

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 9
Werke für gemischten Chor
a cappella II

Max REGER

Werke für gemischten Chor a cappella II

Herausgegeben von
Christopher Grafschmidt

unter Mitarbeit von
Nikolaos Beer, Stefan König und
Dennis Ried

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

© 2021 by Carus-Verlag, Stuttgart
and Max-Reger-Institut, Karlsruhe – CV 52.816
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten
Any unauthorized reproduction is prohibited by law
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
2021 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com
ISMN M-007-26186-3
ISBN 978-3-89948-418-2

Inhalt /Contents

Die Reger-Werkausgabe	VII
Zur Edition der Lieder und Chorwerke	VIII
Chronologie der Chorwerke	XI
Einleitung	XII
The Reger Edition	XXIII
About the edition of the songs and choral works	XXIV
Chronology of the choral works	XXVII
Introduction	XXVIII
Vier Kirchengesänge WoO VI/20	2
Motette »Mein Odem ist schwach« op. 110 Nr. 1	8
Vater unser WoO VI/22	28
Motette »Ach, Herr, strafe mich nicht!« op. 110 Nr. 2	82
Responsories WoO VI/23	102
Lasset uns den Herren preisen WoO VI/24	128
Motette »O Tod, wie bitter bist du« op. 110 Nr. 3	132
Good Night WoO VI/25	140
Zwölf Chöre aus dem Volksliederbuch WoO VI/26	142
Abschiedslied WoO VI/27	158
Acht geistliche Gesänge op. 138	162
Kritischer Bericht	183

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

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

Regers Arbeitsweise

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Ausführliche Editionsrichtlinien finden sich auf RWA ONLINE.

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

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

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

Quellenüberlieferung

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

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

Quellenbewertung

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

Reger verstand die jeweils jüngste Werkgestalt im oben beschriebenen Arbeitsprozess als organische Weiterentwicklung und Verfeinerung der vorhergehenden.⁷ Daher dient der am Ende dieses Prozesses stehende, mit dem stärksten Gewicht autorisierte Erstdruck grundsätzlich als Leitquelle für den Notentext der RWA. Bezüglich einiger Parameter, die Reger im Korrekturprozess womöglich weniger im Blick hatte, kommt der Stichvorlage jedoch ein stärkeres editorisches Gewicht zu. 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

erschieden 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:

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

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

Gelegentlich verwendet Reger im Notentext, etwa für ergänzende oder alternative Hinweise (vor allem Warnakzidenzien), runde oder eckige Klammern; sie werden zu runden Klammern vereinheitlicht. Warnakzidenzien, von denen Reger selbst reichlich Gebrauch macht, werden von den Herausgebern zur Verdeutlichung eingefügt, etwa wenn im vorangehenden Takt, in einem benachbarten System oder einer anderen Stimme der betreffende Ton (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

⁵ Bei den Chorwerken ab Opus 61a.

⁶ Bei den Chorwerken von den Opera 6 und 138 sowie 144. – Die erhaltenen Fahnen der posthum erschienenen *Acht geistlichen Gesänge* op. 138 sind insofern problematisch, als lediglich der Korrekturabzug der Stimmen aus der Tranche stammt, die Reger zuletzt bearbeitete, derjenige der Partitur hingegen einen Stand widerspiegelt, der möglicherweise auf bereits erfolgten Korrekturen durch Reger beruht.

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.

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.

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.

Bei Volksliedsätzen mit mehr als fünf Strophen ist in der RWA der zu wiederholende Notentext doppelt ausgeschrieben. In Regers Notationsweise wird nur dann eingegriffen, wenn nach Auffassung der Herausgeber die Substanz und das Verständnis des Werks davon nicht betroffen sind und mit der Änderung eine Leseerleichterung für den Benutzer einhergeht. Solche redaktionellen Entscheidungen von rein orthografischer Bedeutung sind im Lesartenverzeichnis auf RWA ONLINE nachgewiesen.

