitsch oder moderne Gefühlssprache? Zur zeitgenössischen Einschätzung und zur Emotionsgestaltung der Gedichtvorlagen Max Regers", in *Reger-Studien 10. Max Reger und das Lied*, Conference proceedings Karlsruhe 2015, ed. Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2016 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XXIV), pp. 29–47; here: p. 46.

<sup>10</sup> The characteristics of "declamatory melodic writing" in Reger's songs from Opus 31 onwards are described by several writers including Grete Wehmeyer in *Max Reger als Liederkomponist. Ein Beitrag zum Problem der Wort-Ton-Beziehung*, dissertation, Cologne 1950, pp. 111–153 (Chapter "Deklamationslieder"; quotation on p. 111).



*moderne Literatur und Kritik*, edited by Max Beyer and Martin Boelitz), in *Die Gesellschaft (Münchener Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur*, edited by Arthur Seidl) and in the "Texte für Liederkomponisten" column in the *Neue Musik-Zeitung*. Around 1900 he also made his first contact by letter with poets (Anna Ritter, Richard Braungart), who sent him texts to set.

As a performer of his songs, Reger was firstly able to interest Josef Loritz, a baritone who had studied in Munich and was the conductor of the Regensburg Liederkrantz. In 1899, at the age of 35, he began a career as a singer and gave concerts with Reger several times over the following years.<sup>11</sup> Other early performers of Reger's songs included Susanne Dessoir (née Triepel) and Maria Hösl, the sister of his friend the violinist Josef Hösl. But to be able to promote his works actively, it was necessary to move away from tranquil Weiden: "I have to go to a center of music",<sup>12</sup> Reger wrote to the organist Georg Stolz. From early on he had his sights on Munich, where he was able to make his debut as a pianist in December 1900.<sup>13</sup> On 1 September 1901 Reger and his parents left the provincial Upper Palatinate and moved to the Bavarian capital with its cultural high-life.

### The composition and publication of the songs

Opp. 35 and 37, WoO VII/21 and VII/22

The composition of opp. 35 and 37 as well as WoO VII/21 and VII/22 cannot be separated from each other. As early as 16 February 1899 Reger mentioned to Josef Loritz the composition of a song collection of "5–6 piece[s]", which he wanted to dedicate to his friend.<sup>14</sup> Initially the project was not taken any further, then in the summer a larger collection of ten songs was composed, to be published under the opus number 35. Subsequently this was initially expanded with three further songs, which were divided into two separate opus numbers, from which the songs WoO VII/21 and VII/22 were in turn omitted. The songs *Six Songs* op. 35 and *Five Songs* op. 37 were published.

Following an invitation by Auguste von Bagenski, Reger spent from the last days of July 1899 to the first of August 1899 on holiday in Schneewinkl near Regensburg. There he met Auguste's daughter Elsa von Bercken, his second wife, whom he knew from Weiden and who was in the process of getting a divorce. In her *Erinnerungen* Elsa wrote: "Ten songs were written in a short time. With the ink wet on the page, learning the songs began, and we sang 'the new song' to my mother".<sup>15</sup>

Reger made two manuscripts of each of these ten songs – one served as the dedication copy for Elsa von Bercken, and the other as the engraver's copy for the publisher. The manuscripts differ mainly because the copy intended for Elsa von Bercken contains

breath marks.<sup>16</sup> A few of the manuscripts contain dates of completion which provide information about the compositional process: on 16 June *Dein Auge* was completed, *Der Himmel hat eine Thräne geweint* probably on 22 June, a day later *Glückes genug* and on 24 (or 27)<sup>17</sup> June "*Frauenhaar*"; at the beginning of the next month he composed *Flieder* (2 July) and *Du liebes Auge* (4 July), and probably *Volkslied* (date unclear). On 16 July Reger finally announced euphorically to his former teacher Adalbert Lindner in Weiden: "A song cycle is finished. Op 31 is a mess compared with it."<sup>18</sup>

Shortly after this, however, there was a serious disagreement between Elsa von Bercken and Reger, who left Schneewinkl because of this.<sup>19</sup> Later, looking back, Reger's widow wrote about the reason for his sudden departure, on which he took the manuscripts with him: "But this beautiful time came to a sudden end when Reger made it clear to me that he felt more for me than just admiration and friendship. I, however, did not feel more than this, and the parting was a disagreement."<sup>20</sup> Despite his unsuccessful courtship<sup>21</sup> Reger continued to remain in contact with Elsa von Bercken. On 21 July, after he had prepared the manuscript for print, he sent the dedication copies made for Elsa von Bercken back to her from Weiden. On this occasion he made a title wrapper with the inscription: "To Frau Elsa von Bercken, née von Bagenski I most cordially dedicate Ten Songs for a medium voice with pianoforte accompaniment [...] op. 35 and 37." Reger also recorded the order of the songs in a manuscript in her *Erinnerungen*: "1. *Dein Auge*; 2. *Der Himmel hat eine Thräne geweint*; 3. *Traum durch die Dämmerung*; 4. *Flieder*; 5. *Du liebes Auge*; 6. *Glückes genug*; 7. *Volkslied*; 8. *Frauenhaar*; 9. *Der Tod, das ist die kühle Nacht*; 10. *Letzte Bitte*." Reger kept the other copies of the songs intended as engraver's copies.

Even over a month after his departure from Schneewinkl, Reger considered op. 35 as a completed work, as he informed Ernst Guder on 18 August. But in the same letter, he reported to the Wiesbaden bookseller: "Today I found another 3 poems which could be set to music; they are very modern things."<sup>24</sup> Just four days later he wrote the date of completion below the song *Nächtliche Pfade*. On 25 August he had also set to music the two other texts – Richard Dehmel's Verlaine translation *Helle Nacht*, and Valerie Matthes' d'Annunzio translation *Wenn lichter Mondenschein*.

<sup>11</sup> Loritz, born in 1864 Nittenau (near Regensburg), Upper Palatinate, had initially worked as a teacher. – For information on Loritz and Reger, see Christopher Grafschmidt, "Reger und seine Sängerinnen und Sänger", in *Reger-Studien 10* (see note 9), pp. 135–150; there, p. 144f.

<sup>12</sup> Correspondence dated 16 August 1901, in *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, ed. Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, p. 91.

<sup>13</sup> In this concert on 11 December 1900 in the Museum Room of the Palais Portia, Reger gave the first performance with Josef Hösl of his *Violin Sonata* op. 41, and other works.

<sup>14</sup> Letter to Josef Loritz, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 391.

<sup>15</sup> Elsa Reger, *Mein Leben mit und für Max Reger. Erinnerungen*, Leipzig 1930, p. 25.

<sup>16</sup> Five of these dedication copies for Elsa von Bercken survive, as well as nine of the manuscript which later served as engraver's copies. The copies intended for Elsa of *Dein Auge*, *Der Himmel hat eine Thräne geweint*, *Flieder*, *Du liebes Auge* (later op. 35 nos. 1, 2, 4, and 5) as well as *Glückes genug* (op. 37 no. 3) should probably be regarded as first copies, whereas Elsa received the copy of "*Frauenhaar*" (op. 37 no. 4); see the Evaluation of the sources in the *Kritischer Bericht*, p. 207. With the other three songs this question cannot be answered, as only one manuscript survives in each case.

<sup>17</sup> In the later engraver's copies the dates of completion have been deleted by erasing and can only be partially deciphered.

<sup>18</sup> Postcard, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 419.

<sup>19</sup> See Popp, *Werk statt Leben* (see note 2), p. 135.

<sup>20</sup> *Mein Leben mit und für Max Reger* (see note 15), p. 25.

<sup>21</sup> A surviving record from this courtship is Reger's entry in Elsa von Bercken's friendship album dated 27 June 1899. Beneath a musical quotation from the *Albumblatt* für Klavier (later op. 36 no. 2), also composed in Schneewinkl, he wrote the telling words: "I know what I want, I want what I know [...] a friendly reminder of a restless, bad musician" (Manuscript in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Mus. Ms. 207).

<sup>22</sup> Last listed: private collection. – The page was dated 21 July 1899.

<sup>23</sup> *Mein Leben mit und für Max Reger* (see note 15), p. 25.

<sup>24</sup> Letter to Ernst Guder dated 18 August 1899, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 424 (as preceding citation).

He informed Elsa von Bercken: "Have now written three new songs, would happily send them to you, but don't know whether it would be pleasant for you?"<sup>25</sup>

On 7 September Reger spent some time in Munich for discussions with his publisher Jos. Aibl and presented new compositions there, including op. 35. The same day his mother Philomena received a message of his success: "pleased him [the managing director Eugen Spitzweg] very much; he is to publish op 35, 37 (songs & sonata[!])."<sup>26</sup> After this meeting, or in the course of preparing the works for print, the decision must have been made to divide what was until now opus 35 into two smaller song collections. Both the copyright agreement and the royalty receipt statement which Reger signed on 23 September<sup>27</sup> record for the first time the final division into *Six Songs* op. 35 and *Five Songs* op. 37; the sonata referred to (in A major for violin) received the opus number 41. By this point at the latest, the songs *Der Tod, das ist die kühle Nacht* and *Letzte Bitte* (WoO VII/21 and VII/22) were taken out of the collection, and Reger did not submit these for publication. The dedication to Elsa von Bercken was also dropped; instead, each song was given a separate dedication to well-known performers or singing teachers. The first two songs from op. 35 were dedicated to Josef Loritz and Susanne Triepel who were the first to sing Reger's songs in public; other dedications followed to the bass-baritones Arthur van Eweyk and Anton Sistermans, and to Nikolaus Rothmühl, for many years director of the opera school at the Stern'sches Konservatorium in Berlin. Reger was also to continue with the strategy of these "individual dedications"<sup>28</sup> in op. 43 and 48 (see below).

No comments by Reger are known about the circumstances leading to the subsequent division of the songs into two opuses. In her *Erinnerungen*, Elsa Reger refers to the events of July 1899: "He tore away the 10 love songs, and did not publish them, as I had intended, in one volume dedicated to me, but scattered them between various volumes."<sup>29</sup> It is of course also possible that the decision to publish the songs for the division. The words "scattered" do not adequately describe Reger's process of re-arranging the first five songs in the final collection was the conclusion of op. 35. He added *Wenn Mondenschein*, composed in Weiden. For op. 37 numbers 1–5, he rearranged the songs composed in Schneewinkl: op. 37 nos. 3, 2, and 4); the songs *Helle Nacht* and *Wichtige Pfade* (no. 5), also newly composed, framed the collection.

The process of preparing these two opuses for print is not documented; on 25 October Reger reckoned that the first editions would arrive in "approximately 4–5 weeks".<sup>30</sup> As early as

5 November Maria Hösl sang *Traum durch die Dämmerung* at a song recital in Heidelberg, possibly from a copy (which does not survive). On 1 December Reger was able to send the first review copies of the two opuses, published at the same time, to Alexander W. Gottschalg and Georg Göhler.<sup>31</sup>

The two songs which had been removed only came to light after Reger's death. *Der Tod, das ist die kühle Nacht* (WoO VII/21) was published in the second half of June 1916, that is just four weeks after the composer's funeral, in the *Neue Musik-Zeitung*, probably based on the manuscript marked up as an engraver's copy.<sup>32</sup> In 1921 the Leipzig publisher Steingraber published this, together with the song *Letzte Bitte* (WoO VII/22) under the title *Zwei Lieder*.<sup>33</sup>

With his choice of texts, Reger consciously placed his songs in the context of the contemporary art of song writing: *Traum durch die Dämmerung* by Otto Julius Bierbaum and *Glückes genug* by Detlev von Liliencron were on everyone's lips (thanks to the extremely successful settings by Richard Strauss (see below, *Parallel settings*), and in France, Paul Verlaine's *Clair de lune* was one of the most frequently-set contemporary poems<sup>34</sup>; in Richard Dehmel's translation (*Helle Nacht*) it had already been set by the well-known song composer Conrad Ansohn (op. 10 no. 1; 1896). Reger took the text for this song and that of *Wichtige Pfade* (*Mondenschein*) from the belles lettres anthology *Blumen*, published as a loose-leaf collection by Carl Henckell, in which he found several more texts which he also recommended to other composers.<sup>35</sup> Four texts (op. 35 nos. 3 and 4, op. 37 no. 4, and WoO VII/22) were taken from Büchtemann's collection *Erlebte Gedichte* (2nd edition), which he was to return to in op. 51 (nos. 6 and 7).

