

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 11
Chorwerke mit Klavierbegleitung

Max
REGER

Chorwerke mit
Klavierbegleitung

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

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

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

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

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

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

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

© 2022 by Carus-Verlag, Stuttgart
and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – CV 52.818
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten
Any unauthorized reproduction is prohibited by law
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2022 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com
ISMN M-007-29723-7
ISBN 978-3-89948-433-5

Inhalt /Contents

Die Reger-Werkausgabe	VII
Zur Edition der Lieder und Chorwerke	VIII
Chronologie der Chorwerke	X
Einleitung	XI
The Reger Edition	XXXI
About the edition of the songs and choral works	XXXII
Chronology of the choral works	XXXIV
Introduction	XXXV
a. Originalwerk	
Drei Chöre op. 6	2
b. Klavierauszüge	
Gesang der Verklärten op. 71	26
Der 100. Psalm op. 106	60
Weihegesang WoO V/6	124
Die Nonnen op. 112	136
Der Einsiedler op. 144a	166
Requiem op. 144b	182
Kritischer Bericht	201

Die Reger-Werkausgabe

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

I. Orgelwerke

II. Lieder und Chorwerke

III. Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten

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

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

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

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

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

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

Zur Edition der Lieder und Chorwerke

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

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

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

Regers Arbeitsweise

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Ausführliche Editionsrichtlinien finden sich auf RWA ONLINE.

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

⁴ 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 seiner Korrespondenz oder Errata-Zettel) sein.

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

Quellenbewertung

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

Reger verstand die jeweils jüngste Werkgestalt im oben beschriebenen Arbeitsprozess als organische Weiterentwicklung und Verfeinerung der vorhergehenden.⁷ Daher dient der am Ende dieses Prozesses stehende, mit dem stärksten Gewicht autorisierte Erstdruck grundsätzlich als Leitquelle für den Notentext der RWA. Bezüglich einiger Parameter, die Reger im Korrekturprozess womöglich weniger im Blick hatte, kommt der Stichvorlage jedoch ein stärkeres editorisches Gewicht zu. Hinsichtlich der verbalen Textbereiche wird ihr generell der Vorzug gegeben, da offenkundige Stecherfehler, die im Erstdruck bisweilen stehen blieben und unter anderem sogar die Titel betreffen können, darauf hindeuten, dass Reger sich beim Korrekturlesen auf den Notentext konzentrierte und dem Worttext keine Beachtung schenkte. Dies gilt auch bei Werken, die nacheinander in unterschiedlichen Publikationsformen erschienen sind, etwa zunächst in einer Zeitschrift und später in einem von Reger verantworteten Sammelband.⁸ 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,⁹ 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:

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

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

Gelegentlich verwendet Reger im Notentext, etwa für ergänzende oder alternative Hinweise (vor allem Warnakzidenzien), runde oder eckige Klammern; sie werden zu runden Klammern vereinheitlicht. Warnakzidenzien, von denen Reger selbst reichlich Gebrauch macht, werden von den Herausgebern zur Verdeutlichung eingefügt, etwa wenn im vorangehenden Takt, in einem benachbarten System oder einer anderen Stimme der betreffende Ton (gegebenenfalls auch in anderer Oktavlage) alteriert ist. Bei Alterierungen von Haltetönen über einen Zeilenwechsel hinweg werden diese auch in der neuen Zeile angezeigt; eine nachfolgende Alterierung erhält ein weiteres Versetzungszeichen in Kleinstich.¹⁰

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.¹¹ Einfache Korrekturen auf Worttextebene (Orthografie, Flexion, Interpunktion etc.) werden ohne diakritische Auszeichnung durchgeführt. In für das Textverständnis relevanten Fällen werden sie im Lesartenverzeichnis mitgeteilt.

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

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

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

⁵ Bei den Chorwerken ab Opus 61a.

⁶ Bei den Chorwerken von den Opera 6 und 138 sowie 144.

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

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

Chronologie der Chorwerke

Die **fett** gesetzten Werke sind im vorliegenden Band enthalten.
Besetzung, wenn nicht anders angegeben: gemischter Chor

1890/91 <i>Lob, Preis und Ehr</i> WoO VI/1	1901 6 Choralbearbeitungen (später Opus 79f Nr. 1, 3–7) <i>Der evangelische Kirchenchor</i> WoO VI/17 <i>Acht »Tantum ergo«</i> op. 61a <i>Vier »Tantum ergo«</i> für Chor und Orgel op. 61c <i>Acht Marienlieder</i> op. 61d <i>Vier Marienlieder</i> für Chor und Orgel op. 61f <i>Sechs Trauergesänge</i> op. 61g	1909 Der 100. Psalm op. 106 (Teil 2)* <i>Drei Gesänge</i> für 4-st. Frauenchor op. 111b <i>Drei Gesänge</i> für 3-st. Frauenchor op. 111c <i>Motette »Mein Odem ist schwach«</i> op. 110 Nr. 1 Die Nonnen für Chor und Orchester op. 112* <i>An Zeppelin</i> WoO VI/21, Fassungen für Männerchor bzw. gem. Chor <i>Abschied</i> für Männerchor op. 83 Nr. 9
1892 Drei Chöre für vier Solostimmen und Klavier op. 6	vor September 1901 <i>Tantum ergo Es-dur</i> WoO V/3 (Fragment)	ca. 1909/10 <i>Kompositionen</i> für 3-st. Frauen- oder Knabenchor op. 79g (vgl. 1900)
1895 <i>Tantum ergo in g</i> WoO VI/2 <i>Gloriabuntur in te omnes</i> WoO VI/3	1901/02 <i>Acht Grabgesänge</i> WoO VI/15	1909–1911 <i>Vater unser</i> für drei gem. Chöre WoO VI/22 (Fragment)
1895 od. 1898–1901 <i>Kyrie eleison</i> WoO VI/4 (verschollen)	1902 <i>Palmsonntagmorgen</i> WoO VI/18 <i>Komm, Heiliger Geist</i> WoO VI/19	1911 <i>Die Weihe der Nacht</i> für Alt, Männerchor und Orchester op. 119* <i>Motette »Ach, Herr, strafe mich nicht!«</i> op. 110 Nr. 2 <i>Responsories</i> WoO VI/23 <i>Lasset uns den Herren preisen</i> WoO VI/24
1898 <i>Lacrimä Christi</i> für Männerchor WoO VI/5 <i>Hymne an den Gesang</i> für Männerchor und Orchester op. 21* <i>Fünf ausgewählte Volkslieder</i> für Männerchor WoO VI/6	1903 <i>Hoch lebe dies Haus</i> für Männerchor WoO VIII/7 Gesang der Verklärten für Chor und Orchester op. 71* <i>Choralkantate »Vom Himmel hoch, da komm ich her«</i> WoO V/4 Nr. 1 <i>Choralkantate »O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen«</i> WoO V/4 Nr. 2	1912 <i>Requiem</i> für Männerchor op. 83 Nr. 10 <i>Motette »O Tod, wie bitter bist du«</i> op. 110 Nr. 3 <i>Römischer Triumphgesang</i> für Männerchor und Orchester op. 126
1898/99 <i>Es ist nichts mit alten Weibern</i> für Männerchor WoO VI/9	1904 <i>Choralkantate »O Haupt voll Blut und Wunden«</i> WoO V/4 Nr. 3 <i>Acht Gesänge</i> für Männerchor op. 83 <i>Vier Kirchengesänge</i> WoO VI/20	1913 <i>Night Thoughts</i> für 1-st. Kinderchor und Klavier WoO V/7 <i>The Snow</i> für 2-st. Schulchor und Klavier WoO V/8 <i>Good Night</i> WoO VI/25 <i>Zwölf Chöre aus dem Volksliederbuch</i> WoO VI/26
1899 <i>Neun ausgewählte Volkslieder</i> für Männerchor WoO VI/7 <i>Herzleid</i> für Männerchor WoO VI/8 <i>Sechs ausgewählte Volkslieder</i> WoO VI/10 <i>Sieben Männerchöre</i> op. 38 <i>Acht ausgewählte Volkslieder</i> WoO VI/11 <i>Drei Chöre</i> op. 39 <i>Maria, Himmelsfreud</i> WoO VI/12	vermutlich 1905 <i>Choralkantate »Auferstanden, auferstanden«</i> WoO V/4 Nr. 5	1914 <i>Abschiedslied</i> WoO VI/27 <i>Acht geistliche Gesänge</i> op. 138 <i>Requiem</i> für Soli, Chor, Orchester und Orgel WoO V/9 (Fragment)
1899/1900 <i>Fünf Stücke zu »Castra vetera«</i> für Orchester bzw. Chor und Orchester WoO V/1 <i>Carmen saeculare</i> für Chor und Orchester WoO V/2	1906 <i>Choralkantate »Meinen Jesum lass ich nicht«</i> WoO V/4 Nr. 4 <i>Ein Hymnus vom Tode und ewigen Leben</i> für gem. Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel WoO V/5 (verschollen)	1915 Der Einsiedler für Bariton, Chor und Orchester op. 144a* Requiem für Alt (oder Bariton), Chor und Orchester op. 144b*
1900 <i>Zwölf deutsche geistliche Gesänge</i> WoO VI/13 <i>Sieben geistliche Volkslieder</i> WoO VI/14 3 Choralbearbeitungen für Frauen- bzw. Knabenchor (später Opus 79g) 1 Choralbearbeitung (später Opus 79f Nr. 2)	bis 1908 <i>Kompositionen</i> op. 79f (vgl. 1900/01)	
1900/01 <i>Sechs drei- und fünfstimmige Lieder</i> für Frauen- bzw. gem. Chor WoO VI/16 (Nr. 5 und 6 später Opus 79f Nr. 12 und 13) 5 Choralbearbeitungen (später Opus 79f Nr. 8–11 und 14)	1908 Der 100. Psalm für Chor, Orchester und Orgel op. 106 (Teil 1)* Weihegesang für Alt, Chor und Bläser WoO V/6*	* Klavierauszug von Reger

Einleitung

Der vorliegende elfte Band der Abteilung *Lieder und Chorwerke* umfasst in chronologischer Folge Regers einzige Komposition für eine gemischte Vokalbesetzung und Klavier von 1892 sowie die zwischen 1903 und 1914 entstandenen Klavierauszüge eigener chorsinfonischer Werke.

a. Originalwerk

Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption des Werks

Drei Chöre op. 6

Die *Drei Chöre* für vier Solostimmen und Klavier op. 6 finden in Regers Korrespondenz kaum Erwähnung. Den einzigen aussagekräftigen Hinweis bildet Regers Ankündigung gegenüber seinem Londoner Verleger George Augener am 1. August 1892: »Ich werde morgen in aller Frühe die Chöre op. 6, die Ihrem Herrn Sohn sehr gut gefallen haben – an Sie absenden [...]. Die Chöre geben zusammen etwa 25 Druckseiten.«¹ George Augener hatte gemeinsam mit seiner Tochter Nellie ab dem 12. Juni fünf Wochen zur Kur in Wiesbaden verbracht² und bei dieser Gelegenheit nicht nur Hugo Riemann, sondern auch dessen »favourite pupil« Reger kennengelernt.³ Es ist anzunehmen, dass zum Zeitpunkt des Treffens lediglich der erste Chorsatz komponiert war.

Der erfahrene Verleger dürfte dem jungen Komponisten empfohlen haben, der Übersichtlichkeit halber in seinen Stichvorlagen mit verschiedenen Farben zu arbeiten.⁴ Reger wandte dieses in der Folge für ihn charakteristische Verfahren beim zweiten und dritten Chorsatz erstmals an: Den eigentliche Notentext notierte er in schwarzer Tinte, die Vortragsanweisungen setzte er in roter Tinte hinzu. Nach Fertigstellung des ganzen Opus schrieb er, ebenfalls mit Schwarz und Rot, die einzelnen Singstimmen aus (die jedoch nicht gedruckt wurden). Reger berichtete Augener, Riemann habe

die Chöre »mehrmale genau durchgesehen u. gebilligt«.⁵ Möglicherweise veranlasste ihn sein Lehrer, den abschließenden Teil der Nr. 1 (Tonartwechsel, T. 85ff.) zu überarbeiten. Jedenfalls ersetzte Reger in der Stichvorlage deren letztes Blatt und bezeichnete den neuen Schluss nun ebenfalls mit roter Tinte.⁶ Da ihm Korrekturfahnen seiner Werke nicht vor Mitte August vorlagen,⁷ basierte Regers Entscheidung für die Verwendung von roter Tinte nicht auf schlechten Erfahrungen mit Notensetzern. Ironischerweise musste er im Korrekturabzug von Opus 6 in der Klavierstimme dennoch nahezu sämtliche Phrasierungsbögen nachtragen.⁸

Der Abzug ist seitens der Druckerei auf den 8. November 1892 datiert, der weitere Verlauf der Drucklegung ist nicht dokumentiert. Vermutlich erschienen die *Drei Chöre*, Regers früherem Lehrer Adalbert Lindner »freundschaftlichst zugeeignet«, spätestens Anfang Mai 1893.⁹ Sie blieben Regers einzige Originalkomposition für diese Besetzung.¹⁰ Dabei wird nicht endgültig klar, welche Besetzung Reger tatsächlich im Sinn hatte. Die Stichvorlage spricht von »3 Chöre[n] für 4 Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor, Bass) mit Pianofortebegleitung«, in seinem Brief an den Verleger spricht Reger von »Chören« (was wiederum dem Titel entspricht). Die einzige möglicherweise zweistimmig gedachte Stelle (drei Töne im Bass am Ende von Nr. 1) wird ohne Widerspruch Regers im Korrekturabzug geändert, das Werk erscheint bei Augener in der Reihe »Vocal Quartets for Soprano, Alto, Tenor & Bass with Pianoforte accompaniment«, über die Besetzung früher Aufführungen lässt sich nur spekulieren.

Der *Monthly Musical Record*, die Hauszeitschrift des Augener-Verlags, registrierte unparteiisch das »ambitious setting« der *Drei Chöre*, fand die Klavierbegleitung »in many places [...] to be more of a hindrance than a help to the voices« und fragte nach dem Nutzen der Stücke: »Cui bono?«¹¹ Noch rund 20 Jahre nach dem Erscheinen des Werks befand Herbert Antcliffe in einer Rückschau auf Regers frühe Kompositionen, die Chöre seien »difficult of effective execution«.¹² Heinrich Reimann wiederum attestierte dem Werk

1 Brief vom 1. August 1892 an George Augener, 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. XIII), S. 120. – William Augener, Leiter der Notenstecherei, hatte am 30. Juli 1892 vermutlich auf dem Weg nach Bayreuth (vgl. Brief Regers vom 14. August an George Augener, ebda., S. 122) in Wiesbaden Station gemacht und mit Reger »noch so einige Kleinigkeiten betreff der Drucklegung meiner Werke besprochen« (Brief Regers vom 1. August an George Augener, zitiert nach ebda., S. 120).