Hinweise zur Provenienz und zum Entstehungszeitraum von Choral- und Volksliedtexten bzw. -melodien werden in den jeweiligen Kopftiteln gegeben.¹²

¹¹ Als Grundlage der Normalisierungen bzw. Modernisierungen dient die bei Edition des jeweiligen Bandes aktuelle Auflage des *Duden* bzw. bei fremdsprachlichen Texten das entsprechende aktuelle Nachschlagewerk.

¹² Die Jahreszahlen in Klammern beziehen sich dabei auf die Überlieferung (z.B. in Volksliedsammlungen oder Gesangbüchern). Siehe hierzu jeweils den Abschnitt zu den Text- bzw. Melodievorlagen im Kritischen Bericht.

Chronologie der Chorwerke

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

1890/91
Lob, Preis und Ehr WoO VI/1

1892
Drei Chöre für vier Singst. und Klavier op. 6

1895
Tantum ergo in g WoO VI/2
Gloriabuntur in te omnes WoO VI/3

1895 od. 1898–1901
Kyrie eleison WoO VI/4 (verschollen)

1898
Lacrimä Christi für Männerchor WoO VI/5
Hymne an den Gesang für Männerchor und Orchester op. 21
Fünf ausgewählte Volkslieder für Männerchor WoO VI/6

1898/99
Es ist nichts mit alten Weibern für Männerchor WoO VI/9

1899
Neun ausgewählte Volkslieder für Männerchor WoO VI/7
Herzleid für Männerchor WoO VI/8
Sechs ausgewählte Volkslieder WoO VI/10
Sieben Männerchöre op. 38
Acht ausgewählte Volkslieder WoO VI/11
Drei Chöre op. 39
Maria, Himmelsfreud WoO VI/12

1899/1900
Fünf Stücke zu »Castra vetera« für Orchester bzw. Chor und Orchester WoO V/1
Carmen saeculare für Chor und Orchester WoO V/2

1900
Zwölf deutsche geistliche Gesänge WoO VI/13
Sieben geistliche Volkslieder WoO VI/14
3 Choralbearbeitungen für Frauen- bzw. Knabenchor (später Opus 79g)
1 Choralbearbeitung (später Opus 79f Nr. 2)

1900/01
Sechs drei- und fünfstimmige Lieder 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)

1901
6 Choralbearbeitungen (später Opus 79f Nr. 1, 3–7)
Der evangelische Kirchenchor WoO VI/17
Acht »Tantum ergo« op. 61a
Vier »Tantum ergo« für Chor und Orgel op. 61c
Acht Marienlieder op. 61d
Vier Marienlieder für Chor und Orgel op. 61f
Sechs Trauergesänge op. 61g

vor September 1901
Tantum ergo Es-dur WoO V/3 (Fragment)

1901/02
Acht Grabgesänge WoO VI/15

1902
Palmsonntagmorgen WoO VI/18
Komm, Heiliger Geist WoO VI/19

1903
Hoch lebe dies Haus für Männerchor WoO VIII/7
Gesang der Verklärten für Chor und Orchester op. 71
Choralkantate »Vom Himmel hoch, da komm ich her« WoO V/4 Nr. 1
Choralkantate »O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen« WoO V/4 Nr. 2

1904
Choralkantate »O Haupt voll Blut und Wunden« WoO V/4 Nr. 3
Acht Gesänge für Männerchor op. 83
Vier Kirchengesänge WoO VI/20

vermutlich 1905
Choralkantate »Auferstanden, auferstanden« WoO V/4 Nr. 5

1906
Choralkantate »Meinen Jesum lass ich nicht« WoO V/4 Nr. 4
Ein Hymnus vom Tode und ewigen Leben für gem. Chor, Knabenchor, Orchester und Orgel WoO V/5 (verschollen)

bis 1908
Kompositionen op. 79f (vgl. 1900/01)