Opus 41  
August 1899, whilst he was still preoccupied with the completion of the song collections opp. 35 and 37, Reger again asked Ernst Guder for "a few beautiful poems to set to music"<sup>36</sup>. For the new collection of *Eight Songs* op. 43 his choice fell exclusively on contemporary sources: alongside Richard Dehmel and Gustav Falke, the Prague writer Oskar Wiener is represented for the first time with three poems. In his op. 31, Reger had drawn exclusively on poems by Anna Ritter.<sup>37</sup> The poem *Die Betrogene spricht* (no. 6), which was not published in any of her collections, could have been specially written for Reger to set.

<sup>25</sup> Letter, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 426. – The dedication copies of these three songs for Elsa von Bercken do not survive.

<sup>26</sup> Postcard, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 431.

<sup>27</sup> Max-Regel-Institut, shelf numbers: D. Ms. 121 and 122.

<sup>28</sup> Andrea Hammes, *Brahms gewidmet. Ein Beitrag zu Systematik und Funktion der Widmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2015 (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte*, Vol. 28), p. 81.

<sup>29</sup> *Mein Leben mit und für Max Reger* (see note 15), p. 25. – More than three years later Elsa von Bercken demanded a replacement: "Am I not to receive a song of my own again, you have taken so much from me in defiance." (Letter dated 22 April 1902, Max-Regel-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 2977).

<sup>30</sup> Letter to Georg Göhler, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 453.

<sup>31</sup> See letters, in *ibid.*, p. 470ff.

<sup>32</sup> *Neue Musik-Zeitung* 37 Jg., no. 8 (22 June 1916), insert. – The edition was published with an incorrect date of composition: 1898 instead of 1899.

<sup>33</sup> With *Letzte Bitte*, the breath mark reproduced in the published edition probably indicates that Elsa von Bercken's dedication copy was used as a source, as she gave this to the publisher on 27 June 1920 (see contract, Max-Regel-Institut, shelf number: D. Ms. 1). This manuscript, like the original engraver's copy, is now lost. – In Steingraber's edition there is no indication as to when the songs were composed. Because of the theme of death, the reviewer Max Chop conjectured that it dealt with "songs, detached from the world, of concentrated mood, probably from the master's last period, as thoughts of death were consciously or unconsciously circling around him, and he withdrew more from the world into his inner being" ("*Neue Musikalien etc.*", in *Signale für die Musikalische Welt* 80 Jg., no. 7 [15 May 1922], p. 270).

<sup>34</sup> Settings by composers including Jules Massenet, Ernest Chausson, and Gabriel Fauré.

<sup>35</sup> See letter dated 24 October 1899 to Josef Hösl, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 452.

<sup>36</sup> Letter dated 18 August 1899 (see note 1), p. 424.

<sup>37</sup> See RWA Vol. II/1.

On 12 October the song *Zwischen zwei Nächten*, which opens the collection, was completed.<sup>38</sup> After that, the composition was interrupted for a while, presumably in favor of other works (*Three Choruses* op. 39, *Four Sonatas* for violin solo op. 42). On 14 November Reger then informed Josef Loritz: "Since last Saturday I have written another 5 new songs, one of which I would again like to dedicate to you; by 9 December there will probably be 7 pieces & we can then try these out straight away. (that is op. 42.)"<sup>39</sup> By the end of November, that is before the run-through he referred to in Weiden, he finally informed his friend: "Eight new songs op. 42 are ready / already sold to Aibl."<sup>40</sup>

On 15 December Reger submitted the engraver's copy, together with other manuscripts (opp. 38 to 44) to the publisher as op. 42.<sup>41</sup> When signing the publisher's contract and the royalty receipt statement on 17 December he changed the opus number to 43.<sup>42</sup> The assembled jobs were worked through by the engravers, and on 6 April 1900 Reger was able to report that he had "already dealt with the proof-reading!" of opp. 39 to 44.<sup>43</sup> Although in mid-month he thought that the first printed editions would only be ready "in 8 weeks"<sup>44</sup>, he was in fact able to send a gratis copy to the critic Alexander W. Gottschalg on 1 May. Reger added the explanatory comment: "The 8 songs op. 43 are, depending on the poetic source, often also very difficult! A very musical singer & sensitive accompanist will always be needed. However, as much as it is clear to me that with such works I will gain little popularity – with the best will in the world I cannot give up my demands on the performers, my way of writing, I want to achieve that which I have in mind artistically".<sup>45</sup> He also told Georg Göhler, the reviewer and conductor of the Leipzig Riedelverein: "The songs often have a difficult accompaniment – but I have tried out singing practically with singers, & the singer is never drowned out."<sup>46</sup>

In order to emphasize his high regard for the texts, Reger dedicated the individual songs to successful singers, as he had done earlier with opp. 35 and 37. These included the soprano Lilli Lehmann (no. 5)<sup>47</sup>, who had been heard through her appearances in Mozart and Wagner operas through her appearances in Weidenmantel (no. 1), whom Reger had met in 1888 at the Bayreuth Festival. The tenor Amfortas in *Parsifal* was surprised

<sup>38</sup> See the date of completion in the engraver's copy, Universal Edition, Vienna, on permanent loan to the Austrian National Library, shelf number: L1.UE.380, fol. 3v.

<sup>39</sup> Letter, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 462. – No. 4 *Abschied* was dedicated to Loritz.

<sup>40</sup> Letter dated end of November 1899, in *ibid.*, p. 469.

<sup>41</sup> Registered parcel with a value of over 300 marks, listed in *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packsendungen, 1899–1912*, Meininger Museen, Abteilung Musikgeschichte mit Max-Reger-Archiv, Inventory number XI-4 3314, fol. 2.

<sup>42</sup> Contracts, Max-Reger-Institut, shelf numbers: D. Ms. 124 and 125. A date added by the publisher in the engraver's copy of 23 December 1899 presumably relates to when the copy was handed to the engraver.

<sup>43</sup> Letter to Emil Krause, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 155.

<sup>44</sup> Letter dated 16 April 1900 to Ella Kerndl, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number: Br 011/2.

<sup>45</sup> Letter, *ibid.*, shelf number: Br 034/9.

<sup>46</sup> Letter dated 17 May 1900, Ratsschulbibliothek Zwickau, without shelf number.

<sup>47</sup> The dedication copy of the first printed edition for Lilli Lehmann-Kalisch, signed by the composer on 2 May 1900, is preserved in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe (shelf number: Mus. DE. 08).

by the composer's dedication, who asked him "to kindly forgive this 'rapacious assault' & to accept the dedication!"<sup>48</sup> Reger, "one of the most productive writers of dedications of his time"<sup>49</sup>, hoped to win over these prominent personalities in this way as promoters, and above all, as performers of his works. In the case of op. 43, at least, this strategy was not successful: with the exception of Loritz und Maria Hösl, who had previously introduced Reger's songs into the repertoire, none of the dedicatees performed his works in public.

But there were other requests: for the alto Iduna Walter-Choinanus, Reger made transpositions of *Meinem Kinde* (from A flat major to G flat major) and *Wiegenlied* (from E flat major to C major). He performed both songs with the singer in Munich at the end of 1902.

#### Opus 48

On 12 December 1899, before submitting the *Eight Songs* op. 43 for publication, Reger reported to Elsa von Berenini: "For the new songs I have very beautiful texts! But it will be a while before I can compose these, as there is too much to be done first."<sup>50</sup> At the beginning of March 1900 he wrote to the Hamburg critic Emil Krause: "A few songs op. 43 are now ready. According to the dates of completion, they must have included no. 6 *Am Dorfsee* (29 January) and no. 2 *Leise Lieder* (28 February) amongst others; the third song, the date of completion, no. 1 *Hütet euch!*, was completed on 17 March 1900. Ultimately the collection grew to seven songs. The music contains, amongst other works, Reger's first setting of a text by Christa Morgenstern (no. 2 *Leise Lieder*), followed by seven from the next three collections, as well as a text by Marie Stona (no. 6 *Ach, Liebster, in Gedanken*), whose poetry Reger was very enthusiastic about."<sup>52</sup>

On 26 April Reger concluded a contract for six new works with the publisher Jos. Aibl in Munich: as well as *Seven Songs*, the *Six Intermezzi* op. 45 for piano, the *Fantasia and Fugue on B-A-C-H* op. 46 and *Six Trios* op. 47 for organ (as opp. 46a and 46b), *Twelve German Sacred Songs* and *Seven Sacred Folksongs* for mixed chorus WoO VI/13 and VI/14 as well as *Selected Organ Chorale Preludes* by Johann Sebastian Bach in arrangements for piano (RWV Bach-B4) were assigned<sup>53</sup> and submitted for publication on 26 April.<sup>54</sup> On 6 May Reger signed the copyright agreement and the confirmation of the overall royalty of 700 marks.<sup>55</sup>

At this point the *Eight Songs* still had the opus number 47, which was later allocated to the *Six Trios* (for organ). On the copyright

<sup>48</sup> Letter dated 2 May 1900, Stanford University Libraries, shelf number: MLM/11/870A.

<sup>49</sup> Hammes, *Brahms gewidmet* (see note 28), p. 81.

<sup>50</sup> Letter, in *Der junge Reger* (see note 1), p. 481.

<sup>51</sup> Letter dated 5 March 1900, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, ed. Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 6), p. 22.

<sup>52</sup> "All respect to the creative talent of this lady! I place her directly next to the works of Anna Ritter" (Letter dated 16 April 1900 to Ella Kerndl, in *Briefe eines deutschen Meisters* [see note 12]), p. 75. – Marie Stona was the pseudonym of Marie Scholz (née Stonawski).

<sup>53</sup> See letter dated 16 April 1900 to Alexander W. Gottschalg, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number: Br 034/8.

<sup>54</sup> Parcel to the value of 300 marks, listed in *Postbuch 1* (see note 41), fol. 3; see also letter dated 26 April 1900 to Gustav Beckmann, original lost, copy: Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. As. 7.

<sup>55</sup> Documents in the Max-Reger-Institut, shelf numbers: D. Ms. 126 and 127.

agreement and in the engraver's copy, the alteration to the opus numbers was carried out later; this possibly only occurred during the proof-reading process.<sup>56</sup> On 27 June Reger was still waiting impatiently for the proofs which, as he told the soprano Marie Seyff-Katzmayr, were due to arrive "in the next days"<sup>57</sup>. On 22 October he sent a review copy of the first printed edition to Caesar Hochstetter.<sup>58</sup> Reger later admitted to his fellow critic Theodor Kroyer in Munich that in his op. 48 "here and there a 'reminiscence' of my great earlier dependence on Brahms" could be heard, which he had "overcome" in the *Twelve Songs* op. 51.<sup>59</sup>

As well as Marie Seyff-Katzmayr, to whom no. 2 *Leise Lieder* was dedicated, Reger also made a dedication to the Karlsruhe Court Theater singer Henriette Mottl-Standthartner, the wife of his future Munich mentor Felix Mottl (no. 1 *Hütet euch!*). He did not make any other individual dedications in this opus. Instead, four autograph transpositions survive. For Josef Loritz Reger transposed *Leise Lieder* from D major to C major,<sup>60</sup> and he made three other transpositions (nos. 3 and 7 and a further transposition of no. 2)<sup>61</sup> for the American bass-baritone Arthur Henry van Eweyk, to whom he had already dedicated *Traum durch die Dämmerung* op. 35 no. 3. A few markings in numbers 2 and 3 indicate that these manuscripts were used. But to date, no record of performances of these Reger songs by Eweyk, who was active especially in Berlin from the 1890s onwards, have come to light. Richard Braungart wrote that Eweyk appeared as a performer of Reger: "And by the way, there are already singers today who – particularly when working with the composer himself – master even the most difficult pieces [...] splendidly [...], as evidenced by artists such as Joseph Loritz (baritone, Munich), Ludwig Heß (tenor, Berlin), Arthur van Eweyk (baritone, Berlin), and Susanne Dessoir (soprano, Berlin)."<sup>62</sup>

#### WoO VII/23–29

From mid-1900 Reger in published shorter organ and piano pieces as well as songs in music and periodicals, in order to disseminate his music more widely and gain a new audience.<sup>63</sup> After the song (*In der Schwiegener Nacht* WoO VII/23) and the *Reden* (WoO VII/24) appeared in the *Neue Musik-Zeitung* at the beginning of July 1900, a work by his friend and organist Karl Straube.<sup>68</sup> In August 1902 Reger's music inserts appeared there for the last time with the songs *Sehnsucht* and *Kindergeschichte* which were incorporated into the collection *Twelve Songs* op. 66<sup>69</sup> shortly afterwards.

<sup>56</sup> The alteration of the copyright notice and the title page of the engraver's copy (University of Vienna, permanent loan to the Austrian National Library, shelfmark: Mus. ms. 21443) was probably made by the publisher. On 27 June Reger spoke to Marie Seyff-Katzmayr about his songs, referring to them as "op. 47" – possibly the change of opus numbers had not yet been completed (letter, last listed and cited in Ingo Nebehay's antiquarian books catalog, February 1984, no. 253).