2 Im *Wiesbadener Bade-Blatt* sind George und Nellie Augener am 12., 19. und 26. Juni, 3. und 10. Juli 1892 (Nr. 163, 170, 177, 184 und 191, Beilage, Alphabetisches Fremden-Verzeichnis, in <https://hlbrm.digitale-sammlungen.hebis.de>, eingesehen am 9.4.2020) als wohnhaft im Hotel »Vier Jahreszeiten« registriert. – Reger widmete Nellie Augener noch im selben Jahr die *Walzercapricen* für Klavier zu vier Händen op. 9.

3 »Mr. George Augener«, Interview in *The Musical Herald*, Nr. 631, 1. Oktober 1900, S. 291–294, hier: S. 293. Vgl. auch Georg Behrmann, »Erinnerungen an Max Reger. 1890–1893« (in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, hrsg. von Jürgen Schaarwächter, Nr. 6 [2003], S. 3–12) sowie Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, S. 93. – Reger stellte Augener vermutlich seine beiden *Violinsonaten* op. 1 und 3 vor, die jener sogleich in Verlag nahm.

4 Augener bezog sich dabei auf William Thomas Best, der bei ihm die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs herausgab. »He [Best] was very careful with his MSS. [...] He wrote his notes in black ink, expression in red, registering in blue, and in every way showed that he was extremely careful.« (»Mr. George Augener« [wie Anm. 3], S. 293).

5 Brief vom 1. August 1892 an George Augener (wie Anm. 1).

6 Vgl. Kritischer Bericht, *Zur Ersetzung von fol. 5 in der Stichvorlage der Partitur*.

7 Am 14. August 1892 hakte er bei Augener nach: »Was ist es mit Korrekturen v. op. 1; ich hätte jetzt gerade sehr viel Zeit dazu!« (Brief, zitiert nach *Der junge Reger* [wie Anm. 1, S. 122]). Am 12. September 1892 wiederum dankte er für die Sendung der »2. Korrektur von op 3« (Brief, zitiert nach ebda., S. 123).

8 So auch im Korrekturabzug des *Klaviertrios* op. 2.

9 Sie müssen zu den ersten veröffentlichten Werken Regers gehört haben, die Hugo Riemann seinem Berliner Kollegen Heinrich Reimann sandte und deren Durchsicht Reimann am 17. Mai bestätigte (vgl. Postkarte Reimanns vom 17. Mai 1893 an Riemann, in *Der junge Reger* [wie Anm. 1], S. 147f.).

10 Als für 1912 ein Reger-Fest in Bonn geplant wurde, das jedoch letztlich nicht zustande kam, dankte Reger einem der Initiatoren, Johannes Joseph Schumacher, für »Ihre Anregung von Soloquartetten mit Klavierbegleitung [...]! Ich selbst habe große Vorliebe für solche Kompositionen – nur ist eben so wahnsinnig schwer da die Textauswahl: u. besonders –: lustige Texte sind da fast gar nicht vorhanden! Es ist ein Jammer, ein Elend! Für jeden Fall kriegen wir solche Soloquartette mit Klavierbegleitung zur Uraufführung« (Brief vom 9. August 1911, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1415).

11 *Monthly Musical Record* 23. Jg. (1893), Nr. 6 (1. Juni), S. 128.

12 Ebda. 42. Jg. (1912), Nr. 3 (1. März), S. 61f., hier: S. 61.

in der *Allgemeinen Musik-Zeitung*¹³ »ganz und gar Brahms'sches Gepräge¹⁴«, lobte seine polyphone Struktur und »ein romantisches Hell-Dunkel [...], dessen Wirkung das begleitende Klavier vortrefflich zu heben weiss«. Besonderes Augenmerk richtete er auf die Nr. 1 *Trost*, speziell auf »die C dur-Wirkung bei: „in ihres Mantels Falten trägt Gottes Lieb die Welt“. Der Gedanke an die Brahms'sche Rhapsodie liegt ja nahe; nur hätte der Komponist auch hier die Viertelpausen-Caesur (im 5. Takt) beseitigen und mit dem Auftakt fortfahren müssen. Ich kann wenigstens auch hier nicht das Gefühl des Zerstücktwerdens der Melodie durch die Caesur los werden!¹⁵ Letztlich konstatierte er wie seine englischen Kollegen: »Die Anforderungen die M. Reger an die technischen Leistungen der Ausführenden stellt, sind bei den Chorliedern ziemlich bedeutend.« Diese Einschätzung bestätigte sich bei einer der seltenen Aufführungen von *Trost* durch den Barmer Lehrer-Gesangverein am 28. Februar 1907: »[...] der melodische Ausdruck ist etwas herbe, die Stimmführung eigenartig und für die Sänger nicht leicht.«¹⁶

b. Klavierauszüge

Vorbemerkung

Die von Reger erstellten Klavierauszüge eigener Chorwerke mit Orchesterbegleitung waren wohl ausschließlich zu deren Einstudierung und nicht als Besetzungsalternative für Aufführungen oder gar als gleichwertige Fassung gedacht. Jedenfalls sind keine Äußerungen Regers überliefert, die auf eine denkbare oder geplante Aufführung mit Klavier hinweisen.¹⁷

Regers Bearbeitungsprinzip schwankt in den chorbegleitenden Abschnitten zwischen der Zusammenfassung des orchestralen Geschehens und der Doppelung des Chorsatzes. Sowohl in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen als auch in den chorbegleitenden Passagen können im Klaviersatz Töne vorkommen, die nicht durch den Orchestersatz gedeckt sind und manchmal im Widerspruch zum Chorsatz stehen.¹⁸ Auch ändert Reger für den Klavierpart ge-

legentlich die Bogensetzung.¹⁹ Die differenzierte dynamische Auszeichnung des Orchestersatzes kann auf einen zweckdienlichen Kompromiss reduziert sein.

Im Chorsatz der Klavierauszüge finden sich gelegentlich Abweichungen von der Originalpartitur, deren Motivation nicht erkennbar ist (siehe v. a. Opus 71). Beim Korrekturdurchgang gemachte Änderungen im Chorsatz wiederum finden oft nicht ihren Niederschlag im Klaviersatz (Opera 106, 112); sie werden in der RWA, wenn möglich, eingearbeitet. Darüber hinaus hat die Orchesterpartitur, deren Extrakt der Klavierauszug ja darstellt, bei der Klärung problematischer Stellen eine besondere Bedeutung für die Edition.

Ein solitärer Fall ist der *Weihegesang* WoO V/6. Einen vollständigen Auszug des Werks hat Reger nicht angefertigt, lediglich Auszüge für den Solo-Alt bzw. den Chor, die insofern auf das Nötigste beschränkt sind, als sie im Wesentlichen nur deren jeweilige Abschnitte berücksichtigen. In dem Auszug für den Chor sind zudem im Klavier lediglich Vor-, Zwischen- und Nachspiele des Orchesters wiedergeben, während der Chorpartien soll das Klavier wohl *colla parte* spielen. In beiden Auszügen notierte Orchesterstellen sind darüber hinaus hinsichtlich der Noten und der Vortragsangaben nicht durchgehend deckungsgleich. Für den *Weihegesang* existiert daher kein authentischer Klavierauszug. Der in der RWA zur Verfügung gestellte Auszug berücksichtigt beide Manuskripte Regers, die zu keiner Zeit zur Veröffentlichung vorgesehen waren.

Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption der Werke

Gesang der Verklärten op. 71

Als Reger am 3. Mai 1902 Theodor Kroyer vermutlich das Gedicht von Carl Busse sandte, das dann später seinem Opus 71 zugrunde liegen sollte, scheint der Münchner Kritiker über Regers Kompositionsplan bereits informiert gewesen zu sein: »Anbei finden Sie den Text zu dem Chorwerk (5stimmig mit großem Orchester); [...] mal was Neues! Wie gefällt er Ihnen? – NB. daß er gelegentlich etwas „rhythmenlos“ ist, schadet nichts – das gibt Gelegenheit zur „Herausarbeitung“ von feinsten Symmetriedurchbrechungen.«²⁰ Diesen Plan scheint Reger zunächst nicht weiterverfolgt zu haben, berichtete er doch rund um den Jahreswechsel Kroyer²¹ und seinen Verlegern Lauterbach & Kuhn²² von einem wie neu wirkenden Vorhaben, obwohl er sich mit ziemlicher Sicherheit auf denselben Text bezog.

¹³ *Allgemeine Musik-Zeitung* 20. Jg. (1893), Nr. 27 (7. Juli), Sammelrezension, S. 375f., hier: S. 375.

¹⁴ Adalbert Lindner berichtet, Reger sei zu diesem Werk »durch Brahms' „Deutsche Volkslieder“« angeregt worden (*Max Reger* [wie Anm. 3], S. 80). Es wäre auch denkbar, dass Brahms' *Quartette* op. 92, die hinsichtlich der Textwahl in eine ähnliche Richtung gehen (*O schöne Nacht!*, *Spätherbst*, *Abendlied*, *Warum?* gegenüber *Trost*, *Zur Nacht*, *Abendbild*), für die Entstehung von Opus 6 eine Rolle spielten.

¹⁵ Reimanns Hinweis bezieht sich bei Reger auf den letzten Abschnitt T. 85ff. bzw. die Pause in T. 89 (anschließend: »trägt Gottes Lieb«). Brahms wechselt in T. 116 der *Alt-Rhapsodie* op. 53 ebenfalls von c-moll nach C-dur und beginnt den 5. Takt (»ein Ton«) nach einer Viertelpause volltaktig.

¹⁶ *Barmer Zeitung* vom 2. März 1907.

¹⁷ Vgl. hingegen etwa seine Erklärung zu der instrumentalen *Serenade* op. 95: »Vor Allem werde ich dann [...] daran gehen, einen spielbaren praktischen Klavierauszug zu 4 Händen von der *Serenade* anzufertigen; [...] die *Serenade* wird so gesetzt, daß sie 1.) vollständig klaviermäßig vierhändig ist, 2.) klänglich gut wird. 3) eben dadurch bei leichter Spielbarkeit eben „Hausmusik“ wird! Und das letztere soll doch solch ein Klavierauszug 4 händig werden.« (Brief vom 22. Juli 1906 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 2, hrsg. von Herta Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Regel-Institutes/Elsa-Regel-Stiftung Bonn, Bd. 14], S. 163–166, hier: S. 164). Und bei *An die Hoffnung* für Alt und Orchester op. 124 nahm er, ausdrücklich von einer »Ausgabe mit Klavier« sprechend (Brief vom 22. Mai 1912 an Georg II. Herzog von Sachsen-Meiningen, zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, S. 236–238, hier: S. 237), eine solche Aufführung mindestens billigend in Kauf.

¹⁸ Siehe z. B. Opus 71, T. 57 und 172.

¹⁹ Siehe z. B. Opus 106, T. 52ff., I. H.

²⁰ Brief vom 3. Mai 1902 an Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714. Reger nennt in diesem Brief weder Titel noch Autor des Gedichts. – Symmetriedurchbrechungen scheinen Reger zu jener Zeit beschäftigt zu haben, vgl. Brief vom 9. April 1902 an Kroyer: »Sehr viel [...] sind die Kirchentöne bei J. Brahms u. dessen eigentlichem Vorgänger Friedemann Bach (nicht wahr, das klingt paradox – aber ist wirklich so; [...] z. B. allein die Art des Durchbrechens der Symmetrie innerhalb der Perioden wie es Brahms häufig hat. (Besonders Doppelconcert op 101 (A moll) – weist direkt auf Friedemann Bach hin, u. hat vor Friedemann kein Komponist in dieser ausgeprägten Eigenart, welche Brahms nachher wieder „aufgriff“! Z. B. das Andante der Adur-Violin-Clavier-sonate von Brahms hat Stellen, die Note für Note (mit genauestens denselben Symmetrie-Durchbrechungen) bei Friedemann Bach in letzterem Componisten Eduard Clavierconcert zu finden sind!« (Ebda.).

²¹ »Einen wundervollen Text habe ich gefunden; hier ist er« (Brief vom 26. Dezember 1902, ebda.).

²² »[...] einen wundervollen Text für ein circa 1/2 Stunde dauerndes Chorwerk mit Orchester habe ich entdeckt!« (Brief vom 5. bis 8. Januar 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 [= Veröffentlichungen des Max-Regel-Institutes/Elsa-Regel-Stiftung Bonn, Bd. 12], S. 70–74, hier: S. 72.)

Im Januar und Februar 1903 durch die Komposition der *Siebzehn Gesänge* op. 70 in Beschlag genommen, begann Reger mit der Konzeption des Chorwerks erst etwa in der zweiten Märzhälfte, als er Kroyer das Gedicht offenbar ein drittes Mal sandte: »Wenn Sie diesen Brief erhalten, bin ich schon mit dem beiliegenden Text „Gesang der Verklärten“ beschäftigt, welcher Text mir schon lange, lange im Kopfe spukt! Aber eine mörderliche Angst habe ich, ob es mir gelingt, dem Text das musikalische Gewand zu verleihen, das mir im Geiste als Ideal vorschwebt!«²³ Nichtsdestotrotz hatte er das sich erst im Anfangsstadium befindliche Werk bereits erfolgreich beworben: »Herr Stolz (Chemnitz) theilt mir mit, daß er mein Werk „Gesang der Verklärten“ [...] sofort nach Erscheinen zur Aufführung bringen wird! [...] Und denken Sie, Prof Erdmannsdörffer, Dirigent des hiesigen Porges'schen Gesangvereins, ließ bei mir anfragen, ob ich nichts hätte für Chor u. Orchester! Na, der kann dann den „Gesang der Verklärten“ ebenfalls machen!«²⁴ Am 29. März ließ er seine Verleger wissen: »Mein „Gesang der Verklärten“ ist schon größtentheils entworfen, mit der Partitur ist ebenfalls schon begonnen; (ebenso mit Klavierauszug! Ich glaube, daß die Sache recht gut wird.«²⁵ Im Laufe des Aprils war der Entwurf fertiggestellt, die Arbeit an den Reinschriften schritt weiter voran: »Mein Chor der Verklärten, der längst ganz skizziert ist, wächst u. wächst; ich glaube, fest hoffen zu dürfen, Ihnen damit ein erstklassiges Werk liefern zu können! Ich arbeite immer u. immer an der Partitur! Also freuen Sie Sich drauf!«²⁶ Im Mai präsentierte er den neuesten Stand (auch der *Violinsonate* op. 72) Karl Straube, der davon »ganz entzückt« gewesen sei: »Er sagt: „fabelhaft schön!“«²⁷

Anfang Juni war der Chor »in Partitur fertig; eine Arbeit, die mir ein Stück Nerven gekostet hat; nun bin ich überm Klavierauszug u. die Partitur genauestens nachsehen!«²⁸ Einen Monat später informierte er Kroyer: »Mein „Gesang der Verklärten“ ist nun endlich in großer Partitur (50 Seiten) u. Klavierauszug mit Text fertig.«²⁹ Den nicht mehr benötigten Entwurf schenkte er seiner Frau Elsa, der Widmungsträgerin des Werkes.