1908
Der 100. Psalm für Chor, Orchester und Orgel op. 106 (Teil 1)
Weihegesang für Alt, Chor und Bläser WoO V/6

1909
Der 100. Psalm op. 106 (Teil 2)
Drei Gesänge für 4-st. Frauenchor op. 111b
Drei Gesänge für 3-st. Frauenchor op. 111c
Motette »Mein Odem ist schwach« op. 110 Nr. 1
Die Nonnen für Chor und Orchester op. 112
An Zeppelin WoO VI/21, Fassungen für Männerchor bzw. gem. Chor
Abschied für Männerchor op. 83 Nr. 9

ca. 1909/10
Kompositionen für 3-st. Frauen- oder Knabenchor op. 79g (vgl. 1900)

1909–1911
Vater unser für drei gem. Chöre WoO VI/22 (Fragment)

1911
Die Weihe der Nacht für Alt, Männerchor und Orchester op. 119
Motette »Ach, Herr, strafe mich nicht!« op. 110 Nr. 2
Responsories WoO VI/23
Lasset uns den Herren preisen WoO VI/24

1912
Requiem für Männerchor op. 83 Nr. 10
Motette »O Tod, wie bitter bist du« op. 110 Nr. 3
Römischer Triumphgesang für Männerchor und Orchester op. 126

1913
Night Thoughts für 1-st. Kinderchor und Klavier WoO V/7
The Snow für 2-st. Schulchor und Klavier WoO V/8
Good Night WoO VI/25
Zwölf Chöre aus dem Volksliederbuch WoO VI/26

1914
Abschiedslied WoO VI/27
Acht geistliche Gesänge op. 138
Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel WoO V/9 (Fragment)

1915
Der Einsiedler für Bariton, gem. Chor und Orchester op. 144a
Requiem für Alt (oder Bariton), gem. Chor und Orchester op. 144b

Einleitung

Der vorliegende neunte Band der Abteilung Lieder und Chorwerke umfasst in chronologischer Folge die zwischen 1904 und 1914 entstandenen Werke Max Regers für gemischten Chor a cappella.

Zur Entstehung, Herausgabe und Rezeption der Chorwerke

Vier Kirchengesänge WoO VI/20

Musica sacra, eine von Hans Michael Schletterer herausgegebene »Anthologie des evangelischen Kirchengesangs von der Reformation bis zur Gegenwart in der Ordnung des Kirchenjahrs«, erschien knapp 20 Jahre nach ihrer Erstausgabe 1887 in einer von dem Organisten und Komponisten Friedrich Wilhelm Trautner verantworteten Neuauflage. Dafür wurde die Sammlung »um 20 weitere Chöre von kurzverstorbenen oder noch lebenden Tonsetzern, wie Fr. Mergner, L. Meinardus, H. von Herzogenberg, G. Schreck, E. Oechsler, Ph. Wolfrum, E. Hohmann, M. Reger und dem Unterzeichneten, vermehrt«. ¹ Die entsprechende Anfrage seitens der in München ansässigen C.H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung könnte Reger 1904 noch vor den Sommerferien, die er ab dem 6. August in Berg am Starnberger See verbrachte, erreicht haben. Vereinbart wurden drei Beiträge. Am 9. September bat Reger seine Verleger Lauterbach & Kuhn um die Zusendung eines Exemplars des *Gesangbuchs für die evangelisch-lutherische Landeskirche Sachsens* – »Ich benötige selbes baldigst! (Leihweise!)« –, für dessen Erhalt er sich am 14. September bedankte. ²

Am 18. September sandte Reger in Übererfüllung des Auftrags vier Chorsätze an C.H. Beck, »um Ihnen dadurch mein Interesse für Ihr Unternehmen in deutlichster Weise kundzugeben. Am Schlusse jedes Chores ist angegeben, in welche Zeit des Kirchenjahres derselbe soll, damit Herr Trautner möglichst wenig Arbeit hat! [...] Alle diese 4 Chöre sind so leicht ausführbar gesetzt, daß sie also die praktische Verwendbarkeit Ihres Unternehmens nur fördern können.« Mit dem ursprünglich vereinbarten Honorar gab sich Reger zufrieden. ³