<sup>57</sup> Letter (see note 56).

<sup>58</sup> See letter, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit*, als Erstveröffentlichung im Auftrag des Kuratoriums des Max-Reger-Institutes ed. Ottmar Schreiber, Bonn 1956 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 3), p. 45.

<sup>59</sup> Letter dated 18 April 1901, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

<sup>60</sup> Autograph in Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Musikabteilung, shelf number: Mus. ms. 21443.

<sup>61</sup> Transpositions: no. 2 from D major to C major; no. 3 from D flat major to B flat major; no. 7 from A minor to F sharp minor. – The manuscripts are now preserved in the Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, shelfmarks: Mus. ms. autogr. M. Reger 2, 3 and 4.

<sup>62</sup> Richard Braungart, "Max Reger als Liederkomponist. Eine Erwiderung", in *Freistatt* 4 Jg., no. 29 [ca. 3rd July volume 1902], p. 315f.; here: p. 316.

<sup>63</sup> See the article *Regers Musikbeilagen für Zeitschriften* on RWA ONLINE.

periodical. Reviews of Reger's works had appeared in the *Neue Musik-Zeitung* since 1899, but there is no record of when and how he came into contact with it, which was published by Stuttgart publisher Carl Grüniger. The date of composition of *Nachtgeflüster*, the first setting of a poem by Franz Evers, followed by twelve others, is not known. Reger had the text of the song from the belles lettres anthology *Sonnenblumen* by August 1899 at the latest.<sup>64</sup>

On 6 July 1900, a day after the publication of *Nachtgeflüster*, Reger sent a new selection of musical scores to the periodical, and explained in his covering letter: "Enclosed you will find 4 piano pieces & 5 songs. You will find that in the same, I have made only very modest & the most minor demands of the singer and pianist; therefore technically, the pieces will certainly not be too difficult for your readers. [...] For the song *Brautring* 2 printed pages, all the other 4 songs 1 printed page each. With the greatest pleasure I will also send you more songs & piano pieces later on – until everything has been published as inserts, I have long since sent you another instalment of such pieces & songs. [...]"<sup>65</sup> Although the engraver's copies do not survive from this period, comments on the estimated number of printed pages we can conclude that he also submitted *Brautring* WoO VII/25 because he thought that each of the songs *Süße Ruh* WoO VII/24, *Heimnis* WoO VII/26, *Mädchenlied* WoO VII/27, and *Hoffnungslos* WoO VII/28 would fit on one page. The song *Sonnenregen* WoO VII/29, two pages in print, could have been composed at a later date and submitted afterwards, at least its date of publication was considerably after the five other songs, the latter were published in rough succession and alternating with the first two of what was ultimately ten piano pieces<sup>66</sup> between September 1900 and March 1901,<sup>67</sup> *Sonnenregen* on the other hand only in July 1902. In November 1900 the *Neue Musik-Zeitung* also published a detailed article on Reger's work by his friend and organist Karl Straube.<sup>68</sup> In August 1902 Reger's music inserts appeared there for the last time with the songs *Sehnsucht* and *Kindergeschichte* which were incorporated into the collection *Twelve Songs* op. 66<sup>69</sup> shortly afterwards.

As text sources for his songs WoO VII/23–29 Reger chose exclusively contemporary poems: he found *Süße Ruh* (Frida Laubsch) and *Hoffnungslos* (Willibald Obst) in the "Texte für Liederkomponisten" column, which the *Neue Musik-Zeitung* itself published. He probably also found the *Mädchenlied* by Marie Madeleine (Freifrau von Puttkamer) in a periodical.<sup>70</sup> *Brautring*, *Mädchenlied*, and *Sonnenregen* by Anna Ritter also came from the 1900 volume

<sup>64</sup> Reger bought himself the complete four years' issues probably after the publication of the last volume in 1898/99. A copy of the last year which Reger owned (with annotations) is now preserved in the Meininger Museen/Max-Reger-Archiv.

<sup>65</sup> Letter, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number: Br 017. – The letter was probably addressed to the music critic Ernst Ege, who had taken over the management of the periodical in March from Adalbert Svoboda.

<sup>66</sup> WoO III/12 nos. 1 to 6, 8 and 11 and 12.

<sup>67</sup> WoO VII/24 in September 1900, WoO VII/25 in October, WoO VII/26 in December, WoO VII/27 in February 1901, and WoO VII/28 in March.

<sup>68</sup> *Neue Musik-Zeitung* 21 Jg., no. 22 (8 November 1900), p. 267f.

<sup>69</sup> See RWA, Vol. II/3.

<sup>70</sup> The poem was first published in the collection *Auf Kypros*, which attracted attention through some of its erotic content, but itself belonged to more traditional love lyrics.

of poetry *Befreiung*, in which Reger had placed great hopes. However, he now felt “very disappointed” by this.<sup>71</sup>

In June 1910 the Leipzig music publisher Paul Zschocher approached Reger with the idea of newly publishing some songs and piano pieces which had previously been issued as music inserts in anthologies. Reger himself took on the task of checking through everything and calculated “a fee of 50 M for [his] trouble”<sup>72</sup>. The copyright agreement signed by the composer on 29 June lists alongside the “10 Klavierstücke[n]” from the *Neue Musik-Zeitung*, which were combined with two further pieces and now issued as *Blätter und Blüten*, and “Kleine Lieder: 8 Lieder”, which had been published before in the *Neue Musik-Zeitung* and by the Taubald’sche Bookshop in Weiden.<sup>73</sup> These were the songs WoO VII/23–29 and the *Wiegenlied* WoO VII/19 published in 1899 in Weiden. The latter, however, was not included in the anthology and was published in 1910 as a new publication by Bote & Bock. Instead, *Um Mitternacht blühen die Blumen* and *Volkslied* op. 79c nos. 2 and 3 and the *Schlummerlied* WoO VII/33 were included in the collection. These were given the title *Liebeslieder*. To what extent Reger was involved in the final compilation and the choice of title is not known. Reger’s revision of the songs WoO VII/23–29 essentially comprised the correction of mistakes (the addition of missing accidentals and ties, deletion of a parallel octave, etc.<sup>74</sup>). The *Liebeslieder* were published in November 1910 with German and English text both in the original key and in an edition for low voice.<sup>75</sup> At the end of 1928 Breitkopf & Härtel took over Zschocher’s stock of Reger editions<sup>76</sup>, also including the *Liebeslieder*. Later editions, however, did not include the two songs from op. 79c, as the original publisher Hermann Beyer & Söhne refused to allow them to be reprinted as part of the collection.<sup>77</sup>

#### Opus 51

On 14 July 1900 Reger divulged his plans for composition to the Bielefeld City Music Director Wilhelm Lampert. He planned to complete the works “beginning of September” and “now I have a whole range of songs for songs (op. 51)”.<sup>78</sup> He turned to the composer by the latest, and evidently with rapid progress on the ten 10 new songs over the “days!”, he reported to the pianist Richard Jung on 22 August that the only two of completion in the collection which ultimately became *Songs* (at the end of no. 3 *Träume, träume*, and no. 12 *Weiß Tauben*)

<sup>71</sup> “But there was nothing in it which came up to the standard of her earlier things!” (Letter dated 27 June 1900 to Ella Kerndl, in *Meisterbriefe*, p. 75f.). Despite this, Reger also returned to the collection *Befreiung* for *Die Glocke des Glücks* op. 79c no. 6 and *Sterne* op. 55 no. 7 (both 1901).

<sup>72</sup> 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.

<sup>73</sup> Copyright agreement, now in the ownership of ERES EDITION, Lilienthal.

<sup>74</sup> See *Kritischer Bericht*, p. 221.

<sup>75</sup> See Hofmeister’s *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 82 Jg., no. 11 (November 1910), p. 301.

<sup>76</sup> See letter from Breitkopf & Härtel to Elsa Reger dated 21 December 1928, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 4488.

<sup>77</sup> See letter from Breitkopf & Härtel to Elsa Reger dated 11 April 1929, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 4489.

<sup>78</sup> Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 168.

<sup>79</sup> Postcard, private collection.

both give 20 August, attesting to the great speed of composition. On 30 August Reger described his op. 51 as “fix u. fertig! [well & truly finished]”<sup>80</sup> to the church musician Andreas Hofmeier.

The texts which Reger set, again exclusively contemporary, included four poems from Christian Morgenstern’s collection *Ich und die Welt* of 1898 (nos. 5, 8, 9, 12), and he found four further texts in the arts periodical *Die Gesellschaft* (nos. 1, 3, 10, and 11).

Reger finally submitted the engraver’s copies of opp. 49–53 and WoO VII/30 created over the summer to the publisher Jos. Aibl on 21 October.<sup>81</sup> On 4 November he signed the copyright agreement and the confirmation of the overall royalty of 1200 marks.<sup>82</sup> The proof-reading and printing processes are not documented; on 13 April 1901 Reger was able to send the Munich music critic Theodor Kroyer a gratis copy of the first printed edition.<sup>83</sup> A few days later he explained his maxim as a song composer to Kroyer: “as characteristic as possible yet with an absolute ideal of beauty!”<sup>84</sup>

As well as Kroyer, Josef Loritz was also presented with a copy of the “songs suitable for male voice” from the new work and encouraged by Reger: “I ask you to look through them carefully! Especially ‘Schmied Schmerz!’ [no. 6] So study them closely!”<sup>85</sup> But as the range of the song, too, was too high for the baritone, Reger offered the singer a transposition made by himself,<sup>86</sup> which he ultimately promised to make “in 2 copies in a sharp minor”.<sup>87</sup> Whilst nothing is known about the whereabouts of these manuscripts, an autograph transcription of this song from G minor to E major as well as of *Frühlingsmorgen* (no. 11) from D major to D flat major survive. These were owned by Ludwig Hess, who had performed both songs with Reger at the beginning of January 1902 in Munich and in February/March 1903 in Leipzig and Berlin (see *Early reception*) and had probably requested the transcriptions in this context.

In January 1901, whilst op. 51 was still in preparation, Reger had told Otto Leßmann, the editor of the *Allgemeine Musik-Zeitung*, he would search out “a simple song of 2 pages [...] after publication” as a suitable periodical insert.<sup>89</sup> Reger subsequently returned to his request several times<sup>90</sup> and ultimately suggested *Gleich einer versunkenen Melodie* (no. 8).<sup>91</sup> The insert, engraved based on the first printed edition, was published on 4 October in the *Allgemeine Musik-Zeitung* by “kind permission” of the original publisher Jos. Aibl.

<sup>80</sup> Letter, original missing, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

<sup>81</sup> See letter dated 22 October 1900 to Caesar Hochstetter, in *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit* (see note 58), pp. 45–47.

<sup>82</sup> Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: D. Ms. 128 and 129.

<sup>83</sup> See letter, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

<sup>84</sup> Letter dated 18 April 1901 (see note 59).

<sup>85</sup> Postcard dated 14 April 1901, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 19.

<sup>86</sup> “If ‘Schmied Schmerz’ is too high, then please let me know which key I should transpose it into! (in 2 copies!) Then in mid-June I will have time to do this! It is a lovely thing, that ‘Schmied Schmerz!’” (Letter dated 5 May 1901, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 23).

<sup>87</sup> Letter dated 24 June 1901, Bayerische Staatsbibliothek, Munich; Fasc. germ. 75, no. 26.

<sup>88</sup> Surprisingly there are no markings in the manuscript.

<sup>89</sup> Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe. Shelf number: Ep. Ms. 185.

<sup>90</sup> On 20 March Reger once again announced to Leßmann, “a few nos to suggest for closer consideration with a view to reprint or insert in your highly esteemed periodical” (Letter, Nederlands Muziek Instituut, Den Haag).

<sup>91</sup> See letter dated 17 May 1901, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Autogr. Reger, Max.