Da Reger seit Mai zugleich u. a. mit der Komposition der *Violinsonate C-dur* op. 72 beschäftigt war, konnte er nach einer »genaueste[n] Durchsicht«³⁰ erst am 20. August den Schlussver-

merk unter die Stichvorlage der Partitur setzen. Den versprochenen Abgabetermin Ende August verschob er aufgrund der »sehr umständlichen Arbeiten« am Nachlass Hugo Wolfs auf Anfang September.³¹ Am 18. September schließlich schickte er »per eingeschriebenem Geschäftspapier [...] Partitur u. Klavierauszug« ab.³²

Seit der *Hymne an den Gesang* op. 21 (1898) und den unveröffentlichten *Fünf Stücken zu Johanna Baltz'* »*Castra vetera*« WoO V/1 (1899–1900) hatte Reger kein Werk mit einer großen Orchesterbesetzung geschrieben. Bei den beiden *Romanzen* für Violine und Orchester op. 50 (1900) war vor allem der Blechbläserapparat deutlich kleiner dimensioniert, und die *Symphonie d-moll* WoO I/8, deren 1. Satz ihn im Vorjahr »elend in Anspruch« genommen hatte,³³ war Fragment geblieben (»[...] das Manuskript ruht in meinem Schranke als warnendes Beispiel!«³⁴). Nicht nur setzte sich Reger selbst unter Druck, mit einem Werk für großes Orchester der »Münchener Schule« um Max Schillings und Ludwig Thuille die Stirn zu bieten, sondern er war sich auch der kritischen Erwartungshaltung seiner Gegner bewusst, weshalb er sich gegenüber seinen Verlegern zu einer vorbeugenden Verteidigung veranlasst sah: »Es sind also nun op 71 u. 72 in Ihren Händen! [...] Sie wissen, daß ich Ihnen nur solche Werke liefere, welche ich gegen jede, auch die schärfste Kritik sehr wohl zu vertreten im Stande bin; Ferner bitte ich Sie, davon überzeugt zu sein, daß ich es ganz genau weiß, daß so zu sagen keinem lebenden Komponisten so sehr „auf die Finger gesehen“ wird als gerade mir u. ich in Folge dessen doppelt vorsichtig bin u. nur Solches Ihnen sende, von dem ich weiß, daß man „umsonst seine Zähne daran versuchen wird!“«³⁵

Dass Reger darüber hinaus nicht nur die ein gutes Geschäft versprechende *Choralkantate* »*Vom Himmel hoch, da komm ich her*« WoO V/4 Nr. 1, sondern auch die anspruchsvollen *Variationen und Fuge über ein Originalthema* für Orgel op. 73 zum Druck einreichte, ließ die jungen Verleger zögern. Reger wiederum missfiel, dass Lauterbach & Kuhn seine Werke »jetzt, wo mein Namen schon recht bekannt ist, vor der definitiven Annahme an die Herren Sachverständigen zur Beurtheilung« gaben, was er als »großes Mißtrauensvotum« ansah³⁶: »Im Falle Ihnen u. den Herren Sachverständigen meine opera 71, 72 u. 73 nicht convenieren sollten, bitte ich Sie, mir die Manuskripte baldmöglichst zurücksenden zu wollen, da ich speziell auf diese 3 Werke [...] außergewöhnlich günstige Verlagsangebote habe! [...] Ich versichere Sie, daß ich Ihnen gar nicht zürne, wenn Sie mir meine opera 71, 72 u. 73 zurücksenden, da ich gegen die Weisheit der Herren Sachverständigen nicht anzukämpfen im Stande bin – dazu bin ich zu ein [sic] schlechter Musiker!«³⁷

²³ Auch informierte er Kroyer über eine Textänderung, die er vorzunehmen gedachte: »Ich werde komponieren (2. Zeile) nicht staubige, sondern steinige Pfade! Der Ausdruck „staubig“ erscheint mir nicht glücklich u. auch nicht prägnant genug, während „steinig“ viel mehr – wenigstens nach meiner Ansicht – „treffend“ ist.« (Brief vom 22. März 1903, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714). Interessanterweise hatte Reger diese Änderung in seinem Brief vom 26. Dezember 1902 (ebda.) bereits vorgenommen.

²⁴ Brief vom 25. bis 26. März 1903 an Carl Lauterbach, zitiert nach *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 22), S. 116–119, hier: S. 118.

²⁵ Brief vom 29. März 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach ebda., S. 119–121, hier: S. 120.

²⁶ Brief vom 2. bis 3. Mai 1903 an dies., zitiert nach ebda., S. 135–140, hier: S. 139.

²⁷ Brief vom 14. Mai 1903 an Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

²⁸ Brief vom 9. Juni 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 22), S. 158–163, hier: S. 160.

²⁹ Brief vom 10. Juli 1903 an Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

³⁰ Brief vom 20. Juli 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 22), S. 184f., hier: S. 185: »Ich arbeite immer an meinem „Gesang der Verklärten“; ich geb' doch nichts aus der Hand, das unfertig ist; Partitur, Klavierauszug – alles ist fertig – doch genaueste Durchsicht halte ich für notwendig; sonst hätten Sie das Chorwerk schon 18. July erhalten!«

³¹ Brief vom 13. August 1903 an dies., zitiert nach ebda., S. 191f., hier: S. 191. – Bis zum 6. September war Reger mit der Revision des *Streichquartetts d-moll* und des Hymnus *Christnacht* (RWV Wolf-H2 bzw. -H3) beschäftigt.

³² Brief vom 18. September 1903 an dies., zitiert nach ebda., S. 204–207, hier: S. 205.

³³ Brief vom 13. Juli 1902 an Henriette Schelle, zitiert nach *Erinnerungen und Beiträge persönlicher Reger-Freunde. Festschrift für Elsa Reger anlässlich ihres 80. Geburtstages am 25. Oktober 1950*, Bonn 1950 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Bd. 2), S. 54.

³⁴ Brief vom 26. Dezember 1902 an Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, Signatur: IP/4Art.714.

³⁵ Brief vom 18. September 1903 an Lauterbach & Kuhn, zitiert nach *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (wie Anm. 22), S. 204–207, hier: S. 205.

³⁶ Brief vom 5. Oktober 1903 an dies., zitiert nach ebda., S. 214–217, hier: S. 216.

³⁷ Postkarte vom 29. September 1903 an dies., zitiert nach ebda., S. 213f.

The Reger Edition

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

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

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

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

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

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

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

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

About the edition of the songs and choral works

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

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

Reger's working methods

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

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

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

are often missing and subsidiary parts are at best only indicated in outline.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

the requirements of particular performers, and served as practical manuscripts for performances or rehearsals.

History of the sources

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

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

Evaluation of the sources

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

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

conscious alterations on Reger's part, but mistakes which have remained undiscovered or mistaken interpretations by the engraver,⁹ 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:

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

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

Occasionally Reger used round or square brackets in the musical text, for example, for additional or alternative indications (especially cautionary accidentals); these have been standardized as round brackets. Cautionary accidentals, which Reger himself often used liberally, have been added by the editors for clarification; for example, if the note in question has been altered in the preceding measure, in an adjacent stave or in another part (if necessary also in another octave). When alterations to tied notes occur over a line break, these are also indicated in the new line; a subsequent alteration receives another accidental in small type.¹⁰

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.¹¹ 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.

⁵ For the choral works from opus 61a.

⁶ For the choral works of opp. 6 and 138, and 144.

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

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

⁹ 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.

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

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

Chronology of the choral works

The works set in **bold** are contained in the present volume.
Scoring, unless otherwise stated: mixed voice unaccompanied choir

- 1890/91
Lob, Preis und Ehr WoO VI/1
- 1892
Three Choruses for four voices and piano op. 6
- 1895
Tantum ergo in g WoO VI/2
Gloriabuntur in te omnes WoO VI/3
- 1895 or 1898–1901
Kyrie eleison WoO VI/4 (lost)
- 1898
Lacrimä Christi for male voice choir WoO VI/5
Hymne an den Gesang for male voice choir and orchestra op. 21
Five selected folk songs for male voice choir WoO VI/6
- 1898/99
Es ist nichts mit alten Weibern for male voice choir WoO VI/9
- 1899
Nine selected folk songs for male voice choir WoO VI/7
Herzleid for male voice choir WoO VI/8
Six selected folk songs WoO VI/10
Seven Male Voice Choruses op. 38
Eight selected folk songs WoO VI/11
Three Choruses op. 39
Maria, Himmelsfreud WoO VI/12
- 1899/1900
Five Pieces for "Castra vetera" for orchestra or choir and orchestra WoO V/1
Carmen saeculare for choir and orchestra WoO V/2
- 1900
Twelve German sacred songs WoO VI/13
Seven sacred folk songs WoO VI/14
3 chorale arrangements for women's or boys' choir (later Opus 79g)
1 chorale arrangement (later Opus 79f no. 2)
- 1900/01
Six three- and five-part songs for women's or mixed voice choir WoO VI/16 (nos. 5 and 6 later Opus 79f nos. 12 and 13)
5 chorale arrangements (later Opus 79f nos. 8–11 and 14)
- 1901
6 chorale arrangements (later Opus 79f nos. 1, 3–7)
Der evangelische Kirchenchor WoO VI/17
Eight "Tantum ergo" op. 61a
Four "Tantum ergo" for choir and organ op. 61c
Eight Marian songs op. 61d
Four Marian songs for choir and organ op. 61f
Six Mourning songs op. 61g
- before September 1901
Tantum ergo in E flat major WoO V/3 (fragment)
- 1901/02
Eight Funeral songs WoO VI/15
- 1902
Palmsonntagmorgen WoO VI/18
Komm, Heiliger Geist WoO VI/19
- 1903
Hoch lebe dies Haus for male voice choir WoO VIII/7
Gesang der Verklärten for choir and orchestra op. 71*
Chorale Cantata "Vom Himmel hoch, da komm ich her" WoO V/4 no. 1
Chorale Cantata "O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen" WoO V/4 no. 2
- 1904
Chorale Cantata "O Haupt voll Blut und Wunden" WoO V/4 no. 3
Eight Songs for male voice choir op. 83
Four Church songs WoO VI/20
- probably 1905
Chorale Cantata »Auferstanden, auferstanden« WoO V/4 no. 5
- 1906
Chorale Cantata "Meinen Jesum lass ich nicht" WoO V/4 no. 4
Ein Hymnus vom Tode und ewigen Leben for mixed voice choir, boys' choir, orchestra and organ WoO V/5 (lost)
- until 1908
Compositions op. 79f (see 1900/01)
- 1908
Psalm 100 for choir, orchestra and organ op. 106 (part 1)*
Weihegesang for alto, choir and winds WoO V/6*
- 1909
Psalm 100 op. 106 (part 2)*
Three Songs for four-part women's choir op. 111b
Three Songs for three-part women's choir op. 111c
Motet "Mein Odem ist schwach" op. 110 no. 1
Die Nonnen for choir and orchestra op. 112*
An Zeppelin WoO VI/21, versions for male voice or mixed voice choir
Abschied for male voice choir op. 83 no. 9
- ca. 1909/10
Compositions for three-part women's or boys' choir op. 79g (see 1900)
- 1909–1911
Vater unser for three mixed voice choirs WoO VI/22 (fragment)
- 1911
Die Weihe der Nacht for alto, male voice choir and orchestra op. 119
Motet "Ach Herr, strafe mich nicht!" op. 110 no. 2
Responsories WoO VI/23
Lasset uns den Herren preisen WoO VI/24
- 1912
Requiem for male voice choir op. 83 Nr. 10
Motet "O Tod, wie bitter bist du" op. 110 no. 3
Römischer Triumphgesang for male voice choir and orchestra op. 126
- 1913
Night Thoughts for one-part children's choir and piano WoO V/7
The Snow for two-part school choir and piano WoO V/8
Good Night WoO VI/25
Twelve Choruses from the Volksliederbuch WoO VI/26
- 1914
Abschiedslied WoO VI/27
Eight sacred songs op. 138
Requiem for soloists, choir, orchestra and organ WoO V/9 (fragment)
- 1915
Der Einsiedler for baritone, mixed voice choir and orchestra op. 144a*
Requiem for alto (or baritone), mixed voice choir and orchestra op. 144b*

* piano reduction by Reger

Introduction

The eleventh volume in the *Songs and Choral Works Series* contains, in chronological order, Reger's only composition for a mixed vocal scoring and piano from 1892, and the piano reductions scores for his own choral-symphonic works composed between 1903 and 1914.

a. Original work

The composition, publication and reception of the work

Three Choruses op. 6

The *Three Choruses* for four solo voices and piano op. 6 are barely mentioned in Reger's correspondence. The only meaningful reference is Reger's announcement to his London publisher George Augener on 1 August 1892: "Tomorrow bright and early I will send you the Choruses op. 6, which your son liked very much [...]. Together, the Choruses come to about 25 printed pages".¹ George Augener and his daughter Nellie had spent five weeks at the spa in Wiesbaden from 12 June² and on this occasion, met not only Hugo Riemann, but also his "favourite pupil" Reger.³ It can be assumed that at the point of the meeting, just the first choral piece had been composed.