Wann die Sammlung genau erschien, ist nicht bekannt. ⁴ Trautners Vorwort ist auf den 15. Juli 1905 datiert, das Titelblatt nennt ebenfalls 1905, die erste nachweisbare Rezension erschien im Februar 1906 in der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*. ⁵

Insgesamt fand die erweiterte Auflage der »Anthologie des evangelischen Kirchengesangs« in der Presse nur wenig Beachtung. Sowohl in der *Monatschrift* als auch dem *Theologischen Literaturblatt* ⁶ wurde das Unterfangen begrüßt, wenngleich Friedrich Spitta in der *Monatschrift* u.a. monierte: »Von den Chören der

1. Auflage hätte eine gute Zahl weggelassen werden dürfen. Dann wäre für Gewichtigeres Raum frei geworden.« ⁷ Reger wird jeweils lediglich erwähnt.

Motette »Mein Odem ist schwach« op. 110 Nr. 1

Bereits 1906 spielte Reger mit dem Gedanken an eine Motettenkomposition nach dem Vorbild Johann Sebastian Bachs, erinnerte er doch am 30. Juni seinen Vertrauten Karl Straube: »Betreff Motetten-Texte wäre ich Dir sehr verbunden, wie auch für die Partitur der Bach'schen Motetten, die ich nicht besitze!« ⁸

Einen ersten möglichen Hinweis auf ein solches Werk gab Reger jedoch erst drei Jahre später in einem Brief vom 16. Mai 1909 an den Verlag Bote & Bock, dem er für das laufende Jahr »noch ein kleineres Chorwerk« versprach. ⁹ Am 5. Juli kündigte er Straube für ein Treffen am folgenden Tag »eine Überraschung« an. ¹⁰ Nachdem er dem Freund das Werk, das dem Leipziger Thomanerchor und dessen Dirigenten Gustav Schreck gewidmet werden sollte, ¹¹ präsentiert hatte, teilte er ihm am 7. Juli mit: »Die Motette wird morgen (Donnerstag) abend fertig, geht Freitag abend ab!« ¹² Die zu einem unbestimmten Zeitpunkt erfolgte Datierung auf der letzten Seite der Stichvorlage durch Elsa Reger (»Leipzig, Juni 1909.«) ist demnach ungenau, zumal Reger für sich in Anspruch nahm, die Motette »in 2 Tagen geschrieben« ¹³ zu haben.

Am 9. Juli 1909 reichte Reger die Stichvorlage beim Verlag ein, verbunden mit der Bitte, die Motette »möglichst schnell stechen« zu lassen, »damit das Werk so Mitte August spätestens erscheinen kann!« Zugleich empfahl er ein »Kollektivtitelblatt [...], damit wir alle meine Kompositionen dieser Art „unter einen Hut“ kriegen! Ich hege nämlich die löbliche Absicht, mehr solche Sachen zu schreiben nach und nach« (siehe Opus 110 Nr. 2 und Nr. 3). ¹⁴ Drei Tage später sandte er Verlagsschein und Honorar-Empfangsbestätigung unterschrieben zurück. ¹⁵ Nach einer ersten erfolglosen Nachfrage hinsichtlich der Korrekturabzüge am 26. Juli informierte Reger den Verlag am 30. Juli noch über eine notwendige Änderung in der

⁷ Wie Anm. 5.

⁸ Postkarte, zitiert nach Max Reger. *Briefe an Karl Straube*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 10), S. 114. – Ob sich Reger auf konkrete Motetten bezog, ist nicht bekannt.