The *Twelve Songs* were dedicated to Hugo Wolf, whose output of songs Reger had studied longer and more intensively following the end of his time in Wiesbaden. This increasing artistic orientation in the Weiden years went hand-in-hand with a feeling of personal affinity: at this time Reger also strongly identified with the older composer and his tragic story. His article "Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass" was published in 1904, a year after Wolf's death in a sanatorium. It was intended to serve as a passionate riposte to contemporaries who had posthumously elevated Wolf to fashionable status, but who had mocked him or remained silent during his lifetime. Reger's aspiration can be read as autobiographical, that "this unworldly, deeply introverted tone poet" would remain enduringly present in musical life and that "all the indescribable injustice with which Hugo Wolf's thorny path through life was so edifyingly crowned [would] finally be made good again in the spirit ("Manen") of the unhappy composer to an abundant extent"<sup>92</sup>. Reger himself made a considerable contribution towards establishing Wolf's works in musical life: in concert halls he gradually performed an increasing repertoire of Wolf songs, and in addition he made arrangements and took on time-consuming editorial work.<sup>93</sup>

#### Opus 55

In mid-November 1900, a few weeks after he had submitted the *Twelve Songs* op. 51 for print, Reger again laid out the text sources for his "very latest" song settings,<sup>94</sup> but initially turned to composing the *String Quartet in G minor* op. 54 no. 1 and other works. At the turn of the year, the new collection of op. 55 took shape, which Reger wanted to embark on in "the next few days", giving a number of "10–15"<sup>95</sup> pieces in one place, and "15 songs"<sup>96</sup> in another. The dates of completion of a total of 15 songs together with Reger's correspondence provide information about the progress of the composition. According to a letter dated 14 November 1900, "8 songs [were] ready"<sup>97</sup>, and four days later, "now followed by a further piece on 29 March,"<sup>98</sup> in April he was able to inform The-

odor Kroyer about the completion of the collection of 15 songs.<sup>100</sup> The compositional sequence of the songs, which survive in separate manuscripts, does not match the later sequence in the opus: the earliest of the six dates of completion (12 February 1901) is found at the end of the fair copy of the song which became no. 14 (*Allen Welten abgewandt*), and the latest (10 April) at the end of no. 7 (*Sterne*).<sup>101</sup> A surviving compilation of the songs made in pencil, together with sketches of the first movement of the *Piano Quintet in C minor* op. 64 (originally op. 56) begun around April 1901, are evidence that the order was worked out subsequently. This already records the final sequence, notated for the nine songs in the second book, but still for "low voice" (instead of the later "medium voice").<sup>102</sup> Reger began the collection in a programmatic way, with one of his "defiant songs" (a setting of Morgenstern's *Hymnus des Hasses*); he proceeded in similar fashion in opp. 62, 70, and 75.<sup>103</sup> He consciously sought to be provocative with these opening songs in order to wake up the music world "to leave its tried and trusted ways" and to overcome the "lack of interest".<sup>104</sup>

Reger initially set aside the engraver's copy in order to submit it to the publisher Jos. Aibl on 15 June together with the manuscripts of opp. 54 and 56 (later 62 to 58). He signed the copyright agreement and royalty agreement on 20 June.

On 9 July Reger expressed confidence to Josef Loritz that the work would be published "by September".<sup>107</sup> In fact, he received two advance proof copies by the last week of August, a few days before his move to Munich.<sup>108</sup> On 5 September he informed the poet Richard Braungart: "Ein Paar" [no. 9] has just been published; i.e. not yet officially; in a few days it will also be officially published." The same month op. 55 was listed in Hofmeister's

<sup>92</sup> Max Reger's article "Hugo Wolfs künstlerischer Nachlass" in the original version as a facsimile of the autograph in Karlsruhe, shelf number: D. Ms. 132 and 133; in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, Bonn, im Auftrage des Kurators des Max-Reger-Instituts, Bonn, 1966, no. 13; citations pp. 13–14. The text was first published in 1904 in the *Deutsche Monatshefte* 1 Jg., Vol. 2 (February 1904), pp. 157–164, in which the text was considerably watered down. Passages were omitted in the second passage cited here.

<sup>93</sup> RWV Wolf-Briefe, ed. by Reger, work was undertaken for Lauterbach & Kuhn, Reger's music publisher since 1903, who had acquired part of Wolf's estate in that year. – For information on Reger's performances of Wolf songs, see Susanne Popp: "An Hugo Wolf. Reger widmet sich Wolf", paper for the symposium "Zwischen Bürgerkunst und Neuer Musik. Hugo Wolf und Max Reger", 3–5 July 2003, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, unpublished congress report, typescript in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, 22 pp; statistics pp. 12–14.

<sup>94</sup> Letter dated 14 November 1900 to Josef Loritz, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 9.

<sup>95</sup> Letter dated 30 December 1900 to Alexander Wilhelm Gottschalg, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, shelf number: N.Mus.ep. 2577.

<sup>96</sup> Letter dated 30 December 1900 to Julius Smend, *ibid.*, shelf number: N.Mus. Nachl. 60 B IV: Briefe, 46.

<sup>97</sup> Letter to Theodor Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

<sup>98</sup> Letter dated 18 March 1901 to Josef Loritz, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 17.

<sup>99</sup> See letter dated 30 March 1901 to the same, *ibid.*, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 18.

<sup>100</sup> See letter (see note 83). – The following day Reger also informed Loritz: "15 songs are well & truly finished" (postcard dated 14 April [see note 85]).

<sup>101</sup> The following songs also have dates of completion (in chronological order); nos. 10 (*Wären wir zwei kleine Vögel*; 1 March), 3 (*Der tapfere Schneider*; 15 March), 2 (*Traum*; 19 March) and 15 (*Der Alte*; 29 March). The dates of completion of numbers 9 (*Ein Paar*; 14 March) and 11 (*Viola d'amour*; 18 March) are found in Reger's correspondence; see postcard dated 14 March 1901 to Richard Braungart, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, shelf number: K 21 and letter dated 18 March to Josef Loritz [see note 98]).

<sup>102</sup> Sketches, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, shelf number C6. – On the folio the division into two books is given in columns. Within the columns the titles are listed under each other in an arbitrary sequence, and the intended order is fixed by numbers on the right hand side of the columns. A draft title is written upside down.

<sup>103</sup> Susanne Popp, "Von Narren und Philistern. Künstlerproblematik und Sozialkritik in Max Regers Liedern", in *Ästhetik der Innerlichkeit* (see note 7), pp. 155–178; here: p. 155. – The opening songs of opp. 62, 70, and 75, equally confrontational in their sound, are *Wehe!*, *Präludium* (texts by Martin Boelitz) and *Merkspruch* (Wilhelm Weigand).

<sup>104</sup> Susanne Popp, "Der Provokateur – Max Reger und München", in *Facetten II. Kleine Studien – Edition und Interpretation bei Chopin – Die Münchner Schule und Max Reger*, ed. Claus Bockmaier, Munich 2016 (= Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Vol. 10), pp. 161–178; here: p. 163.

<sup>105</sup> See *Postbuch 1* (see note 41), fol. 6. – The day before Reger had written to Loritz: "Tomorrow I will send my new things op 54–58 etc. to Herr Spitzweg" (letter dated 14 June 1901, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 25).

<sup>106</sup> Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: D. Ms. 132 and 133; both documents were signed for opp. 54 to 58, WoO III/13 and VI/17 as well as RWV Bach-B6 (nos. 1, 15).

<sup>107</sup> Letter, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 27.

<sup>108</sup> See postcard dated 25 August 1901 to Josef Loritz, *ibid.*, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 30.

<sup>109</sup> Postcard, Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung; K 28.



*Musikalisch-literarischer Monatsbericht* as a new publication.<sup>110</sup> Before the printing of the collection Reger had written to Kroyer: "In these newest songs I am a little less demanding in terms of 'technical' requirements on the accompanist – but believe that I have deepened the expression even more in these, & that the musical language has become even more concise! (One is always learning!) Also 2 humorous songs are included. However, my tendency towards the 'melancholy' is ineradicable"<sup>111</sup>.

From the beginning of the composition Reger had wanted to dedicate the piece to the famous Wagnerian baritone Eugen Gura; Richard Strauss, amongst others, had dedicated a work to him (*Three Songs* op. 29, 1894/95). Gura still enjoyed a tremendous reputation as a ballad singer, but around 1900 he was coming to the end of his career.<sup>112</sup> Reger's friend Loritz was secured as contact person; from May 1900 he was a private student of Gura's, and the same month Reger asked him to go through his songs with Gura. "Please, write to me, what Gura said about my songs!"<sup>113</sup> At the beginning of 1901 Reger sent Gura a few songs and offered to prepare transpositions if these were required. When no reaction followed repeated requests,<sup>114</sup> he toyed with the idea of dropping the planned dedication ("as I do not want to 'waste my efforts'"), but at the same time asked Loritz to "carefully sound out" the singer! "Please do not talk about the dedication – but ask him, when he is going to sing Reger!"<sup>115</sup> After this Reger must at least have received some kind of response from the singer, for the dedication was retained, and in September Reger was able to report that Gura has "included 4 songs by me in his repertoire; but he can no longer sing op. 55, and Loritz himself has severe difficulties with them!"<sup>116</sup> Reger made a transposition of no. 55, *Der Narr* from A minor to G minor especially for Loritz."

### Early reception

As long as Reger still lived in Weiden he could only call on performers from his close circle to perform his songs. For example, Maria Hösl sang the song *Der Narr* op. 55 no. 5 through the *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* op. 35 no. 3 in November 1900. The manuscript of the song was printed. Josef Loritz performed the song *Stückes genug* op. 37 no. 3 in November 1900 at a concert organised at the "Bayerischer Hof" in Munich, and which was also in 1900, the first reviews of Reger's songs up to op. 55 appeared, which were largely positive. For the *Allgemeine Zeitung München*, Eugen Segnitz, Reger was described as a "renowned lieder singer", who had "the whole gamut of lyrical and dramatic capabilities" at his disposal. He characterised the song "*Frauenhaar*" op. 37 no. 4 in the words:

"A powerful blaze of passion, an ecstasy of happiness enjoyed, which, constantly resonating in gentle vibrations, never wants to end".<sup>117</sup> The special features of the vocal part were also discussed, which was repeatedly described as "strange", especially as "even the most distant echoes of familiar melodic expressions"<sup>118</sup> were avoided. The piano part was often seen as an "effective counterpart to the voice"<sup>119</sup> because of its striking independence, and criticism of its complexity and its recurring structural patterns, which were perceived as monochrome, was also sparked.<sup>120</sup>

Reger laid the basis for a more lasting reception of his songs after his move to Munich in September 1901. Just a month later he appeared as piano accompanist to Loritz in a song recital in the Museum Room of the Palais Portia. At this, three numbers from his opp. 51 and 55 as well as songs by Anton Beer-Walbrunn and Ludwig Thuille, both professors at the Munich Akademie der Tonkunst, were performed. Numerous other concert performances in the Museum and in the "Bayerischer Hof" followed. In these, in strategic fashion, he always "confronted"<sup>121</sup> songs by composers of the so-called Munich School (Thuille, Beer-Walbrunn, Ernst Boehe etc.), characterized by their restrained modernism, with a small selection of his own new works. In this way he "invited a comparison with his own songs", particularly since in his choice, he always took care to select one of his "extremely wild, naturalistic" songs, "but also tender and paintings".<sup>122</sup> At this time Reger acquired the reputation of an excellent, sensitive piano accompanist. As well as Loritz, from 1902 he also worked with singers including the tenors Ludwig Hess and Franz Bergen, and a little later the alto (Idun) Walter-Choinanus and soprano Susanne Dessoir. Compared to songs with contributions by contemporaries, the Munich critics repeatedly emphasized the atypical and contrary generic character of Reger's works, sometimes relating this to the composer's personality. Thus a reviewer writing in the Munich *Illustriertes Salonblatt* found the provocative-confessional setting of Jacobowski's *Der Narr* op. 55 no. 5 to be a "clearly revealed construct of the unique nature of this volcanic genius". Reger had understood the poem to be a general charge against philistines ignorant of art, and included it in his core repertoire as a song accompanist.<sup>123</sup> Referring to the songs *Schmied Schmerz* and *Frühlingsmorgen* op. 51 nos. 6 and 11, the critic of the *Allgemeine Zeitung München* (probably Theodor Kroyer) spoke of "incredible strange creations" and pointedly summarised: "For the 'song rabble' they are of course nothing."<sup>124</sup>

From about 1902 onwards the songs Reger had composed in Weiden increasingly featured in detailed collective reviews in music

<sup>110</sup> 73 Jg. No. 9 (September 1901), p. 506f.

<sup>111</sup> Letter dated 2 August 1901, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

<sup>112</sup> For information on the dedication to Gura see Grafschmidt, "Reger und seine Sängerrinnen und Sängerr" (see note 9), p. 140.

<sup>113</sup> Letter dated 9 May 1900, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 6.

<sup>114</sup> "I have already written to Herr Gura 2 x – he ought to tell me which songs by me should perhaps be transposed for him! I have not yet had an answer from him!" Letter dated 18 March to Josef Loritz, *ibid.*, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 17.

<sup>115</sup> Letter dated 1 May 1901, *ibid.*, shelf number: Fasc. germ. 75, no. 21 (as preceding citation).

<sup>116</sup> Postcard dated 11 September 1901 to Adalbert Lindner, Stadtmuseum Weiden/Max-Reger-Sammlung, shelf number: K 29. – To date, records of performances of Reger songs by Gura have not come to light.