The experienced publisher may have recommended the young composer to work in different colors in his engraver's copies for the sake of clarity.⁴ Reger used this method, which subsequently became his characteristic procedure, for the first time in the second and third choral pieces: he notated the actual musical text in black ink, and added the performance instructions in red ink. After completing the whole opus he also wrote the individual vocal parts out in black and red (but which were not printed). Reger reported to Augener that Riemann had "carefully read through the chorus-

es several times & approved them".⁵ His teacher possibly induced him to revise the concluding section of no. 1 (key change, measure 85ff.). At any rate, in the engraver's copy Reger replaced the last leaf of no. 1 and now marked the new ending in red ink as well.⁶ As the proofs of his works were not available before mid-August,⁷ Reger's decision to use red ink was not based on bad experiences with music engravers. Ironically, he nevertheless had to add almost all the phrasing slurs in the proofs of op. 6 in the piano part.⁸

The proof copy was dated 8 November 1892 by the printer, but further stages in the printing process are not documented. The *Three Choruses*, "most amicably dedicated" to Reger's earlier teacher Adalbert Lindner, were probably published at the beginning of May 1893 at the latest.⁹ They remained Reger's only original composition for this scoring.¹⁰ It is not ultimately clear which scoring Reger actually had in mind. The engraver's copy speaks of "3 chorus[es] of 4 solo voices (soprano, alto, tenor, bass) with piano accompaniment", and in his letter to the publisher, Reger talks of "choruses" (which on the other hand corresponds with the title). The only passage possibly intended for two parts (three notes in the bass at the end of no. 1) was altered in the proofs without Reger contradicting this; the work was published by Augener in the series "Vocal Quartets for Soprano, Alto, Tenor & Bass with Piano-forte accompaniment", but the scoring of earlier performances can only be a matter of speculation.

The *Monthly Musical Record*, the house periodical of Augener publishers, impartially noted the "ambitious setting" of the *Three Choruses*, but found the piano accompaniment "in many places [...] to be more of a hindrance than a help to the voices" and asked about the benefit of the pieces: "Cui bono?"¹¹ Even around 20 years after the publication of the work, in a review of Reger's early compositions Herbert Antcliffe found the choruses to be "difficult of effective execution".¹² On the other hand, Heinrich

¹ Letter dated 1 August 1892 to George Augener, as cited in *Der junge Reger. Briefe und Dokumente vor 1900*, ed. by Susanne Popp, Wiesbaden et al 2000 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XIII), p. 120. – William Augener, director of the publisher's music engravers, had probably stopped off in Wiesbaden on 30 July 1892 on the way to Bayreuth (see Reger's letter dated 14 August to George Augener, *ibid.*, p. 122) and "discussed a few details regarding the preparation of my works for print" with Reger (Reger's letter dated 1 August to George Augener, as cited in *ibid.*, p. 120).

² In the *Wiesbadener Bade-Blatt* George and Nellie Augener were registered as residing in the Hotel "Vier Jahreszeiten" on 12, 19, and 26 June, 3 and 10 July 1892 (nos. 163, 170, 177, 184, and 191, Beilage, Alphabetisches Fremden-Verzeichnis [Insert, Alphabetical Visitors' Register], in <https://hlbrm.digital-sammlungen.hebis.de>, consulted on 9.4.2020). – Reger dedicated the *Waltz-Caprices* for piano four hands op. 9 to Nellie Augener later that year.

³ "Mr. George Augener", interview in *The Musical Herald*, no. 631, 1 October 1900, pp. 291–294, here: p. 293. See also Georg Behrmann, "Erinnerungen an Max Reger. 1890–1893" (in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, ed. Jürgen Schaarwächter, no. 6 [2003], pp. 3–12) and Adalbert Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1922, p. 93. – Reger probably presented Augener with his two *Violin Sonatas* opp. 1 and 3, which Augener immediately agreed to publish.

⁴ Here, Augener was referring to William Thomas Best, whose edition of the organ works of Johann Sebastian Bach he published. "He [Best] was very careful with his MSS. [...] He wrote his notes in black ink, expression in red, registering in blue, and in every way showed that he was extremely careful." ("Mr. George Augener" [see note 3], p. 293).

⁵ Letter dated 1 August 1892 to George Augener (see note 1).

⁶ See Kritischer Bericht, *Zur Ersetzung von fol. 5 in der Stichvorlage der Partitur* [for information on replacing fol. 5 in the engraver's copy of the score].

⁷ On 14 August 1892 he made further enquiries of Augener: "What about the proofs of op. 1; I have lots of time for this right now!" (Letter, as cited in *Der junge Reger* [see note 1, p. 122]). On 12 September 1892 he expressed his thanks for sending the "2nd proofs of op 3" (letter, as cited in *ibid.*, p. 123).

⁸ Also like this in the proofs of the *Piano Trio* op. 2.

⁹ They must have been amongst Reger's first published works which Hugo Riemann sent to his Berlin colleague Heinrich Reimann and which Reimann confirmed he had read through on 17 May (see Reimann's postcard dated 17 May 1893 to Riemann, in *Der junge Reger* [see note 1], p. 147f.).

¹⁰ When a Reger festival was planned for 1912 in Bonn, but which ultimately did not take place, Reger thanked one of the initiators, Johannes Joseph Schumacher, for "your suggestion of solo quartets with piano accompaniment [...]! I myself have a great fondness for such compositions – it is just the choice of text which is so incredibly hard; & especially –: jolly texts are practically non-existent! It is a shame, a misery! In any case we get such solo quartets with piano accompaniment for first performance" (letter dated 9 August 1911, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1415).

¹¹ *Monthly Musical Record* vol. 23 (1893), no. 6 (1 June), p. 128.

¹² *Ibid.* 42 Jg. (1912), no. 3 (1 March), p. 61f., here: p. 61.

Reimann declared the work in the *Allgemeine Musik-Zeitung*¹³ to be “completely and utterly Brahmsian in character¹⁴”, praised its contrapuntal structure and “a Romantic chiaroscuro [...], whose effect is admirably emphasized by the accompanying piano”. He paid particular attention to no. 1 *Trost*, especially to “the effect of the C major: “in ihres Mantels Falten trägt Gottes Lieb die Welt [Love bears the world benignly, safe in her mantle’s fold]”. The idea of the Brahms Rhapsody is pretty obvious; only here, too, the composer should have omitted the quarter note rest (in the 5th bar) and continued with the upbeat. At least I cannot get rid of the feeling of the melody being broken up by gaps here either!”¹⁵ Ultimately, like his English colleagues, he stated: “The demands which M. Reger places on the performers in technical terms are quite significant in the choral songs.” This assessment was confirmed at one of the rare performances of *Trost* by the Barmer Lehrer-Gesangverein on 28 February 1907: “[...] the melodic expression is somewhat austere, the part-writing peculiar and not easy for the singers”.¹⁶

b. Piano reductions

Preliminary remark

The piano reductions made by Reger of his own choral works with orchestral accompaniment were probably only intended for rehearsal and not as an alternative scoring for performance or as a version of equal value. At any rate no information from Reger survives which indicates a possible or planned performance with piano.¹⁷

In the sections where the choir is accompanied by the orchestra, Reger’s approach to arranging fluctuates between providing a reduction of the orchestral writing and doubling the choral writing. In the preludes, interludes and postludes, as well as in the passages with the choir, notes are found in the piano part which are not found in the orchestral writing and occasionally contradict with the

choral writing.¹⁸ Reger also occasionally altered the slurring for the piano part.¹⁹ The differentiated dynamic marking of the orchestral writing was reduced to a practical compromise.

In the choral writing in the piano reductions there are occasionally differences from the original score, the reason for which is not obvious (see particularly Opus 71). On the other hand, alterations made in the choral writing during the proof-reading process are often not found in the piano writing (opp. 106, 112); where possible, these have been incorporated in the RWA. In addition, the orchestral score, of which the piano reduction is an extract, has a special significance for the edition in clarifying problematic passages.

A unique case is the *Weihegesang* WoO V/6. Reger did not prepare a complete reduction of the work, just excerpts for the solo alto and the choir, which are limited to the most essential in that they basically only take the respective sections into consideration. In the reduction for the choir, in addition in the piano just the preludes, interludes and postludes for the orchestra are reproduced, whereas the piano should probably play *colla parte* with the chorus parts. The orchestral passages in both reductions are also not identical throughout with regard to the notes and performance instructions. There is therefore no authentic piano reduction for the *Weihegesang*. The reduction included in the RWA has taken into account both of Reger’s manuscripts, which were never intended for publication.

The composition, publication and reception of the works

Gesang der Verklärten op. 71

When Reger presumably sent Theodor Kroyer the poem by Carl Busse on 3 May 1902, which was later to be used in his Opus 71, the Munich critic seemed to already be aware of Reger’s composition plan: “Enclosed you will find the text for the choral work (5 parts with large orchestra); [...] something new! How do you like it? – NB. the fact that it is occasionally somewhat “lacking in rhythm” does no harm – this gives the opportunity for the “elaboration” of the finest interruptions to the symmetry.”²⁰ Reger does not seem to have pursued this plan at first, but around the end of the year he reported to Kroyer²¹ and his publishers Lauterbach & Kuhn²² what seemed like a new project, although he was almost certainly referring to the same text.

¹³ *Allgemeine Musik-Zeitung* 20 Jg. (1893), no. 27 (7 July), collective review, p. 375f., here: p. 375.

¹⁴ Adalbert Lindner reported that Reger had been inspired to compose this work “by Brahms’s “German Folk Songs”” (*Max Reger* [see note 3], p. 80). It is also conceivable that Brahms’s *Quartets* op. 92, which take a similar approach in terms of choice of texts (*O schöne Nacht!*, *Spätherbst*, *Abendlied*, *Warum?* compared with *Trost*, *Zur Nacht*, *Abendbild*), played a role in the composition of op. 6.

¹⁵ Reimann’s suggestion regarding Reger refers to the last section measure 85ff. and the rest in measure 89 (subsequently: “trägt Gottes Lieb” [carries God’s love]). In the *Alto Rhapsody* op. 53, Brahms also changes from C minor to C major in measure 116 and begins the 5th measure (“ein Ton [one note]”) after a quarter note rest with a full measure.

¹⁶ *Barmer Zeitung* dated 2 March 1907.

¹⁷ On the other hand, see his comment on the instrumental *Serenade* op. 95: “Above all I will set about producing a playable practical piano reduction for 4 hands of the *Serenade*; [...] the *Serenade* will be arranged such that it is 1.) fully suitable for piano four hands, 2.) will sound good. 3.) will even become “house music” thanks to its easy performability! And the latter is indeed intended to become such a piano reduction for 4 hands.” (Letter dated 22 July 1906 to Lauterbach & Kuhn, as cited in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Part 2, ed. Herta Müller, Bonn 1998 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 14], pp. 163–166, here: p. 164). And with *An die Hoffnung* for alto and orchestra op. 124, he explicitly referred to an “edition with piano” (letter dated 22 May 1912 to Duke Georg II of Saxe-Meiningen, as cited in *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, ed. Hedwig and Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, pp. 236–238, here: p. 237), at least approving of such a performance.

¹⁸ See, for example, Opus 71, measures 57 and 172.

¹⁹ See, for example, Opus 106, measures 52ff., left hand.

²⁰ Letter dated 3 May 1902 to Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714. In this letter Reger gave neither the title nor the author of the poem. – Interruptions to the symmetry seem to have preoccupied Reger at this time, see letter dated 9 April 1902 to Kroyer: “The church modes are very often found in J. Brahms & his actual predecessor Friedemann Bach (that sounds paradoxical, doesn’t it – but it really is so; [...] e.g. the very nature of interrupting the symmetry within the periods as Brahms frequently did. (The Double Concerto op 101 (A minor) in particular – points directly to Friedemann Bach, & no composer before Friedemann had this distinctive characteristic which Brahms later “took up” again! For example, the Andante of the A major Sonata for Violin and Piano by Brahms has passages which can be found note for note (with exactly the same interruptions to the symmetry) in Friedemann Bach in the latter composer’s F major keyboard concerto!” (ibid.).

²¹ “I have found a wonderful text; here it is” (letter dated 26 December 1902, ibid.).

²² “I have discovered a wonderful text for a choral work with orchestra lasting around 1/2 hour!” (Letter dated 5 to 8 January 1903 to Lauterbach & Kuhn, as cited in *Max Reger. Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Part 1, ed. Susanne Popp, Bonn 1993 [= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 12], pp. 70–74, here: p. 72.)

Preoccupied with the composition of the *Seventeen Songs* op. 70 in January and February 1903, Reger only began work on the conception of the choral work around the second half of March, when he evidently sent Kroyer the poem a third time: "When you receive this letter, I will already be occupied with the enclosed text "Gesang der Verklärten", a text which has been haunting my mind for a long, long time! But I have a dreadful anxiety about whether I will succeed in giving the text the musical guise which I have in mind as ideal!"²³ Nevertheless, he had already successfully promoted the work, which was only in its early stages: "Herr Stolz (Chemnitz) informs me that he will perform my work "Gesang der Verklärten" [...] as soon as it is published! [...] And just think, Prof Erdmannsdörffer, conductor of the local Porges'scher Gesangsverein, made enquiries about whether I had anything for chorus & orchestra! Well, he can do the "Gesang der Verklärten" then as well!"²⁴ On 29 March he told his publisher: "My "Gesang der Verklärten" has already largely been sketched out, work has also already begun on the score; (also with piano reduction! I think that it will be really good."²⁵ The sketch was completed during April, and work on the fair copies continued: "My Chor der Verklärten, sketched out in full long since, grows & grows; I believe that I may hope to be able to deliver you a first-class work with this! I am working over & over again on the score! So you can look forward to this!"²⁶ In May he presented the latest state of the work (and of the *Violin Sonata* op. 72) to Karl Straube, who was "completely enchanted" with it: "He says: "fantastically beautiful!"²⁷

At the beginning of June, the chorus was "finished in score; a task which cost me quite a few nerves; now I am on to the piano reduction & meticulously poring over the score!"²⁸ A month later he informed Kroyer: "My "Gesang der Verklärten" is now finally finished in full score (50 pages) & piano reduction with text".²⁹ He gave the sketch which was no longer needed to his wife Elsa, the dedicatee of the work.