⁹ Max Reger. *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, hrsg. von Herta Müller und Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XXII), S. 74f., hier: S. 75. – Die Charakterisierung des letztlich viertelstündigen Werks erklärt sich durch die vorausgehende Nennung des 100. *Psalms* op. 106. Für die Aufführung der Motette beim Dortmunder Reger-Fest im Mai 1910 bestellte der Komponist bei Bote & Bock »102 Stimmen Sopran, 64 Stimmen Alt, 36 Stimmen Tenor u. 54 Stimmen Bass« (Brief vom 29. Oktober 1909, ebda., S. 156f.).

¹⁰ Postkarte, zitiert nach *Straube-Briefe* (wie Anm. 8), S. 176.

¹¹ Vgl. Postkarte vom 7. Juli 1909, ebda.

¹² Postkarte, ebda., S. 177.

¹³ Brief vom 13. Juli 1909 an Fritz Stein, zitiert nach Max Reger. *Briefe an Fritz Stein*, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1982 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 8), S. 58.

¹⁴ Brief, zitiert nach *Bote & Bock-Briefe* (wie Anm. 9), S. 99f.

¹⁵ Vgl. Brief vom 12. Juli 1909, ebda., S. 100.

¹ Vorwort von F.W. Trautner, S. VI.

² Postkarten, in Max Reger. *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn*, Teil 1, hrsg. von Susanne Popp, Bonn 1993 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 12), S. 361.

³ Brief, Original verschollen, Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. X. 1383.

⁴ In Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* ist sie nicht nachgewiesen.

⁵ 11. Jg., Nr. 2, S. 81.

⁶ 27. Jg. (1906), Nr. 19 (11. Mai), S. 226.

Widmung;¹⁶ da die Stichvorlage verlagsseitig dahingehend korrigiert wurde, war sie zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch nicht in der Stecherei.

Am 8. September schließlich erreichten die Korrekturabzüge Reger in seinem Sommerurlaub in Kolberg,¹⁷ von wo er sie am 14. September bearbeitet zurücksandte¹⁸. Seine Freixemplare erhielt er am 24. September 1909.¹⁹

Fand das Werk bei seiner Leipziger Uraufführung im Rahmen einer Motette am 13. November 1909 lediglich insoweit Beachtung, als der Thomanerchor damit »die musikalische Schmückung des Totensonntages besorgt[e]«,²⁰ so bescheinigte ihm Eugen Seginitz in einer Notenrezension, es sei »von mehr intemem Charakter, von klar übersichtlicher Disposition und edlem musikalischen und melodischen Vollgehalte. [...] Es ist ein schönes, ausdrucksreiches und tadellos gearbeitetes Stück, das den Gehalt der biblischen Dichtung musikalisch ausschöpft und die Gewißheit des christlichen Glaubens musikalisch verherrlicht. Reger ist der geborene moderne Kontrapunktiker, zeigt sich aber in dieser seiner Motette wieder einmal als echter Tonpoet.«²¹

Die zweimalige Aufführung der Motette beim Dortmunder Reger-Fest am 5. und 7. Mai 1910 durch die Musikalische Gesellschaft Dortmund unter Carl Holtschneider erregte ebenfalls weitgehend Bewunderung im Feuilleton. Für Paul Schwes war »die fabelhaft schwierige, aber überraschend gehaltvolle a cappella-Motette [...] besonders in ihrem Anfangsteil und im Choral von erhebener Ausdrucktiefe und in den fugierten Sätzen von einer fast stupenden Kühnheit und – Rücksichtslosigkeit in der Behandlung des Chorsatzes.«²² Später äußerte Schwes die Vermutung, »der Tritonuseinsatz des zweiten Teils²³ wird wohl kaum jemals richtig getroffen werden«, betonte jedoch: »Die Motette machte mir, wie schon in Dortmund, einen starken Eindruck, sie ist zweifellos eine der bestgeglückten Schöpfungen Regers überhaupt.«²⁴ Arnold Spanke erläuterte in der *Tremonia*: »In ihr schildert der Komponist den Seelenzustand des Dulders Hiob, der von aller Welt verlassen ist, von aller Welt verhöhnt wird, und doch sein Vertrauen auf seinen Erlöser nicht verliert. Die Vertonung solcher Stimmungen könnte Anlaß geben zu einer von Modernen beliebten Tonmalerei auf Kosten des tieferen Gehaltes. Reger schwingt sich über alles Programmatische hinweg, sein Weg liegt anders vor ihm! [...] Das Werk strotzt von Schwierigkeiten, welche nicht nur in der übermäßig viel angewandten Chromatik zu suchen sind, sondern auch in der ungemein lebhaften Kontrapunktik, welche die unangenehmsten, kaum zu treffenden Einsätze bedingt [...]. Von elf Chören, die bisher sich für stark genug gehalten hatten, die Motette zu bewältigen, standen neun von dem Unterfangen ab und sandten die Noten als unausführbar zurück, darunter Chöre an-