<sup>117</sup> Eugen Segnitz, "Compositionen von Max Reger", in *Musikalisches Wochenblatt* 31 Jg., no. 28 (5 July 1900), p. 375f; here: p. 376. As preceding citation.

<sup>118</sup> anon., "Kompositionen von Max Reger", in *Neue Musik-Zeitung* 21 Jg., no. 14 (ca. mid-July 1900), insert, p. 173f.; here: p. 174. As preceding citation.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Karl Nef, for example, wrote in the *Schweizerische Musik-Zeitung*: "Often the composer cannot get away from an accompanying motif once chosen and hunts it to death." ("Max Reger", in *Schweizerische Musik-Zeitung und Sängerrblatt* 41 Jg., no. 28 [12 October 1901], p. 245f.; here: p. 246.)

<sup>121</sup> Popp, *Werk statt Leben* (see note 2), p. 160.

<sup>122</sup> Popp, "Der Provokateur" (see note 104), p. 167.

<sup>123</sup> Review of the concert on 7 April 1902 in the "Bayerischer Hof", 4 Jg., Vol. 16 (20 April 1902), p. 57; cited in Susanne Popp, "Von Narren und Philistern" (see note 103), p. 172.

<sup>124</sup> Review of the concert on 4 January 1902 in the Palais Portia, in *Allgemeine Zeitung München* 105 Jg., no. 7, lunchtime edition from 8 January 1902.

journals. In the *Allgemeine Musik-Zeitung* Heinrich Lang noted a development between opp. 51 and 55 towards a less overlaid musical language and demonstratively contrasted the complex structures of the first collection ("so much counterpoint, so much harmonic and rhythmic 'secession' and such an absurdly difficult piano accompaniment simply does not go with the concept of 'song'") with the melodically approachable *Viola d'amour* op. 55 no. 11 as an ideal ("that is the most deeply-felt language of the soul, that is music, in the words of the most sacred meaning!"<sup>125</sup>). In his article published in *Die Gesellschaft*, Karl Straube, Reger's friend and main performer of his organ works, also interpreted the op. 51 songs as the artistic result of "Reger's difficult German nature"<sup>126</sup> and described the "sensory and supersensory nature of these songs, which find their artistic expression in the harmonic exuberance, now almost stammering, now overflowing and sentimental in the declamation of the melodic lines in wide-ranging melismas", whereas in op. 55, he now recognized "a healthy naturalness of feeling in contrast with the hyper-symbolism of the earlier songs"<sup>127</sup>.

How much Reger's song output polarised the musical public is revealed in the paper "Max Reger als Liederkomponist" by Richard Batka, the music editor of *Der Kunstwart*, in the periodical *Deutsche Gesangskunst*. The implicit accusation in some earlier reviews of an artificially forced, mathematically calculated atmosphere is openly voiced in this article, referring to opp. 51 and 55. On *Wiegenlied* op. 51 no. 3 Batka commented sarcastically: "Is it not dreadful? Will the poor child not be seasick with this 'quasi vivacissimo' triplet rhythm, will it not be frightened by these harmonic grimaces, driven mad by the pained singing of its mother?" As well as this, he declared the vocal part of the song to be "result of artistic technique", the "voice by the grace of the piano" and reckoned that if this kind of composing were to become fashionable, it would be a disaster. Batka believed they had to go along with it, but he thought it would ruin our far-from-ideal state of singing composition. Batka's harsh invective attracted the attention of the music writer Richard Braungart, who criticized Reger and wrote a poem of the song *Ein Paar* op. 51 no. 3. Batka criticized Reger's lack of willingness and artistic countenance. Batka argued in favor of Reger, but only with reference to the voice between melodic song and piano accompaniment, which was influential for Reger. Batka's article, which was influential for Reger, was not with declaratory force, the voice never appears on its own, but gains its expressive power in the most intimate connection with the piano accompaniment (inadequate word!). Thus Reger, like other composers, cannot be criticized for this fact; because for them it is the (one could almost say: homophonic) polyphony of the human voice and of the piano part which gives the whole song the full melody, and it is in the inseparable

125 Heinrich Lang, "Kompositionen von Max Reger", in *Allgemeine Musik-Zeitung* 28 Jg., no. 49 (6 December 1901), p. 800f.; here: p. 800. As preceding citation.  
 126 Karl Straube, "Max Reger", in *Die Gesellschaft* 18 Jg. (1902), no. 3, pp. 169–181; here: p. 178.  
 127 Ibid., p. 179; as preceding citation.  
 128 2 Jg., nos. 13/14 (April vol. 1902), pp. 146–148; here: p. 147. As the preceding citations.  
 129 "An up-and-coming artist such as Reger, however, cannot demand that an official in the office of weights and measures for art in Blasewitz can grasp something which does not fit into the official curriculum of German art primary school, known as "Kunstwart" (Richard Braungart, "Max Reger als Liederkomponist" [see note 62], p. 316).

combination of these two factors that the tremendous expressive power of such music lies."<sup>130</sup>

After Reger had given concerts with Josef Loritz several times further afield since 1901 (including in Nördlingen, Frankfurt-am-Main, and Krefeld), in February/March 1903 he ventured to organize two purely Reger song recitals with Ludwig Hess in Leipzig ("Hôtel de Prusse") and Berlin (Beethoven-Saal), followed later by a Reger-Wolf evening with Franz Bergen in Leipzig. The program of the two identical Reger evenings contained a total of 16 songs from opp. 37 to 55 composed in Weiden, as well as the collections opp. 62, 66, 68, and 70 composed in Munich<sup>131</sup>, which covered the entire spectrum of Reger's song output – from melodic songs such as *Glückes genug* and *Viola d'amour* to expressive declamatory songs such as *Schmied Schmerz* and *Wehe!* op. 62 no. 1. The Berlin critics in particular regarded the songs as scandalous and an attack on good taste, used the cliché of musical "unnaturalness"<sup>132</sup> almost unanimously, and outbid each other with garish descriptions for the musically repulsive: thus the critic of the *Staatsbürgerzeitung* conjectured that "such shrill falsetto whimpering can give the listeners bad nerves"<sup>133</sup>, Max Marschalk (*Vossische Zeitung*) spoke of "a difficult affliction"<sup>134</sup> and the organist and composer Heinrich Reimann, who had written a detailed appreciation of Reger's first opus in A 3,<sup>135</sup> diagnosed "stylistic violence and monotonousities in the polyphony"<sup>136</sup>. The few balanced judgments amongst the great ranks of critics, who had to review George Frideric Handel's oratorio *Israel in Egypt* in the Philharmonie the same evening, and therefore had to go "from Handel to Reger and from Reger back to Handel" in the interval, thereby traveling between different sound worlds<sup>137</sup>, included the account by Hugo Leichtentritt in the *Allgemeine Musik-Zeitung*. Leichtentritt detected "on the one hand the most subtly refined delicacy, on the other ruthlessly harsh and violent" and interpreted the avoidance of singable melody not as a deficiency, but as a conscious characteristic: "At any rate it was interesting and instructive for me to note that I did not find this neglect of melody in some songs to be entirely trivial, nor the artistic effect belittling."<sup>138</sup> In similar fashion, Ernst Günther had also detected a turning point in Reger's vocal output in his review of the song opuses 35 to 62,

130 Ibid.  
 131 For information on these, see Vol. II/3 of the RWA (forthcoming).  
 132 See Heinrich Reimann in *Das kleine Journal*, 4 March 1903, et al; in a copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, and Ernst Eduard Taubert in *Die Post*, 3 March 1903.  
 133 F. Hoyer in the *Staatsbürger-Zeitung*, Berlin, dated 4 March 1903; in a copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe.  
 134 Max Marschalk in the *Vossische Zeitung*, 7 March 1903.  
 135 "Vom Musikalienmarkt. Compositionen von Max Reger", in *Allgemeine Musik-Zeitung* 20 Jg., no. 27 (7 July 1893), p. 375f.  
 136 Heinrich Reimann in *Das kleine Journal*, 4 March 1903 (see note 132).  
 137 See the account by Paul Zschorlich, written at the fitting reflective distance of almost three weeks, who was the sole person on Reger's side, and who detected the bankruptcy of Berlin music critics: "I would not say it if the individual reviews themselves did not present me with evidence of the critical impotence of the reviewers. Always the same problem." (in *Die Zeit. Nationalsoziale Wochenschrift* 2 Jg., Vol. 1, no. 25 [19 March 1903], p. 794f.; here: p. 795.)  
 138 30 Jg. no. 11 (13 March 1903), p. 188f.; as preceding citation. – Referring to this, writing in 1905 Leichtentritt compared Reger's (chamber music) melodies as the first with a "very artistic, finely stylised, free prose" ("Max Reger als Kammermusikkomponist", in *Neue Zeitschrift für Musik* 72 Jg., no. 44 (25 October 1905), p. 866f.; here: p. 867; cited in Susanne Popp, "Gebundene Lyrik – freie musikalische Prosa in Max Regers Liedern", in *Reger-Studien* 10 [see note 9], pp. 49–68; here: p. 68).



beginning with the *Eight Songs* op. 43, in which everything simple or folk song-like was stripped away. On the occasion of Reger's move to the musical center Munich he finally posed the question: "Will he become more malleable, more approachable, more urbane? I don't believe so. May he just continue in the tone he struck in op. 55. We must rise to his level, he should not descend to ours".<sup>139</sup>

### Parallel settings with Richard Strauss

One aspect that reviewers focused on in particular was a comparison of Reger's songs with those of Richard Strauss. Reviewing a concert in Heidelberg at the end of 1899, a reviewer compared Reger's *Traum durch die Dämmerung* with a setting of the same text by Strauss; in his opinion, Reger's "surpasses in its illustration of the words through idiosyncratic harmonisation, but in return forfeits easier comprehensibility".<sup>140</sup> Karl Straube distinguished Reger's song output "in the strongest possible terms from Richard Strauß".<sup>141</sup> Comparing the two settings of *Glückes genug* he wrote: "Whereas the first [Strauss] pursues the meaning of the individual verses and gives a musically detailed portrayal of the poetic subject, the other [Reger] envelops everything in the scent and shimmer of an unvarying, floating accompanying motif, over which the voice drifts by with the peacefully written melodic line of its song."<sup>142</sup>

Reger had provoked comparisons of this kind "with unmistakable calculation"<sup>143</sup> by setting 13 poems which Strauss had previously set to music. Six were composed in his period in Weiden, but were written with a view to performances in the musical center of Munich: *Traum durch die Dämmerung* op. 35 no. 3, *Glückes genug* op. 37 no. 3, *Meinem Kinde* op. 43 no. 3, *Leise Lieder* op. 48 no. 2, *Träume, träume, du mein süßes Kind* op. 51 no. 3 and *Nachtgang* op. 51 no. 7; a further seven were composed during his time in Munich.<sup>144</sup> In the case of *Wiegenlied* op. 43 no. 5, Reger's setting (op. 43 no. 5) preceded Strauss's setting (op. 43 no. 5).

Reger's study of Strauss's settings was not only to determine his own position and to find a personal song style.<sup>145</sup> It began with acquiring a practical familiarity through the arrangement of *Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* (RWV Strauss-B1). As in the case of the *Marchenlieder* op. 35, the first six songs, commissioned by the publisher, were arranged by Strauss (see *Biographical content*), while the remaining six were then used for his own settings: *Traum durch die Dämmerung*, *Glückes genug* and *Meinem Kinde*, as well as *Leise Lieder* op. 48 no. 10. At the end of 1903 the publisher commissioned Reger to arrange a further six Strauss

songs, including *Nachtgang* to the poem by Bierbaum, which Reger had already set as part of his op. 51.<sup>146</sup>

Reger's parallel settings with those by Strauss show "the receptive and at the same time independent Reger" in the sense of a "homage as rivalry".<sup>147</sup> In contrast to the powerful "Podiumslied"<sup>148</sup> by his famous contemporary they are "music for the small chamber music hall, not for a large auditorium"<sup>149</sup>.

### Orchestral versions

In April 1915 Reger approached Universal-Edition in Vienna<sup>150</sup> on his own initiative with the suggestion of publishing "a very small selection" of songs in an orchestral version.<sup>151</sup> He wanted to leave the decision about which songs should be orchestrated to the publisher. However, they seem to have left the choice to Reger, who combined his thanks for their expression of interest with his announcement that five song arrangements were complete. These were five of the songs most frequently performed by Reger himself.<sup>152</sup> As well as *Mein Traum* op. 31 no. 5 and *Fromm* op. 62 no. 11, he chose three songs from his Weiden period: *Flieder* op. 35 no. 4, *Glückes genug* op. 37 no. 3 and *Wiegenlied* op. 43 no. 5. Reger explained: "[...] I have chosen with a scoring that any orchestra, even the smallest, can perform these instrumentalizations; as well as this the songs are orchestrated so that they are even performable without voice. It is for me extremely important to me to know that these very songs are printed in my orchestra-  
as soon as possible."<sup>153</sup>

The manuscript was sent to the publisher on 19 May; Reger's plan to add two further songs of the publisher's choice to the publication did not come to fruition.<sup>154</sup> After some disagreements regarding the author's rights between the parties to the contract,<sup>155</sup> Reger received his fee on 8 June<sup>156</sup>, but only received the proofs in January 1916.<sup>157</sup> On 5 May, a few days before his death in Leipzig, he returned these to the publisher, to whom he also gave

<sup>139</sup> "Max Reger als Liedercomponist", in *Neue Zeitschrift für Musik* 69 Jg., no. 23/24 (4 June 1902), pp. 326–328; here: p. 327.