As Reger was busy from May at the same time with composing the *Violin Sonata in C major* op. 72 and other works, he only added the date of completion at the end of the engraver's copy on 20 August after a "meticulous checking-through"³⁰. He post-

poned the promised submission date of the end of August to the beginning of September owing to the "very involved work" on Hugo Wolf's estate.³¹ On 18 September he finally sent the "score & piano reduction as a registered business document".³²

After the *Hymne an den Gesang* op. 21 (1898) and the unpublished *Fünf Stücke zu Johanna Baltz' "Castra vetera"* WoO V/1 (1899–1900) Reger wrote no more works for large orchestral forces. With the two *Romances* for Violin and Orchestra op. 50 (1900) the brass forces in particular were much smaller, and the *Symphony in D minor* WoO I/8, the 1st movement of which had "miserably preoccupied" him in spring,³³ remained a fragment ("[...] the manuscript is resting in my cupboard as a cautionary example!"³⁴). Not only did Reger put himself under pressure to stand up to the "Munich School" around Max Schillings and Ludwig Thuille with a work for large orchestra, but he was also conscious of the critical expectations of his opponents, which is why he felt compelled to provide his publishers with a pre-emptive defence: "Opp. 71 & 72 are now in your hands! [...] You know that I only submit such works to you which I am able to defend against any criticism, even the harshest; furthermore I ask you to accept that I am very well aware that, so to speak, no living composer is as "closely observed" as I am right now & that as a result of this I am doubly careful & only send you such things where I know that people will "try to cut their teeth on them in vain!"³⁵

The fact that as well as this, Reger not only submitted the *Chorale Cantata "Vom Himmel hoch, da komm ich her"* WoO V/4 no. 1, which promised to be a good seller, but also the demanding *Variations and Fugue on an Original Theme* for organ op. 73 for publication made the young publishers hesitate. On the other hand, Reger disliked the fact that Lauterbach & Kuhn sent his works "to the experts for assessment before definitively accepting them, now, when my name is already really well-known", something which he regarded as a "major vote of no confidence"³⁶: "In the event that you & the experts should not agree to my opera 71, 72 & 73, I ask you to return the manuscripts to me as soon as possible, as I have exceptionally favorable offers from publishers especially for these 3 works! [...] I assure you that I will not be at all angry with you if you return my opera 71, 72 & 73, as I am not in the position to fight against the wisdom of the experts – I am too poor a musician for that!"³⁷

²³ He also informed Kroyer about a text alteration which he was thinking of making: "I will compose (2nd line) not dusty, but stony paths! The expression "dusty" does not seem pleasant to me & is also not concise enough, whereas "stony" is much more "apt" – at least in my opinion." (Letter dated 22 March 1903, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714). Interestingly, Reger had already made this alteration in his letter dated 26 December 1902 (ibid.).

²⁴ Letter dated 25 to 26 March 1903 to Carl Lauterbach, as cited in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 22), pp. 116–119, here: p. 118.

²⁵ Letter dated 29 March 1903 to Lauterbach & Kuhn, as cited in ibid., pp. 119–121, here: p. 120.

²⁶ Letter dated 2 to 3 May 1903 to the same, as cited in ibid., pp. 135–140, here: p. 139.

²⁷ Letter dated 14 May 1903 to Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

²⁸ Letter dated 9 June 1903 to Lauterbach & Kuhn, as cited in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 22), pp. 158–163, here: p. 160.

²⁹ Letter dated 10 July 1903 to Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

³⁰ Letter dated 20 July 1903 to Lauterbach & Kuhn, as cited in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 22), p. 184f., here: p. 185: "I am still working on my "Gesang der Verklärten"; but I will not hand over anything which is unfinished; score, piano reduction – everything is finished – but I think a meticulous checking-through is necessary; otherwise you would have already received the choral work on 18 July!"

³¹ Letter dated 13 August 1903 to the same, as cited in ibid., p. 191f., here: p. 191. – Until 6 September Reger was busy with revising the *String Quartet in D minor* and the hymn *Christnacht* (RWV Wolf-H2 and -H3).

³² Letter dated 18 September 1903 to the same, as cited in ibid., pp. 204–207, here: p. 205.

³³ Letter dated 13 July 1902 to Henriette Schelle, as cited in *Erinnerungen und Beiträge persönlicher Reger-Freunde. Festschrift für Elsa Reger anlässlich ihres 80. Geburtstages am 25. Oktober 1950*, Bonn 1950 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, Vol. 2), p. 54.

³⁴ Letter dated 26 December 1902 to Kroyer, Staatliche Bibliothek Regensburg, shelf number: IP/4Art.714.

³⁵ Letter dated 18 September 1903 to Lauterbach & Kuhn, as cited in *Lauterbach & Kuhn-Briefe 1* (see note 22), pp. 204–207, here: p. 205.

³⁶ Letter dated 5 October 1903 to the same, as cited in ibid., pp. 214–217, here: p. 216.

³⁷ Postcard dated 29 September 1903 to the same, as cited in ibid., p. 213f.

Herrn A. Lindner freundschaftlichst zugeeignet

Drei Chöre

*
für vier Solostimmen und Klavier
Opus 6 (1892)

Nr. 1 Trost

Carl Altmüller

Langsam!

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Klavier

Langsam!

**

p

5

p

Es ist kein Weh auf Er - den

kein Weh auf Er - den

Es ist kein Weh auf

p

Es ist kein Weh auf

* Titel im Erstdruck / *Title in the first print*: »3 Chöre für Sopran, Alt, Tenor & Bass, mit Pianoforte Begleitung«, erschienen in der Reihe »Vocal Quartets«.

** Zu den Phrasierungsbögen siehe Kritischer Bericht. / *About the phrasing slurs see the Critical Report.*

*** Takt 2, Anmerkung im Erstdruck / *Footnote in the first print*: "The sign ^ does not denote *sforzando*, but a slight lingering on the note over which it is placed."
[»Das Zeichen ^ bedeutet kein *sforzando*, sondern eine gelinde Dehnung der Note, über der es steht.«]

so heiß, _____ so laut, _____ so

so heiß, _____ so laut, _____ so

Er - - - den so heiß, _____ so laut, _____ so

Er - - - den,

fz *p* *f*

fz [*p*]

fz *fz* *f*

wild, _____ heiß, _____ so heiß,

wild, _____ so laut, _____ so laut, _____

wild, _____ so wild, _____ so wild, _____ die

die Süh - - ne

p *p*

sei still, *p*
 sei still, *p*
 Süh - - ne soll ihm wer - den, *p* sei
 soll ihm wer - den, *pp* sei still,

wird's ge - stillt, sei still, sei still. *pp*
 d's ge - stillt, sei still. *pp*
 still, so wird's ge - stillt, so wird's ge - stillt. *pp*
 so wird's ge - stillt. *pp*

27

Soprano: Und

Alto: Und ist kein

Tenor: Und ist kein Tod vor -

Bass: Und ist kein Tod vor -

Piano: *fz* (triplet)

32

Soprano: ist kein Tod vor - han - den,

Alto: ist kein Tod vor - han - den, kein Tod vor -

Tenor: Tod vor - han - den, kein Tod vor - han - den,

Bass: han - den, was

Piano: *fz* (triplet), *p*

* Takt 31: Alle Quellen ohne Dynamikbezeichnung. / All sources without dynamic mark.

was Lie - bes

han - - - den,

gleich ist's dir

Lie - - bes - - du - - be - gräbst,

sempre p

du - - be - st, gleich

Lie - bes du - - be - gräbst, - - gleich

ma auf - - er - stan - - den,

gleich ist's - - dir

ist's dir auf - - er - stan - den, wie du nur

ist's dir auf - - er - stan - den, wie du nur

8 wie du nur treu ihm

auf - - er - stan - den, wie du nur treu ihm

f

treu wie du nur

treu treu lebst, nur

8 lebst, wie du nur

lebst, ihm treu lebst.

pp

pp
 treu ihm lebst.
pp
 treu ihm lebst.
pp *p*
 treu ihm lebst. Auch

pp

gibt's kein wirk - lich Schei - - den, der Tren - - -
p
 Auch gibt's kein

p

mf

Du brauchst ihn

mf

Du brauchst ihn nie zu leiden,

nung ö - - den Schmerz_[,] du

f

wirk - lich Schei - - den,

66

f

nie zu leiden, bleib * nah nur Herz an

f

nie zu leiden, bleib * nah nur Herz an

poco *cre - scen - do* *f*

brauchst ihn nie zu lei - - -

p

bleib * nah nur Herz an

* Takt 67, S, A, B: Textvorlage »bleibt« statt »bleib« (ebenso Takt 72, S, A, T, B). / Text source "bleibt" instead of "bleib" (likewise m. 72, S, A, T, B).

ri - tar - dan - do a tempo

70

pp Herz, an Herz, *mf con espressione* bleib nah nur Herz an

pp Herz, an Herz, *mf con espressione* bleib nah nur Herz an

mf [con espressione] den, bleib nah nur Herz an

mf con espressione Herz, bleib nah nur Herz an

ri - tar - dan - do a tempo

pp *fz* *p*

75

pp so leise wie möglich Herz an Herz.

Herz an Herz.

pp so leise wie möglich Herz an

Herz, bleib nur Herz an Herz.

mf *f*

Herz.

f *p*

[*p* ma con gran esp

In - ih - res Man - tels Fal - - ten trägt Got - tes

[*p* ma con gran] expres

In Man - tels Fal - - ten trägt Got - tes

[*p* ma con] pressione

In ih - res Man - tels Fal - - ten trägt Got - tes

p [ma con gran espressione]

In ih - res Man - tels Fal - - ten trägt Got - tes

p quasi organo

91

Lieb die Welt, wer sich von ihr lässt hal - ten, den sie gar

Lieb die Welt, wer sich von ihr lässt hal - ten, den sie gar

Lieb die Welt, wer sich von ihr lässt hal - ten, den sie gar

Lieb die Welt, wer sich von ihr lässt hal - ten, den sie gar

p

[*p*]

[*p*]

[*p*]

98

treu - lich hält, den sie gar

treu lich hält, den sie gar

treu - lich hält, den sie gar treu - lich, gar

treu - lich hält, den sie gar treu - lich, gar

p

p

p

p

105

f *pp*

treu - - - lich hält, gar

treu - - - lich hält, gar treu - lich, gar treu - lich, gar

treu - - - lich hält, gar treu - lich, gar treu - lich, gar

treu - - - lich hält, gar

110

pp

ri - - - dan - do

treu - hält.

treu - treu lich hält.

treu - lich, treu - lich hält.

* *pp*

treu - lich, treu - lich hält.

ri - - tar - - dan - - do

morendo *pp*

* Takt 110f., B: Siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.

Nr. 2 Zur Nacht

Franz Engel

Langsam, ausdrucksvoll

con gran espressione

p Nun fal - len die Au - gen mü - de
con [gran] espressione
p Nun fal - len die Au - gen mir zu,
pp
con gran espressione
p Nun fal - len die Au - gen mü - de
con gran espressione
p Nun fal - len die Au - gen zu,
pp

Langsam, ausdrucksvoll

con gran espressione

fz *p* *pp* *pp*
con pedale

5 *con espressione*
Komm, En - gel des Schlum - mers,
con espressione
hü - te die

mf *f* *p*

* Takt 2, I: Möglicherweise *c'* statt *ces'*. / Possibly *c'* instead of *c flat*!

komm, hal - te am Bet - te und
 hü - te die Ruh; freund - li - che Wacht,
 Ruh; freund - li - che Wacht,
 hü - te die Ruh; freund - li - che Wacht,

p *pp*

ko - Träu - me - be,
 we - - - be, o
 we - - - be, o Nacht;
 we -

pp

16

Soprano: und

Alto: Nacht;

Piano: - - - be, o Nacht; und

17

Clavier: * Takt 16, Klavier: Letzte Note möglicherweise b^1 statt as^1 . / Last note possibly b^1 instead of a flat!

18

Soprano: schlü - - - fe, was nim - - - mer, See - - -

Alto: schlü - - - fe, was nim - - - mer, See - - -

19

* Takt 16, Klavier: Letzte Note möglicherweise b^1 statt as^1 . / Last note possibly b^1 instead of a flat!

le, wohl du ge - at - met im

le, wohl du ge - at - met im

fz *p*

Lich - te: Frie - de und Ruh, und Ruh.

Lich - te: Frie - de und Ruh, und Ruh.

Frie - de und Ruh.

Frie - de und Ruh.

Frie - de und Ruh.

ppp *p morendo* *ppp* *ppp* *ppp* *p morendo* *ppp*

fz *morendo* *ppp*

Nr. 3 Abendbild

Nikolaus Lenau

*Sehr ruhig!** *ma con gran espressione* *p*

Fried - li - cher A - bend senkt sich

ma con gran espressione *p*

Fried - li - cher A - bend

ma con gran espressione *p*

Fried - li - cher A - bend senkt sich

ma con gran espressione *p*

Fried - li - cher bend

*Sehr ruhig!** *p* *sempre assai delicato*

5

aufs - fild; sanft ent - schlum - mert Na - tur,

sich aufs Ge - fild; sanft ent - schlum - mert Na -

aufs Ge - fild; sanft ent - schlum - mert Na - tur,

senkt sich aufs Ge - fild; sanft ent -

pp *una corda* *tre corde* *p*

* Tempobezeichnung: In der Stichvorlage der Singstimmen ist von Reger jeweils eine Metronomangabe ($\text{♩} = 68$) hinzugefügt. /
In the engraver's copy of the vocal parts, Reger added a metronome indication ($\text{♩} = 68$) in each case.

um ih - - re

tur, um ih - - re

schlum - mert Na - tur,

mf

p

p

Zü - ge schwebt der Dämm - rung zar - te Ver - hül - lung,

Zü - ge schwebt der Dämm - rung zar - te Ver - hül - lung,

um ih - re Zü - ge schwebt der

p

pp

pp

morendo

und sie lä - chelt, die hol - de. *pp*

lung, und sie lä - chelt. *pp*

Dämm - rung zar - te Ver - hül - lung. *pp*

und sie lä - chelt, die hol - de. *pp*

espr. crescendo

3

diminuendo

p *pp* *f*

3

p
Lä - chelt, ein

p
Lä - chelt, ein schlum - mernd

p
Lä - chelt, ein

p
Lä - chelt, ein schlum - mernd

p
pp

schlum - Kind in Va - ters Ar - men,

Kind in ters Ar - men, der voll Lie - be zu

schlum - mernd Kind in Va - ters Ar - men, der voll

Kind in Va - ters Ar - men,

pp *marcato* *p* *pp* *marcato* *p*

fz *p* *pp*

una corda

p marcato

der voll Lie - be zu ihr sich
 ihr sich neigt, voll Lie - be zu ihr sich
 Lie - be zu ihr sich neigt, zu ihr sich

marcato

der voll Lie - be zu ihr, zu ihr sich

tr. corde

f

3

neigt; sein gött - - lich
 neigt; sein
 neigt;

ff *p* *pp* *pp*

8va

f *pp*

2 3

sempre assai delicato

Au - - ge weit auf ihr,

gött - - lich Au - ge weit auf ihr, auf

p sein gött - lich Au - ge weit auf

mp sein gött - lich

f

p weht sein O - - - dem

f ihr und es weht sein

p ihr, auf ihr, und es

[p] Au - - ge weit auf ihr, und es

gva

p

58

ü - ber ihr Ant - - litz,
 O - dem ü - ber ihr Ant - - litz,
 weht sein O - dem, sein O - dem ü - ber ihr

ff *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

weht__ sein O - dem ü - ber ihr Ant - litz,

f *p* *ff*

63

ü - ber ihr Ant - - litz.
 ber ihr Ant - - litz.
 litz ihr Ant - - litz.
 ü - ber ihr Ant - - litz.

pp *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

ma sempre p *pp* *8va* *una corda* *tre corde*

68

ri - - tar - - dan - - do

mf *p* *ppp*

una corda *tre corde* *una corda*

* Takt 60, I/II: Alle Quellen ohne Dynamikbezeichnung. / All sources without dynamic mark.