erkannter Qualität.«²⁵ Der ungenannte Kritiker der *Kölnischen Zeitung* formulierte prägnant: »Eine harte Nuß!« und empfahl »in den besonders gefährdeten Sätzen die Hinzuziehung von Orgel und Harmonium.«²⁶ Martin Friedland wiederum empfand die Motette als »ein düsteres, schwermütiges Stimmungsbild« und registrierte: »Trotz sorgfältigster Ausführung hinterließ auch dieses Stück keine tieferen Eindrücke.«²⁷

Eine Aufführung in Bielefeld am 10. Februar 1911 ließ für den Rezensenten der *Neuen Westfälischen Zeitung* »die Behauptung mancher Anti-Regerianer, dem Komponisten mangle es an Gemüt und Vertiefung, zu Schanden werden. [...] Freilich ist nicht zu leugnen, daß Reger selbst [...] solchen guten Absichten oft Steine in den Weg legt.«²⁸ Sein Kollege von der *Neuen Westfälischen Volkszeitung* bemerkte dazu: »Ob nun der seelische, der fühlbare Eindruck der Motette sehr tief und allgemein war oder wurde, das ist eine andere Frage. Unserm Gefühl nach verhinderte die musikalisch-philosophisch gefaßte Hypertechnik der Komposition ein solches Gepacktworden vom Kunstwerk. Man fürchtet zu sehr Regers Verstandesarbeit.«²⁹ Und der Kritiker des *Bielefelder General-Anzeigers* schließlich attestierte: »Was Reger hier an komplizierter Gestaltung der Partitur, an ungeheuerlichen Kombinationen, an rücksichtsloser Führung der Stimmen, an verblüffenden Modulationen aufgehäuft hat, das steht wohl einzig da. Und doch klingt alles, die gewaltige Doppelfuge des Schlusses reißt uns hin mit ihrer sieghaften Kraft. Freilich gab Reger der Zuhörerschaft auch manche Rätsel auf [...]. Wir müssen uns oft der komplizierten Kontrapunktik des Komponisten willenlos überlassen und stehen ratlos vor einem unaufhaltsam dahinflutenden Gewirr von Tönen, zu dem uns der leitende Faden entglitten ist.«³⁰

Vater unser WoO VI/22

Nachdem Reger seit seiner Rückkehr von Wiesbaden nach Weiden im Juni 1898 vorwiegend Volkslieder für Männerchor bzw. gemischten Chor bearbeitet und mit den Opera 38 und 39 schließlich eigenständige A-cappella-Chorwerke verfasst hatte, äußerte er Anfang 1900 gegenüber dem Organisten und Rezensenten Alexander W. Gottschalg erstmals die Hoffnung, in »nächster Zeit [...] auch zu größeren geistlichen Sachen für großen Chor zu kommen; z.B. das Vater unser für Doppelchor wäre eine sehr schöne Aufgabe!«³¹ Zwei Jahre später verkündete er angesichts von seiner Braut Elsa von Bercken gestellter Glaubensfragen: »Paß auf: ich

¹⁶ Eingeschriebener Brief bzw. Postkarte, ebda., S. 108 bzw. 110. – »Professor Dr. phil. hc. Gustav Schreck.«

¹⁷ Vgl. eingeschriebenen Brief, ebda., S. 138.