<sup>140</sup> Review by H. N., in *Heidelberger Tageblatt* no. 261 (7 November 1899).

<sup>141</sup> "Max Reger" (see note 126), p. 177.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>143</sup> Popp, "Der Provokateur" (see note 104), p. 161.

<sup>144</sup> *Waldseligkeit* op. 62 no. 2, *Ich schwebe* op. 62 no. 14, *Freundliche Vision* op. 66 no. 2, *Morgen* op. 66 no. 10, *All mein Gedanken* op. 75 no. 9, *Hat gesagt – bleibt's nicht dabei* op. 75 no. 12 and *Du meines Herzens Krönelein* op. 76 no. 1. – In the case of *Waldseligkeit*, however, it seems unlikely that Reger knew the song by Strauss. Reger's composition was written in December 1901, whereas Strauss's was first published in 1902.

<sup>145</sup> "Einführung", in *Max Reger. Blick in die Lieder. Ausgewählte Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, ed. Susanne Popp, Stuttgart 1996, p. VI.

<sup>146</sup> In the case of *All mein Gedanken* and *Du meines Herzens Krönelein* Reger made both an arrangement and a setting of his own.

<sup>147</sup> Wolfram Steinbeck, "Hommage als Wettstreit. Regers Lieder nach Strauss", in *Reger-Studien 6. Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, ed. Alexander Becker, Gabriele Gefäller and Susanne Popp, Wiesbaden 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, Vol. XIII), pp. 213–234; citations p. 213 and 233. – Of the numerous analyses of the parallel settings, as well as Steinbeck's essay, two newer publications are listed: Christian Schaper, "Parallelvertonung oder Gegenlied? Über Strauss' und Regers *Nachtgang* und die Aporien des Liedvergleichs", in *Reger-Studien 10* (see note 9), pp. 201–222 and Jürgen Schaarwächter, "Strauss und die Komponisten seiner Zeit", in *Richard Strauss Handbuch*, ed. Walter Werbeck, Stuttgart etc. 2014, pp. 512–530, especially pp. 523–526.

<sup>148</sup> Werner Oehlmann, "Richard Strauss", in *Reclams Liedführer*, ed. Axel Bauni et al, Stuttgart 2008, pp. 630–637; here: p. 630.

<sup>149</sup> Thomas Seedorf, "Max Reger und die deutsche Liedkultur der Jahrhundertwende", in *Reger-Studien 10* (see note 9), pp. 13–28; here: p. 26.

<sup>150</sup> In 1904 Universal-Edition had taken over Aibl-Verlag and thus the rights to the works by Reger they published.

<sup>151</sup> Letter dated 29 April 1915, Universal Edition Vienna, on permanent loan to the Wienbibliothek im Rathaus, without shelf number.

<sup>152</sup> See the catalog of performances arranged by date, concert location, work, and performer on RWA ONLINE.

<sup>153</sup> Letter dated 10 May 1915 (see note 151).

<sup>154</sup> See letter, Universal Edition Vienna, on permanent loan to the Wienbibliothek im Rathaus, without shelf number (see note 151).

<sup>155</sup> See Reger's postcard dated 2 June 1915, *ibid.*

<sup>156</sup> See Reger's postcard, *ibid.*

<sup>157</sup> See Reger's postcard, *ibid.*

the manuscripts, and released the works for print.<sup>158</sup> The song orchestrations were published posthumously later that year.<sup>159</sup>

### Acknowledgements

The sources and archival material presented on RWA ONLINE come largely from the holdings of the Max-Reger-Institut.

Special thanks are due to Universal Edition in Vienna for permission to digitize the complete engraver's copies of opp. 35, 37, 43, 48, 51, and 55, the orchestral versions of opp. 35, 37, and 43, and the harmonium versions by Josef Reger. Thanks are also due to the Stadtmuseum Weiden, Max-Reger-Sammlung, for allowing us access to the first copy of op. 55 no. 8, sketches from opp. 43, 48, and 55, individual first printed editions, as well as sources by Josef Reger. We wish to express our thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz for digitized copies of autograph transpositions from opp. 43, 48, and 51, and to the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, for the engraver's copy of WoO VII/21, the dedication copy of op. 37 no. 2, transpositions from opp. 48 and 55, and individual first printed editions. We also wish to thank the Houghton Library at Harvard University, Cambridge (Massachusetts), for making available a digitized copy of the dedication copy of op. 35 no. 1 and to the Austrian National Library, Vienna, for the dedication copy of op. 35 no. 4. For first printed editions we are also grateful to the University Library, Cologne, and the Landesbibliothek Schwerin.

Several other institutions and private individuals have generously contributed to completing the descriptions in the encyclopaedic section, and the individual picture credits contain information on these.

For suggestions and advice from our readers, on their behalf we wish to thank Frauke May-Jönckhoff and Prof. Martin Becker (Hanover).

For their contribution to the editorial revision of this edition, we wish to thank the Virtuelle Musikforschung und Edirom (ViFE) at the Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn.

In addition to the members of the Akademie der Wissenschaften und Literatur in Bonn (especially the late Hans-Joachim Meyer †), Carus-Verlag Stuttgart (especially their editor Hans-Joachim Meyer), the staff of the Max-Reger-Institut Paderborn (George A. and Dr. Jürgen Scharwächter), the Hochschule für Musik Karlsruhe, the student assistants Dr. phil. M.A. Long B.A., Laura Marti-Becker M.A., and Anja and the student trainees Barbara Instynski, Prisca Knebel, and Matthias Guschelbauer.

We are particularly grateful to Marion Reichenbach (1933–2015), who made the Max-Reger-Institut the sole beneficiary of her will.<sup>160</sup> Her legacy has funded the preparation of volumes for print from the *Songs and Choral Works* Series.

Karlsruhe, July 2020  
Translation: Elizabeth Robinson

The editors

<sup>158</sup> See Reger's postcard, *ibid.* – The first printed edition of the *Five Songs* was published with the note on the title page: "The composer completed the orchestration of the songs in 1916 and declared the brush proofs were ready for print a few days before he passed away."

<sup>159</sup> These are published in Vol. II/6 of the RWA.

<sup>160</sup> See Susanne Popp, "Marion Reichenbachs Vermächtnis", in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, ed. Almut Ochsmann, no. 28 (2015), pp. 3–11.

Sechs Lieder  
Opus 35 (1899)

Carl Carus

# Sechs Lieder

für mittlere Singstimme und Klavier  
Opus 35 (1899)

Meinem lieben Freunde Jos. Loritz

## Nr. 1 Dein Auge

Felix Dahn

Sehr ausdrucksvoll und doch leise

*molto espressivo*

*p*

Singstimme

Klavier

Seit ganz mein Aug ich durft in dei - nes tau - chen, auf

4

e - wig, auf e - wig schloss ich's vern

8

sann Kein Er - den - schat - te

11

scen - do soll - te mehr be - hau - chen den Spie - gel, der das

14

*più p*

Bild des Him - - mels trug, der das

*più p*

16

sü - ße Bild des Him - - - mels trug.

*pp*

Fräulei nne Triepel achachtungsvollst zugéeignet  
Nr 1 Himmel hat eine Thräne geweint  
Friedrich Rückert

Langsam (doch nicht sehr) *p*

Him - mel hat ei - ne Thrä - ne ge - weint, die

*pp*

4

hat sich ins Meer zu ver - lie - ren ge-meint; die Mu - schel

7 *meno p*

kam und schloss sie ein, du sollst nun mei - ne

*poco a poco cre - scen -*

10 *f*

Per - le sein, du sollst nicht vor den Wo - gen

- do

*f*

12 *p*

za - ich will hin - durch dich

*p*

14 *pp* *molto espressivo mp* *meno p*

ru - hig tra - gen. O du mein Schmerz, o

*pp* *p*



Herrn Arthur van Eweyk hochachtungsvollst gewidmet

# Nr. 3 Traum durch die Dämmerung

Otto Julius Bierbaum

Sehr ruhig und langsam

*pp*

Wei - te Wie - sen im Däm - mer - grau; die Son - ne ver-

4

glomm, — die Ster - ne ziehn. Nun geh ich zu der schöns-ten

7

*p* Frau, weit ü - ber Wie - sen im Däm - mer - grau, tief in den



10 *poco ri - tar - dan - do a tempo* *pp* *poco a poco cre - - - scen - -*

Busch von Jas - min. Durch Däm - mer - grau in der Lie - be

*più pp* *poco a poco cre - - - scen - - do*

una corda

13 *do f* *più p* *pp*

Land; ich ge - he nicht schnell, ich ei - le nicht; mich

*f* *più p* *pp*

16 *p*

zieht ein we - che amm - te - nes Band durch Däm - mer - grau in der

*p*

19 *sempre diminuendo e ri - - tar - - dan - - do* *ppp*

Lie - be Land, in ein blau - es, mil - des Licht.

*ppp* *sempre diminuendo e ri - - tar - - dan - - do*

Herrn Dr. Ludwig Wüllner hochachtungsvollst zugeeignet

# Nr. 4 Flieder

Otto Julius Bierbaum

Nicht zu langsam, sehr ausdrucksvoll

*pp*

Stil - - - le, träu - - - men-de Früh - - - lings -

4 *p*

nacht ... die Ster - ne am Him - el schau - ten mild, breit stand der Mond —

8 *più p*

wie ein sil - ber - ner Schild. In den Zwei - gen rausch - te es sacht.

11

*meno p, molto espressivo*

Arm in Arm und wie in Träu - - -

*pp* *meno p crescendo* *f*

14

men un - ter duf - - - ten - den Bäu - men gin - gen w durch die

17

Früh - - l nacht. Der Flie - der duf - tet be -

*pp* *p* *pp*

20

rau - schend weich; ich küs - se den Mund - - - dir lie - be -

*f* *f* *ff* *f* *ff*

23

heiß, — dicht ü - ber - häup - ten uns blau und weiß — schim - mern die

26

Blü - ten reich. Blü - ten brachst du uns zum rau - ße,

29

lang sa - ri - tar - dan a tempo *dolcissimo*  
 n - gen wir nach Hau - se, der

32

Flie - - - der duf - - - te - te lie - be - weich.

# Nr. 5 Du liebes Auge

Otto Roquette

Einfach und innig\*

*p* *meno p*

Du lie - bes Au - ge, willst dich tau - chen in mei - nes

4 *p* *meno p*

Aug's ge - heims - te Tie - fe, zu spa -

7 *più p*

hen, - en Grün - den ver - bor - gen ei - ne

10 *pp*

Per - - le schlie - fe.

\* Im Erstdruck »Einfach, sinnig«; siehe Kritischer Bericht. / In the first print "Einfach, sinnig"; see the Critical Report.

13 *p* *più p* *meno p*

Du lie - bes Au - ge, tau - che nie - der und in die

16

kla - re Tie - fe drin - ge und läch -

19

le, wenn der Bild - nis als schöns - te Per - le

22 *pp* *pp* *ppp*

wie - - der - brin - ge. ri - tar - dan - do

Herrn Anton Sistermanns hochachtungsvollst zugeeignet

# Nr. 6 Wenn lichter Mondenschein ...

Gabriele d'Annunzio

Nicht zu langsam; leise und ausdrucksvoll

*pp*

Wenn lich - ter Mon - den - schein um

*8va*

*pp* *sempre una corda ed assai delicato*

3

wald - ge - Gip - fel schwe - bet, Ver - ges - sen - heit er we bet um

*(8va)*

5

al al les Er - den - sein,

*(8va)* *pp*

7

*pp* *dolcissimo*

kommst, Lieb - chen, heim - lich dann zum Gar - ten du ge - gan - gen,

*(8va)* *pp* *espressivo*

9 *pp*

tief hält des Schat - tens - Bann den Ro - sen - hag - um - fan - gen.

11 *p*

Ganz furcht - los wirst du sein: Der Ro - sen dich - te

13 *quasi f* *più p*

He - cken den ver - ste - cken ihr brau - nes Schwes - ter - lein im

16 *ri - tar - dan - do Più lento* *più pp \** *ppp*

lich - ten Mon - den - schein, im lich - ten Mon - den - schein.