** Takt 67, Alt: Siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.

Gesang der Verklärten

Opus 71 (1903)

Originale Orchesterbesetzung:

3 große Flöten

3 Oboen

Englischhorn

3 Klarinetten in A

Bassklarinete in A

3 Fagotte

Kontrafagott

3 Trompeten in C

6 Hörner in F

2 Tenorposaunen

Bassposaune

Basstuba

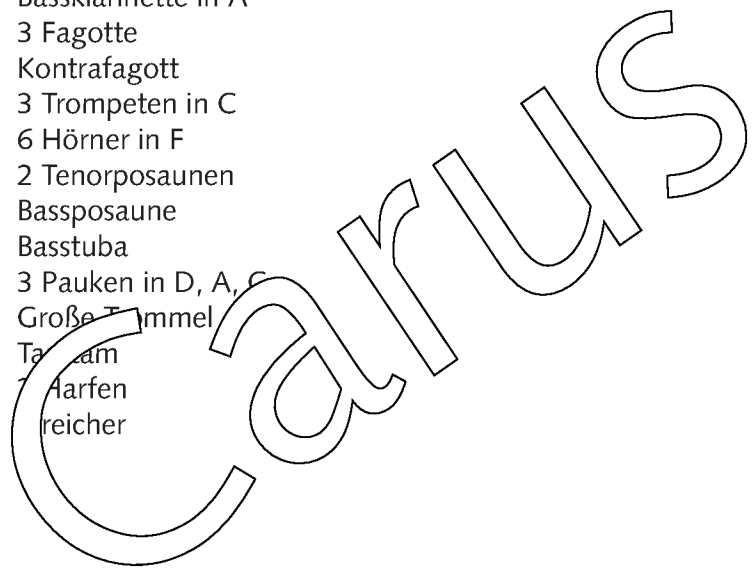
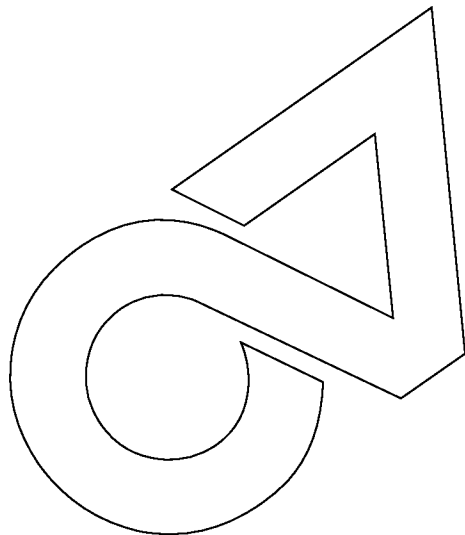
3 Pauken in D, A, C

Große Tümmel

Tanzm

Harfen

reicher



Meiner geliebten Elsa
Gesang der Verklärten

Carl Busse

für fünfstimmigen Chor und großes Orchester
Opus 71 (1903)

Klavierauszug vom Komponisten

Sehr ruhig (doch nie schleppend!) (♩ = ungefähr 50–52)

Klavier

Fl, Kl, Str
espressivo

ppp 3 *poco cre* - - - *scen* - - - *do*

espressivo

3 VI *p e cre* - - - *scen* - - - *pp, Pos*

5 *do* - - - *pp* <> *pp espressivo e cre* - - -
Kl Holz, VI
Va, Vc

espressivo

molto espressivo

8 - - - *scen* - - - *do mf* - - - *p*

Hn

11 *poco* 2 Pos *pp* *poco*

14 **A** *espressivo* *pp* 3 3 3

16 Ob 3 *sempre cre* VI

17 *n*

18 Trp, Hn *f* *sempre cre* 2 3

* Takt 17, I: Im Erstdruck teilen sich die beiden Sechzehntel e^2 der Ober- und Unterstimme einen gemeinsamen Notenkopf; siehe Kritischer Bericht. /
In the first print the sixteenth notes on e^2 share a common note head in the upper and lower part; see the Critical Report.

19

scen - - - do

Volles Orch *ff*

ben marcato

Pos

21

fff

Ob, Hn, VI

2

3

sempre di - - -

23

mi - - - nu - - - do

espressivo molto

p

26

pp

espressivo

VI

espressivo

pp

pp

Pos

29

espressivo

VI

f

Kl

pp

Holz

* Takt 25, I: In der Orchesterpartitur (VI II) h statt a. / In the orchestral score (VI II) b instead of a.

32 *espressivo*
 Hn VI
pp *ppp*
 Bässe pizz.

35
pp *f* *p* sempre poco a poco cre - - -

38 Fl, Ob, VI
scen *

40 Pos
f sempre cre - - - - - scen - - -

42 Volles Orch
do ff *fff* ***

* Takt 39, I/II, 2. bzw. 3. Achtel: In der Orchesterpartitur (Hrf) *dis¹/dis²* statt *cis¹/cis²* bzw. (nur II. System) *h* statt *cis¹*. / In the orchestral score (*hp*) *d sharp¹/d sharp²* instead of *c sharp¹/c sharp²* and (II. staff only) *b* instead of *c sharp¹*.
 ** Takt 42, I: In der Orchesterpartitur (Fl II, Ob II) *c³* statt *h²*. / In the orchestral score (fl II, ob II) *c³* instead of *b²*.
 *** Takt 43, I: In der Orchesterpartitur (Fl II/III, Ob II) *d³* statt *c³*. / In the orchestral score (fl II/III, ob II) *d³* instead of *c³*.

44 VI *b*

46 VI *b* Pos *p* Holz *espressivo* *pp*

50 ** *pp*

53 Sopran I *pp* *espressivo* Glo - cken der

Sopran II *ppp* *espressivo* *pp* Glo - cken der Hei - mat tru -

Alt *ppp* *espressivo* *pp* Glo - cken der Hei - mat tru -

Tenor *pp* [unis.] Glo - cken der Hei - mat tru - - - - gen uns

Bass *ppp* *espressivo* div. *pp* Glo - cken der Hei - mat tru - - - gen uns

VI Kl Fl Ob *ppp*

* Takt 44, II: Orchesterpartitur ohne *b*. / *Orchestral score without b flat.*

** Takt 50, I: In der Orchesterpartitur *fis*² bzw. *fis* statt *g*² bzw. *g*. / *In the orchestral score f sharp² and f sharp respectively instead of g² and g.*

56

sempre dolcissimo *pp*

Hei - - - mat tru - gen uns -

sempre dolcissimo *pp*

- - - gen uns auf, Glo - cken der Hei - - - mat

sempre dolcissimo *pp*

- - - gen uns auf, Glo - cken der Hei - - - mat

sempre dolcissimo *pp*

auf, Glo - - - cken tru - - - gen uns auf, -

sempre dolcissimo *pp*

auf, Glo - cken der Hei - - - mat

sempre dolcissimo *pp*

59

sempre espressivo *pp*

auf, cken der Hei - mat, der Hei - -

sempre espressivo *pp*

tru - Glo cken der Hei - mat, der Hei - - mat

sempre espressivo *pp*

tru en uns auf, uns auf, Glo - cken der Hei - - mat

molto espressivo *pp* *p*

Glo - cken der Hei - mat tru - gen uns auf, - tru -

molto espressivo *pp*

tru - - - gen uns auf, -

sempre espressivo *ppp* *tr*

Hn

Vc

* Takt 57, I: In der Orchesterpartitur (Fl II, Fg II) e¹ statt fis¹. / In the orchestral score (fl II, bn II) e¹ instead of f sharp¹.

** Takt 59, Sopran II: Im Erstdruck des Klavierauszugs h¹. / In the first print of the piano reduction b¹.

p *sempre dolce*

- - - mat, Glo - cken der Hei - - - mat tru - - - gen,

tru - gen uns auf, Glo - cken der Hei - - - mat tru - gen,

tru - gen uns auf, Glo - cken der Hei - - - mat tru - gen,

- - - gen uns, - - - *p* *espressivo* Glo - cken der

Glo - cken der Hei - - - mat, Glo - cken, - - -

VI Holz

p *sempre dolce*

espressivo *molto* *p*

tru - gen uns auf, tru - - - gen uns

espr. *molto* *p* *pre cre* Glo - - - cken der Hei - - - mat

Glo - tru - - - gen uns auf, Glo - cken der -

Hei - - - mat tru - - - gen uns auf, *mp* Glo - cken,

sempre espressivo *sempre poco a poco strin*

molto *p* *sempre poco a poco cre*

do ri - tar - dan - do al **Tempo I** (♩ = ungefähr 50-52)

75

die wir ge - irrt ü - ber stei - ni - ge Pfa - de,
 stei - ni - ge, stei - ni - ge Pfa - de, ü - ber stei - ni - ge Pfa - de, schau - ernd und läu - ternd,
 Pfa - de, die wir ge - irrt, schau - ernd und
 Pfa - de, die wir ge - irrt, ge - irrt ü - ber stei - ni - ge Pfa - de, schau - ernd und
 ü - ber stei - ni - ge Pfa - de, die wir ge - irrt, ge - irrt, schau - ernd und

do ri - tar - dan - do al **Tempo I** (♩ = ungefähr 50-52)

ziehn uns hin - auf
 ernd und läu - ternd ziehn uns hin -
 läu - ternd ziehn uns hin - auf,
 läu - ternd, schau - ernd und läu - ternd ziehn uns hin -

78

ziehn uns hin - auf
 ernd und läu - ternd ziehn uns hin -
 läu - ternd ziehn uns hin - auf,
 läu - ternd, schau - ernd und läu - ternd ziehn uns hin -

81

mf

marcato *mp* 3 molto espressivo *cre*

pp div. *mp* marcato molto espressivo e *cre*

3-fach geteilt *p* espressivo 2-fach geteilt *sempre cre*

pp auf e wig un sag bar, unis.

schau - ernd und läu - ternd ziehn uns hin - auf

Pos 3 *sempre cre* 3 2 *

sempre con pedale

85

p *G* *cre*

p *cre*

f *p* *cre*

f *p* unis.

p *cre*

Strö - me, e - wig un -

scen - do wig un - sag - bar Strö - me, e - wig un -

scen - do wig un - sag - bar unis.

scen - do wig un - sag - bar unis.

Pos VI *f* *p* *cre*

* Takt 84, I: Siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.

scen - - - do

f

f

scen - - - do

f

f

Strö - - - me der

f

f

scen - - - do

f

f

Strö - - - me der

f

f

molto espressivo
gut hervortretend

Strö - - - me der

f

f

scen - - - do

f

f

sag - - - bar

f

f

molto espressivo
gut hervortretend

scen - - - do

f

f

Volles Orch

läu - - - ternd

ff

p

in - - - sag

ff

p

läu - - - ternd

ff

p

schau - - - ernd

ff

p

schau - - - ernd

ff

p

95

wig un - - - sag - - - - - bar
 me, Strö - - - - - me der
 sag - - - bar Strö - - - - - me der Gna - - - de,
 auf e - - - - - wig un - sag - bar
 auf e - - - wig un - sag - bar Strö - - - m - der

97 **H** *sempre espressivo*

pp Strö - - - der Gna - de, ziehn - - - uns hin -
pp Gna - - - de, un - sag - - - bar, ziehn - - -
pp Strö - me der Gna - - - de,
 Strö - me der Gna - - - de,
 Gna - de, der Gna - - - de, Strö - me der Gna - - - de,
 Strö - me der Gna - - - de,

Holz, Hn, Pos

101

mf *f* *p* *espressivo*

auf e - wig un -

mf *molto espressivo* *f* *p*

2 uns hin - auf e - - - wig un -

mf *f* *p* *espressivo*

schau - - ernd und läu - - ternd ziehn uns hin -

f *p* *espressivo*

8 schau - ernd, schau - ernd und läu - - ternd

f *p* *espressivo*

Strö - - - me der Gna - - de, der

Holz, VI

mf *f* *p* *espressivo*

2 3 3

104

(nur die 1. Stimmführung!) *pp* *espressivo*

sag bar, e - - - wig

pp *espressivo*

Strö - - me der Gna - - de,

pp *espressivo*

auf e - wig Strö - - me der Gna - - de,

pp *espressivo*

zieh - uns hin - auf Strö - me der Gna - - de,

pp *espressivo*

Gna - - - de, e - wig un -

Ob *pp* *espressivo* Fl VI

Kb (pizz.) *sempre poco marcato*

(alle 1. Soprane!)

molto espressivo

pp

107

un - sag - - - bar Strö - - - me der -
e - - - wig Strö - - - do - - - me der
cre - - - scen - - - do *f*
e - wig un - sag - - - bar Strö - - - me der
cre - - - scen - - - do *f*
e - wig un - sag - - - bar Strö - - - me - der
cre - - - scen - - - do *f*
sag - bar, un - sag - - - bar Strö - - - me der
Hrf Fl VI Hrf VI Fl *f*
cre - - - scen - - - do

110

K

Gna - - -
Gna - - - de. *pp*
Gna - - - de. *pp*
Gna - - - de. *pp*
Gna - - - de. *pp*
Gna - - - de.
molto espressivo
VI 3 2 *pp* *molto* di - - - mi - - - nu - - - en - - - do
Fl 2 7 *tr*
3

* Takt 108, I: Siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.

113 **L** *molto espressivo*
 Trp 3 *pp* *f* *ppp* *p sempre cre*
 VI, Vc 3

116 *scen - - - do* *f* *ff* *p* *sempre*
 3 **** ***** Fl VI

119 *espressivo* *molto espressivo*
p *f*

122 [Hn] *espressivo dolcissimo*
pp *pp* Fl Pos 3

125 *espressivo* *pp*
 3 2 Hn Kb (pizz.)

128 **M** *espressivo* *sempre dolce*
mf *pp* *mp* *f* Ob VI Fl VI VI
 Hn, Vc *molto espressivo* 3 2

* Takt 116, I: Erstdruck zusätzlich cis¹, siehe Kritischer Bericht. / First print additionally c sharp¹, see the Critical Report.
 ** Takt 116, I: Siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.
 *** Takt 117, II: In der Orchesterpartitur e statt cis. / In the orchestral score e instead of c sharp.