¹⁸ Vgl. eingeschriebene Drucksache, ebda., S. 141.

¹⁹ Vgl. Brief, ebda., S. 150.

²⁰ Arthur Smolian in *Die Musik* 9. Jg. (1909/1910), Nr. 6 (2. Dezember-Heft 1909), S. 384.

²¹ *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* 11. Jg. (1910), Nr. 7 (12. Februar), S. 109f. – Sammelrezension gemeinsam mit der Klarinettensonate op. 107 und dem Streichquartett op. 109.

²² *Allgemeine Musik-Zeitung* 37. Jg. (1910), Nr. 20 (20. Mai), S. 470.

²³ *Allegro moderato*, Takt 68ff.

²⁴ *Allgemeine Musik-Zeitung* 37. Jg. (1910), Nr. 48 (2. Dezember), S. 1092.

²⁵ Nr. 126 (9. Mai 1910), 2. Bl., S. 2. – Spanke spricht »von der Dauer von fast einer halben Stunde«, was angesichts neuerer Aufnahmen zwischen ca. 14 und 17 Minuten erstaunt (vgl. Opus 110 Nr. 2 – *Frühe Rezeption*). Woher er die Informationen über abgesagte Aufführungsvorhaben bezog, ist unbekannt. Die Noten müssen wohl vom Verlag Bote & Bock versandt worden sein.

²⁶ Ausgabe vom 9. Mai 1910.

²⁷ *Hagener Zeitung*, Nr. 106 (9. Mai 1910).

²⁸ Nicht näher zu datierende Ausgabe vom Februar 1911, zitiert nach einem ausgeschnittenen Artikel im Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

²⁹ Nicht näher zu datierende Ausgabe vom Februar 1911, zitiert nach einem ausgeschnittenen Artikel im Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

³⁰ Ausgabe vom 12. Februar 1911.

³¹ Brief vom 17. Februar, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 034/7; auszugsweise veröffentlicht in *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. von Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 69f., hier: S. 70.

komponiere balde das evangelische³² „Vater unser“ für 8stimmigen Chor!«³³

Es sollte aber noch mehrere Jahre dauern, bis Reger die Komposition tatsächlich in Angriff nahm. Anfang 1908 versprach er zwar dem Schweizer Komponisten und Leiter der Basler Liedertafel Hermann Suter: »[...] nachdem Dein a capella-Chor derart wundervoll ist, daß Ihr alles vom Blatt singen könnt, werde ich das „Vater unser“ für 8stimmigen (gemischten) Chor und 4 Solostimmen extra für Euch komponieren, Euch dasselbe dedizieren u. selbstredend erhaltet Ihr die Uraufführung davon!«³⁴ Doch erst im Spätsommer 1909 nahm der Plan (mit abermals geänderter Besetzung) endgültig Gestalt an, wie er Karl Straube berichtete: »Hoffentlich hab' ich noch Zeit genug, ehe der Concertrummel angeht, das Vater unser (evangelisch) für 12 stimmigen Chor à capella zu schreiben; ich habe das schon lange vor u. möchte es zu gerne thun.«³⁵ Am 25. September informierte er seinen Freund dann über die Fortschritte des sich noch im Entwurfsstadium befindlichen Werkes: »Das „Vater unser“ ist bis zur Schlußfuge gediehen, ich arbeite an letzterer schon kräftig! Es ist eine Chorafuge mit „Jesus, meine Zuversicht“. Zum Schluß tritt dann der Choral in den Oberstimmen (3) (also alle Soprane) dazu! „Jesus, meine Zuversicht“ ist vorher schon d.h. die Melodie zu „Sondern erlöse uns von dem Übel“ verwandt!«³⁶ als Choral!«³⁷ Wenige Tage später bereits bat Reger Hermann Suter erneut um die Erlaubnis, das *Vater unser* ihm und seinem Chor widmen zu dürfen.³⁸ Und vermutlich bei einem Bonner Reger-Abend am 5. Januar 1910 bot er seinem Klavierpartner Musikdirektor Hugo Grüters die Uraufführung an, musste diesem jedoch kurz darauf gestehen: »[...] ich kann mein Ihnen gegebenes Versprechen betreff der Uraufführung meines „Vater unser“ leider nicht halten; ich hatte nämlich ganz vergessen, daß dieses Werk dem Basler Gesangverein gewidmet ist, u. kann ich diesem Verein unmöglich die Uraufführung nehmen.«³⁹