\* Takt 16: Im Erstdruck *più p* und ohne Crescendo-Gabel. / In the first print *più p* and without crescendo symbol.



Fünf Gesänge  
Opus 37 (1899)

Carl Carus

# Fünf Gesänge

für mittlere Singstimme und Klavier  
Opus 37 (1899)

Herrn Dr. F. Kraus hochachtungsvollst gewidmet

## Nr. 1 Helle Nacht

Paul Verlaine  
(Richard Dehmel)

Sehr ruhig und ausdrucksvoll (nicht zu langsam)

Singstimme *p dolce*

Weich küsst die Zwei - ge der wei - ße Mond; ein

*sempre una corda ed assai delicato*

Klavier *pp* 3

3

Flüs - - - t im Laub als nei - ge, als

5

*pp* *meno p*

schwei - ge sich der Hain zur Ruh, Ge - -

7 *f poco ritardando* *a tempo* *pp* *p*

lieb - - - - te du. Der Wei - her ruht, und die

*f colla parte* *pp* *p*

10 *quasi f*

Wei - - de schim - mert; ihr Schat - ten flim - mert in

*quasi f*

12 *p* *più p*

sei - - ne Flut der Wind weint in den

*p* *più p*

14 *più pp* *ppp* *ri - - tar - - dan - - do*

Bäu - men - wir träu - - men, wir träu - men.

*più pp* *ppp*

# Nr. 2 Volkslied

Anna Ritter

Im Volkstone (Andantino)

Ein Vög - lein singt im

Wald, singt Lieb und Lei - - den, ich wei ne - mich

hin - du v ja schei - - den. Viel

Ro - sen blü - hen roth - ich pflü - cke kei - - ne, brauch

13 *quasi f* *espressivo p*

we - der — Schmuck noch Zier, so ganz al - lei - ne. Hab

16

dich so — lieb ge - habt und willst doch —

19 *f* *p* *colla parte* *ri - tar - dan - do*

dern, — ehst nun Fröh - lich - keit, dein Glück bei — an —

22 *pp* *a tempo* *pp* *più pp*

dern.

Herrn E. Pinks hochachtungsvollst zugeeignet

# Nr. 3 Glückes genug

Detlev von Liliencron

Sehr ruhig und ausdrucksvoll

*p*

Wenn sanft du mir im Ar - me schiefst, ich

*pp* <sup>3</sup>

4

dei - nen A - tem hö - ren könn - te, im Traur

7

na Na - men riefst, um dei - nen Mund ein

10

Lä - cheln sonn - te - *pp* Glü - - - -

*dolcissimo*

13 *f* *ritardando* *a tempo* *pp* *Più mosso* *mp*

- - - ckes ge - nug. Und wenn nach

16 *f*

hei - ßem, erns - tem Tag du mir ver - scheuch - test swe - re

19 *ff* *più p e ri - - tar - -*

Sor - gen, wenn ich an ei - nem Her - zen lag und nicht mehr

22 *dan - - do* *al tempo primo* *pp* *pp* *f* *ppp*

dach - te an ein Mor - gen - Glü - - - - ckes ge-nug.

# Nr. 4 »Frauenhaar«

Otto Julius Bierbaum

Sehr ausdrucksvoll

*pp*

»Frau - - en - haar« trag ich am Hu - te, wie

3

*più pp*

Flachs so weich, wie Sei - de so fer

5

*meno pp*

spinnt's Son - nen - schein, flott flat - tert's in den

7

*mf*

*p*

Wind hin - ein, ich trag es mit fröh - li - chem Mu - te,



*p* *ma sempre crescendo e strin - - -*

und den - - - ke dein, - - - mein

*p* *ma sempre crescendo e strin - - -*

*f* *gen - - - do* *sempre strin -*

Sei - - - den - haar, - - - die mei - ne Son - - ne, mein Seh - nen

*f* *gen - - - do*

*ff* *gen - - do ri - - tar - - dan - - do al tem prin* *p* *più p*

war, - - - ben im be - be - Blu - te, du - Wei - che, du -

*ff* *più f* *p* *più p*

*più pp* *ri - tar - dan - do* *ppp*

Hei - li - ge, du - Gu - - - te.

*dolcissimo*

*ppp* *ppp*

*più p* *più pp*

una corda

Herrn H. Gausche hochachtungsvollst zugeeignet

# Nr. 5 Nächtliche Pfade

Karl Stieler

Ziemlich langsam und mit Ausdruck

*pp*

In den Bäu - - - men regt sich's lei - - - - se,

*pp*

4 *meno pp*

Mond - schein durch die Zwei - ge bräut, - - - - hier ha - - - - dort - - - - ein Laut der

*meno pp* *p* *p*

7 *p* *pp*

Rü - den, hier und dort - - - - ein ein - - - - sam Licht.

*p* *pp*

10 *meno p* *strin*

Nacht ü - ber Thal und Ber - gen, und ich wan - dre durch die Nacht

13 *f* *ff*

gen - do ri - tar - dan al  
 dir ent - ge - gen, sehn sucht - bend,

15 *temp* *p* *più p* *pp* *ppp*

dir ent - ge - gen, dir ent - ge - gen, sach - te, sacht.

\* Takt 14: In Stichvorlage und Erstdruck e/C statt c/C. | In the engraver's copy and the first print e/C instead of c/C.

QZ

Carus

# Lieder

WoO VII/21 und VII/22

Carl Carus

# Der Tod, das ist die kühle Nacht

Heinrich Heine

für Singstimme und Klavier

WoO VII/21 (1899)

*Con moto (ma pesante)*

Singstimme *p* Der Tod, das ist die kühl - le Nacht, *mf* das

Klavier *p* *mf*

5 *p* Le - ben ist der schw e Tag. Es dun - kelt

10 *più p* schon, mich schlä - fert, *sostenuto pp* der Tag hat mich

14 *a tempo* *p*

müd, mich müd ge - macht. Ü - ber mein

*ppp*

18 *f*

Bett er - hebt sich ein Baum, drin singt jun - ge

*f*

22 *poco ri - tar - dan - do* *pp* *p*

Nach - ti sie singt von lau - - ter

26 *f* *p* *Più lento* *pp* *ri - tar - dan - do*

Lie - - be, ich hör es so - gar im Traum.

*f* *p* *pp*

*una corda*

\* Takt 16: Akkord fehlt in der Stichvorlage; siehe Kritischer Bericht. / Chord missing in the engraver's copy; see the Critical Report.

# Letzte Bitte

Otto Julius Bierbaum

für Singstimme und Klavier

WoO VII/22 (1899)

*Grave* *espressivo* *pp* *meno p*

Lass mich noch ein - mal dir ins schwar - ze Au - ge sehn, lass mich noch ein - mal tief ins

*pp*  
(Die Bässe schwer und lastend) *meno p*

6 *f* *ritardando* *a tempo* *pp*

hei - ße Dun - kel sen - ken den trun - ke - nen Blick, das will ich wei - ter ge - hen

11 *ri - - tar - da* *andante* *mf* *f*

Nur in har - ter Zeit, wenn sich der Sehn - sucht Au - gen

16 *ff* *stringendo*

rück - wärts len - ken, wenn mei - ne See - - - le nach Ver - gan - ge - nem



19

*fff* *ritardando* *a tempo* *p* *quasi f*

schreit - dann will ich je - nes, je - nes ei - - nen Blicks ge -

24

*poco a poco crescendo e stringendo*

den - ken, des lie - be - hei - ßen, gü - te - rei chen

27

Blicks, de mir im Bann ver - sa - gen - den Ge -

29

*ritardando al tempo primo*

*ritardando* *ppp*

schicks das Herz zu ei - nem schmer - zen - tie - fen Glück ge - weiht.

QZ

Carus

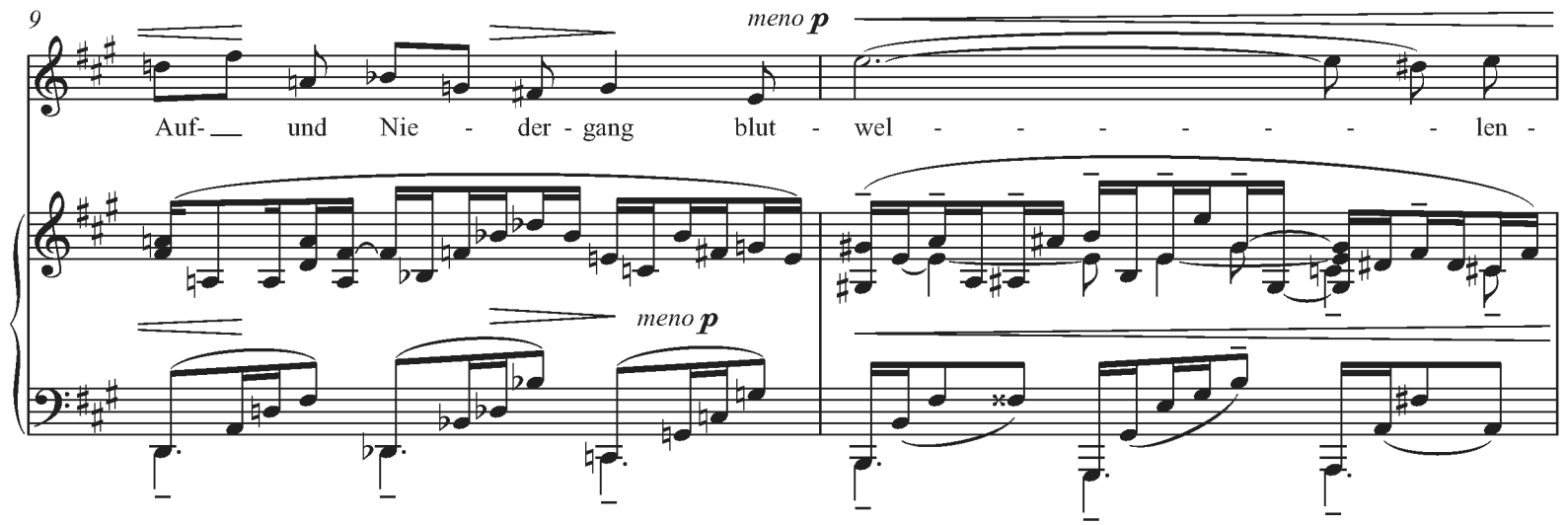
Acht Lieder  
Opus 43 (1899)

Carl Carus



9 *meno p*

Auf- und Nie - der - gang blut - wel - - - - - len -



11 *ff*

hei - - - - - bes Schla - - - - - gen, ein



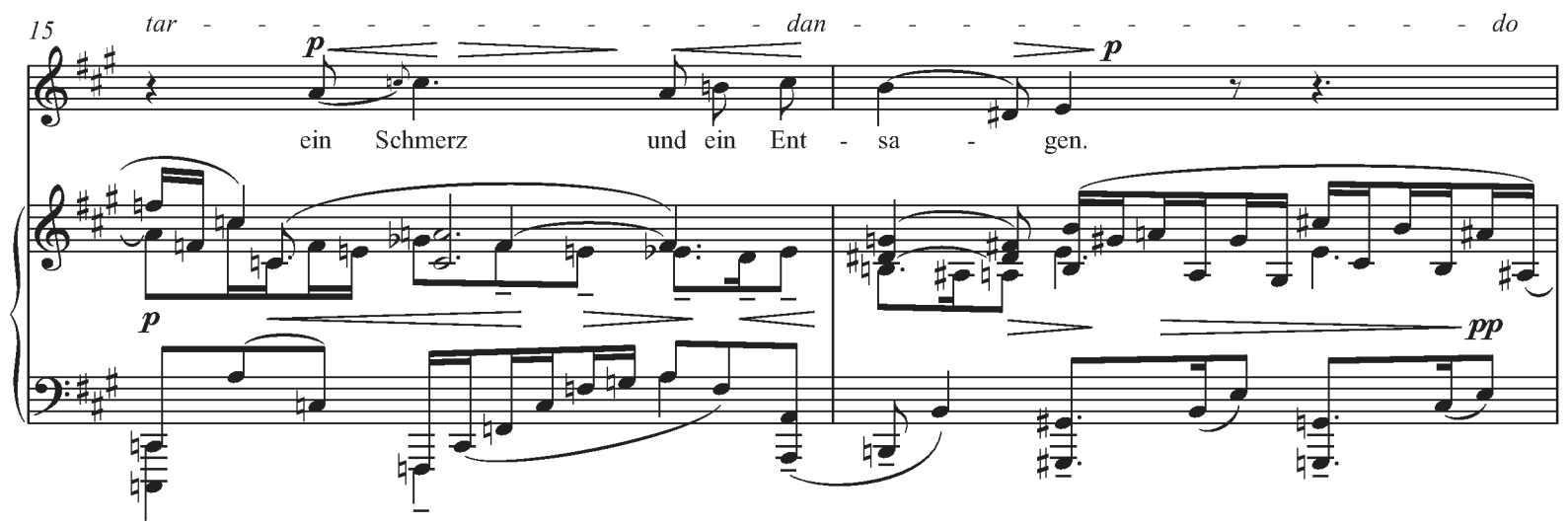
13

Hof - - - - - ren, - - - - - send Le - - - - - ben lang,



15 *p* *p* *pp*

tar - - - - - dan - - - - - do  
ein Schmerz und ein Ent - sa - - - - - gen.