Ir - di - sche
 Ir - di - sche Leuch - ten lo - cken uns
 Ir - di - sche Leuch - ten lo - cken uns nicht,
 Ir - di - sche Leuch - ten lo - cken uns

Fl Fl Ob Kl 3
 Fg Pos

Leuch - - - ten uns nicht, lo - - - cken uns -
 nicht Leuch - - - ten lo - - - cken uns nicht,
 ir - di Leuch - ten lo - - - cken uns nicht,
 nicht, ir - di - sche Leuch - ten lo - - - cken uns nicht,
 Ir - - - di - sche Leuch - ten lo - - - cken uns nicht,

Volles Orch *p* *f* cre - - - scen - - - do

* Takt 133, B: Siehe Kritischer Bericht. / See the Critical Report.

O sempre strin

mf sempre cre

139

mf

nicht, was uns auf

mf sempre poco a poco cre

was uns auf Er - den, auf Er - den durch -

mf

was uns auf Er - den durch - drang und be - rühr - te, was

mf

was uns auf Er - den,

mf

was uns auf Er - den durch - dr

sempre strin

mf

sempre poco a poco cre

gen scen

141

Er - den durch - drang und be - rühr

scen

uns rühr - te, was uns durch - drang und be - rühr

scen

uns auf Er - den durch - drang und be - rühr

scen

uns auf Er - den durch - drang und be - rühr

scen

und be - rühr - te, was uns durch - drang und be - rühr

scen

scen

144 *do* **Più mosso** (♩ = 72)

do *do* *f* *sempre f e cre*

- te, hal - len - de Chö - re gehn wir im *sempre f e cre*

do *f* *f* *sempre f e cre*

- te, hal - len - de Chö - re, hal - len - de Chö - re gehn wir im *sempre f e cre*

do *f* *sempre f e cre*

- te, hal - len - de Chö - re, hal - len - de *sempre f e cre*

do *f* *f* *sempre f e cre*

- te, hal - len - de Chö - re, hal - len - de Chö - re gehn wir im *f sempre f e cre*

do *f* *sempre f e cre*

- te, hal - len - de

Più mosso (♩ = 72)

Volles Orch

do *f* *sempre f e cre*

do *f* *sempre f e cre*

147

Licht, hal - len - de

Licht hal - len - de Chö - re,

Chö - re gehn wir im Licht, hal - len - de Chö - re,

Licht, gehn wir im Licht,

Chö - re gehn wir im

a tempo
pp espressivo

160

se - - - - - lig Ge - führ - - - - -
se - - - - - lig Ge - führ - - - - -
se - lig, se - lig Ge - führ - - - - -
se - lig Ge - führ - te,
se - - - - - lig, se - lig Ge - führ - - - - -

a tempo
Holz, Pos, Hrf

3

163

P

te, se - - - - - f
te, se - - - - - f
se - - - - - p f
se - - - - - f
se - - - - - f unis.
te, se - - - - - lig, se - - - - - f
te, se - - - - - lig, se - - - - - f

VI

pp
2
3
VI
Volles Orch
f

pp

- - lig Ge - führ - te.

pp

- - lig Ge - führ - te.

pp

- - lig Ge - führ - te.

pp

- - lig Ge - führ - te.

pp

- - lig Ge - führ - te.

Trp, Pos

pp

VI *espressivo*

pp

2 3 2 3

Q

pp

Fern schat - - - te - ten drun - - - ten im

pp

Fern den Um - schat - - - te - ten drun - - - ten im

pp

Fern den Um - schat - - - te - ten drun - - - ten im

Hn VI Fl, Kl

3 3

marcato

Fg, Pk, Kb

pp *molto*

Fern den Um - schat - - te - ten drun - ten im

pp *molto* 3 2

Fern den Um - schat - - te - ten drun - ten im

pp *molto* 3 2

Thal, fern den Um - schat - - te - ten drun - ten im

pp *molto*

Thal, fern den Um - schat - - te - ten drun - ten im

pp *molto*

Thal, fern den Um - schat - te - ten drun - ten im

vi b. Va 3

molto

pp *sempre cre* - - -

Thal, - - - - - ren sich je - der in Hoff - nung, in

pp *sempre cre* - - -

- ren sich je² - der in Hoff - nung, in

pp *sempre cre* - - -

de - ren sich je - der in Hoff - nung, in

pp *sempre cre* - - -

Thal, de - ren sich je² - der in Hoff - nung, in

pp *sempre cre* - - -

Thal, de - ren sich je - der in Hoff - nung, in

Holz, Hn, Va

pp *sempre cre* - - -

Fg, Vc, Kb

Hoff - nung, in Hoff - nung ge -

Hoff - nung, in Hoff - nung ge -

Hoff - nung, in Hoff - nung ge -

Hoff - nung, in Hoff - nung ge -

Hoff - nung, in Hoff - nung ge -

scen

scen

scen

scen

scen

trös - in Hoff - nung, de - ren sich

trös - te, in Hoff - nung, de - ren sich

trös in Hoff - nung, de - ren sich

trös - te, in Hoff - nung, in Hoff - nung,

trös - te, in Hoff - nung,

div. *pp* espressivo

div. *pp* espressivo

Holz, VI

Pos

pp

sempre dolcissimo

je - - - - - der in Hoff - - - nung ge - trös - te, in

sempre dolcissimo

je - der in Hoff - - - nung, in Hoff - - - - - nung ge -

sempre dolcissimo

je - der in Hoff - - - nung, in Hoff - - - - -

p *molto crescendo*

[unis.] de - ren sich je - der in Hoff - - - - -

pp

fern den Um - schat - te - ten drun - ten im Thal,

Holz, Hn, Vl

Fg, Vc, Kb

molto espressivo

Hoff - - - - - ng, in Hoff - - - - - nung ge - trös - te,

molto espressivo

- - - - - ff - - - - - nung ge - trös - te,

molto espressivo

- - - - - nung, in Hoff - nung ge - trös - te,

p *molto espressivo*

- - - - - nung, in Hoff - nung ge - trös - te,

molto espressivo

- - - - - de - ren sich je - der in Hoff - nung ge - trös - te,

quasi f

[Hn.] Pos

pp

Kb (pizz.)

pp sempre espressivo *poco* *molto*

schwe - ben wir sin - gend ob Sün - den und

Holz, Hrf

pp *poco* *molto*

VI 2

pp espressivo *poco* *pp*

we - - - - - ben wir sin - - - - -

pp espressivo *poco* *pp*

schwe - - - - - ben wir sin - - - - - gend ob

Qual.

pp espressivo *poco* *pp*

schwe - - - - - ben wir sin - - - - - gend ob

pp espressivo *poco*

schwe - - - - - ben wir sin - - - - -

[Hn.] Pos

pp *poco*

Holz

Pos

195 *sempre dolce* *sempre cre -*

gend ob *sempre cre -*

Sün - den und Qual, *sempre cre -*

sin gend ob Sün - den und *sempre cre -*

Sün - den und Qual, *sempre cre -*

gend ob Sün - den und *sempre cre -*

sempre dolce *sempre cre -*

sempre dolce *sempre cre -*

197 *scen* *do*

Sün - den und Qual, in *scen* ver - gäng - lich - keit *do*

U - ver - gäng - lich - keit *do*

Qual, in Un - ver - gäng - lich - keit *do*

Un - ver - gäng - lich - keit *do*

Qual, in Un - ver - gäng - lich - keit *do*

scen *do*

* Takt 196, 1: Erstdruck g^2 statt as^2 , siehe Kritischer Bericht. / In the first print g^2 instead of a flat², see the Critical Report.

199 **T** *sempre cre* - - - - - *scen* - - - - -

f se - - - - - *sempre cre* - - - - - *scen* - - - - -

f se ³ - lig, se - lig, se - - - - - lig, se - - - - - lig,

f se - lig, se - - - - - lig, se - lig, se - - - - - lig, se - - - - - *scen* - - - - -

f se - - - - - lig, se - - - - - lig, se - - - - - lig, se - - - - - *scen* - - - - -

f se ³ - - - - - lig, se - - - - - lig, se - - - - - lig, se - - - - - *scen* - - - - -

f se - - - - - lig, se - - - - - lig, se - - - - - lig, se - - - - - *scen* - - - - -

Trp. Pos

Volles Orch *f* *sempre cre* - - - - - *scen* - - - - -

202 - - - - - do *fff* *molto espressivo* *sempre poco a poco di* - - - - -

- - - - - lig Er - - - - -

molto espressivo *sempre poco a poco di* - - - - -

se - - - - - lig, se - - - - - lig, - - - - -

do *fff* *molto espressivo* *sempre poco a poco di* - - - - -

- - - - - lig, - - - - -

do *fff* *molto espressivo* *sempre poco a poco di* - - - - -

se - - - - - lig Er - - - - -

do *fff* *molto espressivo* *sempre poco a poco di* - - - - -

- - - - - lig Er - - - - -

do *fff* *molto espressivo* *sempre poco a poco di* - - - - -

- - - - - lig Er - - - - -

* Takt 201, I: Erstdruck *a'* statt *h'*, siehe Kritischer Bericht. / In the first print *a'* instead of *b'*, see the Critical Report.

204 *mi* - - - - - *nu* - - - - -

*l*ös - - - - - *nu*

mi - - - - - *nu*

molto espressivo

se - - - - - *lig* *Er* - - - - - *lös* - - - - - *te,*

mi - - - - - *nu*

se - - - - - *lig* *Er* - - - - - *lös* - - - - - *nu*

*l*ös - - - - - *te,* *se* - - - - - *lig* *Er* - - - - -

mi - - - - - *nu*

*l*ös - - - - - *te,* *Er* - - - - -

mi - - - - - *nu*

VI *2*

[7]

206 * *en* - - - - - *d* *pp*

- *te,* - - - - - *do* *lig,* *pp*

en - - - - - *do* *pp*

se - - - - - *lig* *Er* - - - - -

en - - - - - *te,* *se* - - - - - *lig,*

en *lös* - - - - - *te,* *se* - - - - - *lig* *Er* - - - - -

en - - - - - *do* *pp*

lös - - - - - *te,* *se* - - - - -

en - - - - - *do* *pp*

Holz *3*

* Takt 206, Sopran I: Erstdruck des Klavierauszugs nur Viertel d^2 . / In the first print of the piano reduction crotchet d^2 only.

208 *molto espressivo* **pp** U **pp**

se - lig - Er - lös - te,

lös - te,

se - lig Er - lös - te,

sempre dolcissimo **pp**

lös - te,

- lig Er - lös - te,

VI Holz VI

molto

211 *molto espressivo* **pp**

se - lig Er - lös - te,

molto espressivo **pp**

se - lig Er - lös - te,

molto e **pp** *f* **pp**

se - lig Er -

molto espressivo **pp** *f* **pp**

se - lig Er - lös - te,

Pos *f* **pp** *pp*

[Fl.] VI *tr*

* Takt 213, Sopran II: Erstdruck des Klavierauszugs Viertel *h'-fis'*. / In the first print of the piano reduction crotchets *b'-f sharp'*.

214 *mf* *p* *V*

lig Er - lös - te, in

se - lig Er - lös - te, in

se - lig Er - lös - te, in Un - ver -

lös - te, se - lig Er - lös - te,

se - lig Er - lös - te,

mf *p*

(tr) Holz [, Kb] VI tr

mf 3 3

217 *pp* *sempre molto espressivo*

Un - g - äng

ing

g - äng lich - keit

se - lig, in Un - ver - g - äng

se - lig, in Un - ver - g - äng

pp *sempre molto espressivo*

pp *sempre molto espressivo*

pp *sempre molto espressivo*

pp *sempre molto espressivo*

pp *sempre molto espressivo*

pp *sempre molto espressivo*

pp *sempre molto espressivo*

Holz Fl tr Volles Orch *molto espressivo*

lich - keit se - - - - - lig Er -

lich - keit se - - - - - lig Er -

se - - - - - lig, se - - - - - lig Er -

lich - keit se - - - - - lig Er -

lich - keit se - - - - - lig Er -

3 2

f *8va*

lös - - - - - te, *pp*

lös - - - - - te, *pp*

lös - - - - - te, *pp*

lös - - - - - te, *pp*

lös - - - - - te, *pp*

lös - - - - - te, *pp*

(8va)

pp *molto*

Trp [., Hn]

3

* Takt 221, Tenor: Erstdruck Viertel a'. / In the first print crotchet a'.

p *molto* *p* *sempre di*

se - - - - - lig Er - lös - - - - -

se - - - - - lig Er - lös - - - - -

p *molto* *p* *sempre di*

se - - - - - lig Er - lös - - - - -

p *molto* *p* *sempre di*

se - - - - - lig Er - lös - - - - -

VI Fl

pp Volles Orch

molto *3*

ppp *sempre ri* - - - - - tar - - - - - dan (lunga) - - - - - do

mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - do *ppp*

te. (lunga) - - - - - do *ppp*

mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - do *ppp*

te. (lunga) - - - - - do *ppp*

di - - - - - nu - - - - - en - - - - - do *ppp*

te. (lunga) - - - - - do *ppp*

l - - - - - nu - - - - - en - - - - - do *ppp*

te. (lunga) - - - - - do *ppp*

lös - - - - - nu - - - - - en - - - - - do *ppp*

te. (lunga) - - - - - do *ppp*

mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - do *ppp*

te. (lunga) - - - - - do *ppp*

ppp *sempre* e di - - - - - mi - - - - - nu - - - - - en - - - - - do *ppp*

(lunga)

[Ob, Hn] *espressivo*

Der 100. Psalm

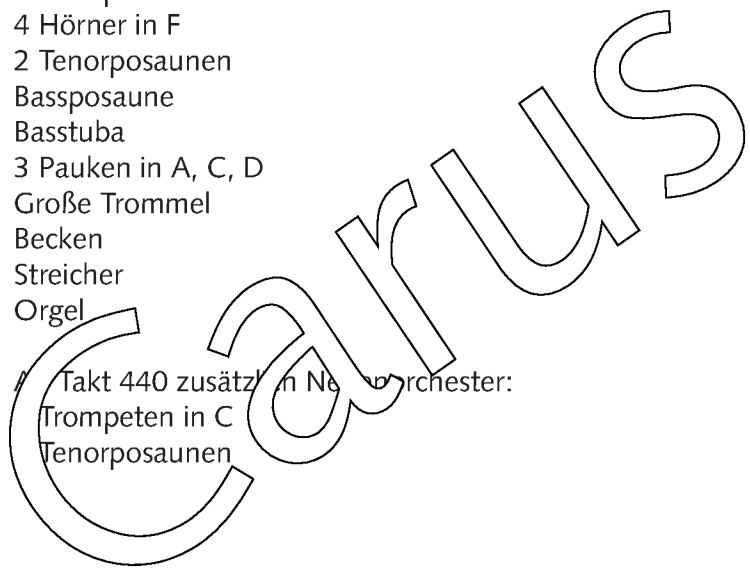
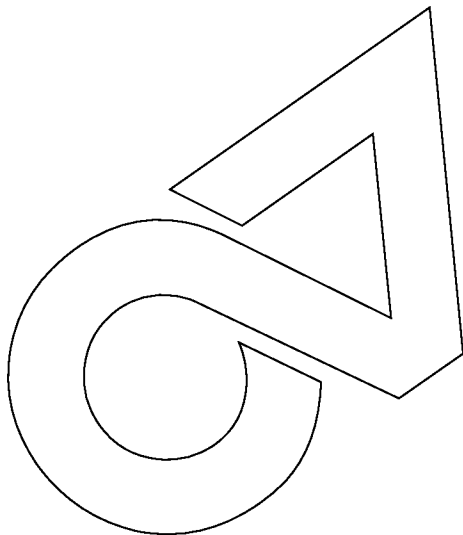
Opus 106 (1908/1909)