17 *a tempo*  
*meno p* *f*  
 Und ist's \* nur ei - nen Son - nen - blitz, dass uns das Glück be -

19 *più f*  
 rei - tet, nur ei - nen kur - zen Sat - tel - sitz, dass

21 *Più mosso*  
*ff*  
 Freu - de uns glei - tet: Frei -

23 *sempre ff* *stringendo e crescendo*  
 weg durchs Le - ben! Sprung und Sporn! Und Schwert und Schlacht und

\* Takt 17: In Stichvorlage und Erstdruck »ist«. / In the engraver's copy and the first print "ist".

25 *fff* *sempre strin - - - - - gen - - - - - do* *fff* ri - - -

Scher - ben und Glück und Tück und Kranz und Dorn -

*fff* *meno fff* *marcato il basso* *fff*

27 *tar - - - - - dan - - - - - do* *Meno mosso* *p*

Und rauscht der Tod durchs

*p* *un poco marcato il basso* *senza di - mi - -*

29 *ri - - - - - tar - - - - - do* *espressivo* *pp*

rei - fe ein Lächeln noch, ein

*pp* *pp*

31 *Quasi adagio* *molto espressivo* *f* *pp* *ritardando* *ppp*

Lächeln noch im Sterben, im Sterben.

*molto espressivo* *p* *mf* *pp* *ppp*

*una corda*

Herrn Georg Ritter hochachtungsvollst zugeeignet

# Nr. 2 Müde

Gustav Falke

Mäßig bewegt (nicht schleppend)

*p* *p*

Ein kühl - ler Hauch. Die Lin - de

*espressivo*

3

träumt, und letz - tes Licht den Him - mel säumt. Ein

5

Wölk - chen schwimmt durchs A - bend - rot, ängst - lich, wie ein ver - irr - tes

*p* *p*

*ri - - tar - - dan - - do*



7 *a tempo* **pp** *strin - - gen - - do* *Un poco più mosso* **mf**

Boot. Der Strom der Gas - sen -

9 **f** *meno f*

braust und braut tief un - ten, ein ver - worr - ner Laut.

11 *sempre poco a poco* **mf** *ff* *do*

da has - tet noch und nicht ruhn das Le - ben auf hei - ßen

13 *ri - tar - dan - do al Tempo primo* **mp** *molto espressivo*

Schuh'n. Mir ist die See - le

15 *f* *ff*

wie ein Blatt, das sich im Sommer sonnte

17 *meno f* *p*

satt, und löst nun, so verlischt ein

18 *più* *pp*

Traum, lei - se, lei - se

19 *pp*

ab von seinem Baum. ri - tar - dan - do

\* Takt 15: Zur Bogensetzung siehe Kritischer Bericht. / Concerning the placing of the slurs, see the Critical Report.

Herrn Otto Hintzelmann hochachtungsvollst zugeeignet

# Nr. 3 Meinem Kinde

Gustav Falke

Langsam, sehr ausdrucksvoll (nicht schleppend, leise bewegt)

*sempre assai delicato e ben legato*

*pp*

*una corda*

3

5

7

\* Takte 1 und 2: Zur Ausführung des Arpeggio siehe Kritischer Bericht. / Concerning the realization of the arpeggio, see the Critical Report.

9

*sempre poco a poco crescendo e strin -*

Him - mels - flug, ist ein Su - chen, ein Su - chen weit um - her, ob nicht

12

*gen -*

*f*

doch ein Stern - lein wär, wo aus ei - tel

*gen -*

tre corde

14

*do ff*

*poco a poco ri - tar -*

Glanz Lie - be

*do ff*

16

*dan - do al Tempo primo*

*p*

*più p*

sich ein Glücks - kraut bricht, das sie ge -

*p*

*più p*

\* Takt 15: In der Stichvorlage b<sup>b</sup>. / In the engraver's copy b flat<sup>1</sup>.

18

*più p*

flü - gelt her - nie - - - der trägt und

20

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

*pp*

dir aufs wei - - - ße Deck - - - chen legt.

*colla parte*

*una corda*

22

*pp*

Du aufs und sach - - - te

*dolcissimo*

24

*ri - - tar - - dan - - do*

*ppp*

neig ich mich und seg - - - ne dich.

*morendo*

*ppp*

Nr. 4-8: für mittlere Stimme

Meinem lieben Freunde Jos. Loritz

# Nr. 4 Abschied

Oskar Wiener

Sehr bewegt und ausdrucksvoll (ja nicht zu langsam!)

*mp* Mei - ne ar - men, klei - nen Lie - der hal - ten *meno p*

4 Wacht an mei - nen - te und sie tra - gen, fra - gen im - mer *f*

7 wie - der, ob ich gro - ße Schmer - zen hät - te. *p* *f* *p* *mf* Ach, ihr *p* *f* *p* *più p* *mf*

*molto espressivo*

11

za - gen Kin - der - her - zen, las - set, las - set mich al - lei - ne, dass ich

*f* *p*

15

al - - - - - le Men - schen - schmer - sti - - - - - aus

*ff* *ritardando* *subito* *pp*

*ff* *p* *pp*

*Meno mosso*

18

wun - der See - le wei - - - - - ne.

*pp*

*pp* *ppp*

# Nr. 5 Wiegenlied

Richard Dehmel

Leicht, anmuthig, schnell (aber nicht zu sehr!)

*p* *grazioso*

Bien - chen, Bien - chen, Bien - chen wiegt sich im Son - nen - schein,

*delicato e grazioso*

*pp*

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *grazioso* marking. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and starts with a *pp* dynamic and a *delicato e grazioso* marking. The lyrics are: "Bien - chen, Bien - chen, Bien - chen wiegt sich im Son - nen - schein,".

5 *poco ri - tar - dan - do*

spielt um mein Kin - - - lein, summt dich in Schlum - - - mer

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the lyrics: "spielt um mein Kin - - - lein, summt dich in Schlum - - - mer". The piano accompaniment continues with a *poco ritardando* marking. A large watermark "CARUS" is visible across the page.

9 *a tempo* *espressivo ri - - tar - - dan - - do a tempo* *pp*

ein, sü - - - - - Bes Ge - sicht.

*espressivo* *pp*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The vocal line begins with a *a tempo* marking and a *pp* dynamic. The piano accompaniment also features a *pp* dynamic and an *espressivo* marking. The lyrics are: "ein, sü - - - - - Bes Ge - sicht.".



13

*ritardando* *a tempo*

*p*

Spinn - chen, Spinn - chen, Spinn - chen flim - mert im Son - nen -

*pp*

17

*p*

schein, schlumm - - - re, mein Kin - - - lein,

*più p*

21

*più p*

spinnt dich in Träu - me ein, *pp* rüh -

*pp* *più pp*

*una corda*

25

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

- - re dich nicht. *p* Tief - E - de -

*pp* *meno pp*

*tre corde*

lin - chen schlüpft aus dem Son - - - nen - schein,

*espressivo* *p* *f* *p* ri - tar - dan - do  
 träu - - - - me, mein Kin - de - lein,

*espressivo* *f* *delicato*

*Meno mosso* *pp* *pp* - - - - tar - - - - dan - - - - do  
 haucht an ein S chen ein, Lie - - be zum Licht,

*più pp*

*pp* *ppp*  
 träu - - - - me, mein Kin - - - de - lein.

*pp* *dolcissimo*

una corda

# Nr. 6 Die Betrogene spricht

Anna Ritter

Nicht schleppend, sehr ausdrucksvoll

*mp*

Die Nacht — war tief und die Mut - ter

*mf* *p*

3

schief, und im Gärt - chen blüh - - - te der Mai,

*f*

5

ich — ein Ki — und der Ju - - - ni -

*p* *meno p*

*p* *poco a poco cre*

7

wind — strich schwül an der Lin - de vor - bei.

*poco ritardando* *a tempo*

*scen - - do* *f* *p*

9

*mp*

Vom al - ten Baum warf ein Som - - - mer - traum mir ein

11

*strin - - - - - gen - - - - - do*

blü - hend Zweig - lein ins Haar, — du küss - test mich und ich

13

*ri - tar - dan*

*tempo primo*

— te nach — ich wuss - te von kei - ner Ge - fahr.

15

*stringendo*

*Più mosso*

*mp*

Nun bist du weit - mei - ne Seh - - - sucht

17 *f* *sempre strin - - - - - gen - - - - - do*  
*ff*  
 schreit wie ein Kind nach der Mut - ter, nach dir, nach dir.

19 *Tempo primo* *p* *più p* *pp* *Più mosso* *mf*  
 Mein Herz ist müd und mein Leib ver - blüht - Ge -

22 *ri - - - - - tar - - - - - do*  
*quasi f*  
 lieb - ter, mir, da - test du mir!

Fräulein Elisabeth Gerasch hochachtungsvollst zugeeignet

Nr. 7 Mein Herz  
 Oskar Wiener

Etwas langsam und ausdrucksvoll

*p* *cresc.* *f*  
 Mein ro - thes Herz, mein to - tes Herz soll end - lich, end - lich

5

*p*

Ru - he ha - ben; ich hab es sacht in dunk - ler Nacht im tie - fen,

9

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

*pp* *mp* *poco a poco cre - - -*

tie - fen Schnee be - gra - ben. Im wei - chen Schnee, im

13

*scen - - - do ff* *p*

blei - chen Schnee - ten ro - he Sch - den; mein

17

*ri - - - tar - - - dan - - - do* *pp*

ar - mes Herz, mein kal - tes Herz kann kei - nen Frie - den fin - den.

\* Takt 6: In der Stichvorlage nach Rasur: /  
In the engraver's copy after erasure:



# Nr. 8 Sag es nicht

Oskar Wiener

Lebhaft, anmuthig

*mp*

Sag es nicht, ge - lieb - tes Herz - chen, sag es nicht, dass wir heim - lich

5

uns ge-spro-chen, sag es nicht; dass sich uns - re Lip - pen fan - den wir zu-sam - len

10

auf - es nicht, sag es nicht.

*poco ri - tar - dan - do a tempo*  
*più p*

15

Sag es nicht, ge - lieb - tes Herz - chen, sag es nicht, dass wir nachts im

*pp* *meno p*

20

Wald ge - we - sen, sag es nicht; dass dem Hei - land wir — be -

25

geg - - - net, er uns heim - lich ein - ge - se -

30

net; g hnt, ge - lieb - tes Herz - chen, sag es nicht, sag es

35

ri - - tar - - dan - - do a tempo

nicht, sag es nicht.



Sieben Lieder  
Opus 48 (1900)

Carl Carus

# Sieben Lieder

für mittlere Singstimme und Klavier  
Opus 48 (1900)

Frau Generalmusikdirektor Mottl-Standthartner hochachtungsvollst zugeeignet

## Nr. 1 Hütet euch!

Emanuel Geibel

**Ruhig, einfach**  
*p*

Singstimme  
Wo am Herd — ein Braut - paar sie - delt, seid auf eu - rer

Klavier  
*p* *più p*

4 *più p* *poco ri - tar - dan - do*  
Hut, ihr Kna - wahrt, ihr Mäd - chen, eu - er Herz!

7 *Etwas bewegter*  
*meno p* *nach und nach immer schneller und stärker werden*  
Denn am Mor - gen, denn am Mit - tag wie ein Duft — von  
*nach und nach immer schneller und stärker werden*

10

wil - den Ro - sen schwebt die Glut ver - stohl - ner Küs - se

13

*Noch bewegter*

dort be - zau - bernd in den Lüf - ten. Ach, un - vern der

16

*immer stärker und schneller werden*

A - bend d kelt un - ver - hüllt durch die Ge - mä - cher wan - delt mit ge -  
*immer stärker und schneller werden*

19

schwung - ner Fa - ckel E - ros dann, und un - ab - läs - sig sprühn der

\* Takt 18: In der Stichvorlage *cis*<sup>1</sup>/*e*<sup>1</sup>. / In the engraver's copy *c sharp*<sup>1</sup>/*e*<sup>1</sup>.