Originale Orchesterbesetzung:

2 große Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
2 Trompeten in C
4 Hörner in F
2 Tenorposaunen
Bassposaune
Basstuba
3 Pauken in A, C, D
Große Trommel
Becken
Streicher
Orgel

4 Takt 440 zusätzlich in Neu-Orchester:

Trompeten in C
Tenorposaunen



11 1

mf e cre -

jauch - zet,

mf e cre -

jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

mp e cre -

jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

mp e cre -

jauch - zet, — jauch - zet, — jauch - zet, jauch - zet,

p poco a poco cre -

13

jauch - zet, jauch - zet, — jauch - zet, jauch - zet,

jauch - zet, — *zet, — jauch - zet, jauch - zet,

zet, jauch — zet, jauch — zet,

jauch — zet,

jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

* Takt 13, Alt: Zur Textverteilung siehe Kritischer Bericht. / For the text distribution see the Critical Report.

scen - - - - - do ff

jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

scen - - - - - do ff

- zet, jauch - - - - - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

scen - - - - - do ff

jauch - - - - - zet, jauch - - - - - zet, jauch - - - - - zet, jauch - - - - -

scen - - - - - do ff

- - - - - zet, jauch - zet, jauch - - - - - zet, jauch - zet, jauch - zet,

Volles O

scen - - - - - do ff

ff

jauch - - - - - jauch -

- zet, jauch - zet dem Herrn, - - - - -

scen - - - - - do ff

zet, jauch - - - - - zet dem Herrn, jauch - zet dem

Herrn, jauch - zet dem -

scen - - - - - do ff

jauch - zet, jauch - zet dem Herrn, jauch - zet dem Herrn, jauch - zet, jauch - zet,

Str simile

scen - - - - - do ff

zet dem Herrn al - le, al - le Welt! *fff*
 jauch - zet dem Herrn al - le Welt! *fff*
 Herrn, jauch - zet dem Herrn al - le Welt! *fff*
 Herrn, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn al - le Welt! *fff*

fff Volles Orch
simile

2

Al - - - - le Welt! *ffz*
 Al - - - - le Welt! *fff* *ffz*
 Al - - - - le Welt! *fff* *ffz*
 Al - - - - le Welt! *fff* *ffz*
 Al - - - - le Welt! *fff* *ffz*

sempre fff immer Volles Orch und *fff*

ri - tar - dan - do a tempo (sostenuto)

net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

net dem Herrn mit Freu - den, *pp* *espressivo*

net dem Herrn mit Freu - den, *pp* *espressivo*

net dem Herrn mit Freu - den, *pp* *espressivo*

net dem Herrn mit Freu - den, die - net, die - net dem Herrn, *pp* *espressivo*

net dem Herrn mit Freu - den, die - net dem Herrn, *pp* *espressivo*

net dem Herrn mit Freu - den, die - net dem Herrn, *pp* *espressivo*

net dem Herrn mit Freu - den, die - net dem Herrn, *pp* *espressivo*

ri - tar - dan - do a tempo (sostenuto)

poco

pp *Str pp*

div. *pp* *espressivo*

ri - tar - dan - do

a tempo (sostenuto) (♩ = 50)

die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, *pp*

ri - tar - dan - do

a tempo (sostenuto) (♩ = 50)

pp *Str pp* *Pos ppp*

p *espressivo* *e poco a poco* *cre* *poco a poco* *strin*

die - net dem Herrn mit -
 die - net, die - net dem Herrn, dem Herrn mit -
 die - net, die - net, die - net, die - net dem Herrn mit -
 die - net, die - net, die - net dem Herrn mit -

Str Org
p *poco a poco* *cre*

scen - gen do **4** *animato* (♩ = 72)

Freu die net dem Herrn mit Freu - den,
 den, net dem Herrn mit Freu - den, mit
 Freu den, die
 scen do *ff*
 Freu - den, die - net, die - net dem Herrn mit Freu - den, die - net dem
 gen do *animato* (♩ = 72)

scen do *ff* Holz, Str, Org

mit Freu - den, die - net, — *sempre ff*

Freu - den, — die - - net, — *sempre ff*

net mit Freu - den, die - net, die - net, — *sempre ff*

Herrn mit Freu - den, die - net, die - net, — *sempre ff*

Trp, Hn Holz, Str *sempre ff*

col 8^{va} ad lib.

die - net, — die - net, — die - net dem Herrn — mit — Freu -

die die — die - net, — die - net dem Herrn — mit — Freu -

die - net, — die - net, — die - net, — die - net, die - net, die - net dem Herrn — mit

die - net, die - net, die - net dem Herrn mit Freu - - -

(col 8^{va} ad lib.)

den, mit Freu - den, mit Freu - den,

den,

Freu - den,

den,

Holz, Str

p *cre*

(col 8^{va} ad lib.)

col 8^{va} ad lib.

5 *f*

jauch - zet,

f

jauch - zet,

f

die - net,

f

die - net,

scen - - - - - do

f

(col 8^{va} ad lib.)

col 8^{va} ad lib.

fp marcato

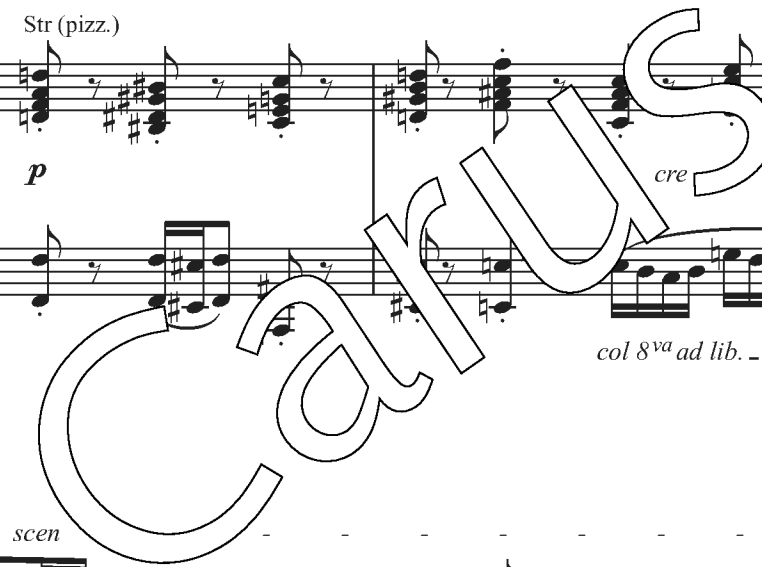
sempre cre -

die - net dem Herrn, die - net dem
 die - net dem Herrn mit
 die - net dem
 die - net dem Herrn, jauch-zet, die -

fp marcato *sempre cre -*
fp marcato *sempre cre -*
mf *mp* *sempre cre -*
 [unis.]

Str *f* Str (pizz.) *p* *cre -*

col 8^{va} ad lib. -----



Herrn Freu den,
 Freu den,
 Herrn mit Freu den,
 net dem Herrn mit Freu den,

scen *scen* *scen* *scen* *do* *do* *do* *do*

Holz, Str *scen* *do*

(col 8^{va} ad lib.) -----

f do
 jauch - zet dem Herrn,
f jauch - zet, jauch - zet, *ff* die - net dem
f die - net, die - net dem Herrn, *più f e cre - - - scen - - - do*
marcato jauch - zet, die -
f die - - - - - net dem Herrn mit Freu - - -
f

(col 8^{va} ad lib.)

6 *fff espressivo*
 die - net, die - net,
 Herr die - net, jauch - zet,
ff - net dem Herrn, die - net dem
ff den, die - net, die - net dem Herrn,
espressivo
 Volles Orch
ff

(col 8^{va} ad lib.)

die - - - - net, die - - - net dem

die - - - net dem Herrn, die - - - net dem

Herrn, die - - - net dem

die - - - net dem Herrn, dem

(col 8^{va} ad lib.)

mp Herr mit - - - den, *p* die - net, die - net,

mp Herr mit - - - mit Freu - - - den, die - net,

mp Herr mit Freu - den, mit Freu - - - den, die - net,

mp Herr mit Freu - - - den, die - net,

Holz, Str *mp* *mf* *sempre molto espressivo* *p*

(col 8^{va} ad lib.)

9 *sempre animato* (♩ = 72)

101

ff *sempre ff*

Jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

ff *sempre ff*

Jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

ff *sempre ff*

Jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

ff *sempre ff*

Jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet,

sempre animato (♩ = 72)

Volles Orch

ff

104

sempre ff

jauch jauch - zet,

sempre ff marcatisimo

jauch - zet, die - net, die - net, jauch - zet, jauch - zet,

sempre ff marcatisimo

jauch - zet, die - net, die - net, die - net, die - net, jauch - zet,

sempre ff marcatisimo

jauch - zet, *die - net, die - net, jauch - zet,

* Takt 104f., Bass: Zur Textverteilung siehe Kritischer Bericht. / For the text distribution see the Critical Report.

fff
 jauch - zet dem Herrn, —
fff
 jauch - zet dem Herrn, die - net dem Herrn, jauch - zet, die - net dem
fff
 jauch - zet dem Herrn, — jauch - zet, jauch - zet,
fff
 jauch - zet dem Herrn, die - net dem Herrn, die - net dem Herrn,

Volles Orch
fff

— net, die - net dem Herrn,
sempre ff
 Herr, die - net, die - net dem Herrn,
sempre ff
 jauch - zet, — die - net, die - net dem Herrn,
sempre ff
 die - net, — jauch - zet, — die - net dem Herrn,

Holz, Str
ff *sempre f*

f ben marcato

kommt, _____ kommt, kommt, kommt, _____ kommt, _____

f ben marcato

kommt, _____ kommt, _____

f ben marcato

kommt, _____ kommt, _____

f ben marcato

kommt, _____ kommt, _____

col 8^{va} ad lib.

kommt vor sein An ge - sicht, kommt, _____

sempre f e cre - - - - -

kommt vor An - ge - sicht, kommt, _____ kommt, _____

sempre f e cre - - - - -

kommt _____ vor sein An - ge - sicht, _____ kommt, _____ kommt, _____

sempre f e cre - - - - -

kommt, _____ kommt, _____ kommt, _____ kommt, _____

sempre f e cre - - - - -

sempre f e cre - - - - -

sempre f e cre - - - - -

col 8^{va} ad lib.

120 **11** *ff*

kommt mit Froh-lo - cken, — kommt mit Froh-lo - cken, — kommt, kommt, kommt, kommt,
 kommt mit Froh-lo - cken, kommt mit Froh-lo - cken, kommt, kommt, kommt, kommt,
 kommt mit Froh-lo - cken, kommt mit Froh-lo - cken, kommt, kommt, kommt, kommt,
 kommt mit Froh-lo - cken, kommt mit Froh-lo - cken, kommt, kommt, kommt, kommt,

Trp
ff

col 8^{va} ad lib.

123

kommt, kommt, — kommt mit Froh-lo - cken, kommt mit Froh-lo -
sempre ff
 kommt, kommt, kommt, kommt, kommt, kommt mit Froh-lo - cken, kommt mit Froh-lo -
sempre ff
 kommt, kommt, kommt, kommt, kommt, kommt mit Froh-lo - cken, kommt mit Froh-lo -
sempre ff
 kommt, kommt, kommt, kommt, kommt, kommt mit Froh-lo - cken, kommt mit Froh-lo -

Trp, Pos
sempre ff

col 8^{va} ad lib.

marcato

lo - cken, kommt mit Froh-lo - cken, kommt mit Froh-

marcato

lo - cken, kommt vor sein An - ge - sicht, kommt mit Froh-

marcato

lo - cken, kommt vor sein An - ge - sicht mit Froh - lo - cken, kommt mit Froh-

marcato

lo - cken, kommt mit Froh - lo - cken, mit Froh-

(col 8^{va} ad lib.)

sempre ff

lo - cken lo - ck jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, die - net, kommt

sempre ff

lo - ck kommt mit Froh - lo - cken, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, die - net, kommt

sempre ff

lo - cken, kommt mit Froh - lo - cken, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, die - net, kommt

sempre ff

lo - cken, kommt mit Froh - lo - cken, jauch - zet, jauch - zet, jauch - zet, die - net, kommt

Volles Orch

sempre ff

139 **13** sostenuto (♩ = 50)

pp espressivo

cre

die - - - net dem Herrn mit -

pp espressivo die - net, die - net dem Herrn, dem Herrn mit -

pp espressivo die - net, die - net, die - net, die - net dem Herrn mit -

pp espressivo die - net, die - net, die - net dem Herrn mit -

sostenuto (♩ = 50)

pp

Piano accompaniment for measures 139-142.

143

scen - - - *do f* ri - tar - dan - do

Freu - - - kommt, kommt, kommt vor sein An - ge - sicht mit Froh - lo -

scen Freu - - - de - - - kommt, kommt, kommt vor sein An - ge - sicht mit Froh - lo -

scen Freu - - - den, kommt, kommt, kommt vor sein An - ge - sicht mit Froh - lo -

scen Freu - - - den, kommt - - - vor sein An - ge - sicht mit Froh - lo -

ri - tar - dan - do

Piano accompaniment for measures 143-146.

146 **animato** (♩ = 72)

p cken! *f* Jauch - zet dem

p cken!

p cken! *f* Jauch - zet dem

p cken!

animato (♩ = 72)

Str *p* *f* Volles Orch

148 *fff* *fine* ri - - - tar -

Herrn, ja - zet dem Herrn *fff* *al fine*

f - zet jauch - zet, jauch - zet dem Herrn *fff* *al fine*

Herrn, jauch - zet dem Herrn *fff* *al fine*

f Jauch - zet dem Herrn, jauch - zet, jauch - zet dem Herrn *fff* *al fine*

ri - - - tar - *fff* *al fine*