Bei seiner Ankündigung des Chorwerks (noch als Opus 110 Nr. 2) am 23. November 1909 gegenüber dem Verlag Bote & Bock für die »kommende „Novitätensaison“«⁴⁰ dürfte Reger jedenfalls noch mit dem Entwurf befasst gewesen sein. Am 29. Dezember berichtete er dem Musikforscher Max Seiffert: »Mit dem „Vater unser“ für 12stimmigen a capella Chor hoffe ich balde fertig zu werden.«⁴¹ Und am 6. Februar 1910 schließlich erfuhr Reinhold Anschütz, Mitglied der Leipziger Gewandhausdirektion: »Es wird Sie wohl interessieren, daß ich soeben das „Vater unser“ für 12stimmigen Chor a capella geschrieben habe.«⁴² Dem Dirigenten

der Züricher Tonhalle-Konzerte Volkmar Andreae versprach Reger am 12. Februar »für nächsten Winter [...] noch das wundervolle „Vater unser“ für 12stimmigen Chor a capella. Es gibt kein schöneres Gedicht als das „Vater unser“; ich hab' das Werk soeben vollendet; ich hab' es nur rein menschlich als Bittender, Bittender aufgefasst.«⁴³ Zu diesem Zeitpunkt dürfte Reger lediglich den Entwurf fertiggestellt haben. Dieser scheint allerdings unvollständig erhalten zu sein, ist doch der letzte skizzierte Takt auf dem letzten überlieferten Blatt unten rechts keinesfalls ein Schlusstakt.⁴⁴

Vermutlich begann Reger erst anschließend mit der Partiturausschrift. Der mit der Bitte »Sondern erlöse uns von dem Übel« endende erste Teil (Takt 1–252) entspricht im Autograph noch weitestgehend dem Entwurf. Die im Autograph unvollendet gebliebene, stärker polyphone Doxologie hingegen könnte Reger neu entworfen oder direkt ins Reine geschrieben haben, korrespondiert sie doch lediglich hinsichtlich ihrer kontrapunktischen Faktur mit dem erhaltenen Entwurf. Darüber hinaus häufen sich in diesem Teil die Korrekturen und Lücken im Notentext, falsche Text-Musik-Zuordnungen wiederum sind nicht endgültig verbessert, und die rote Vortragsschicht fehlt nahezu ganz.

Wie lange Reger an dem *Vater unser* weiterarbeitete, ist unklar. Spätestens im Frühjahr 1911, als sich die Fortsetzung seiner Motetten-Pläne konkretisierte (siehe Opus 110 Nr. 2), dürfte er das Autograph zur Seite gelegt haben. Als er im August 1911 von dem Bonner Justizrat Joseph Schumacher, einem gemeinsamen Bekannten Regers und Hugo Grüters', auf das Programm eines für 1912 geplanten Reger-Fests angesprochen wurde, teilte er diesem auf die vermutlich konkrete Anfrage hin jedenfalls mit: »Das „Vater unser“ hab' ich liegen gelassen – u. gar nicht vollendet, weil ich zu der Anschauung gekommen bin, daß man diesen Text am Besten im größten Rahmen (Chor und Orchester u. Soli) komponiert.«⁴⁵

Als Fritz Stein 1937 an den Verlag Breitkopf & Härtel mit dem Vorschlag herantrat, die beiden großen unvollendeten geistlichen Werke Regers, das *Requiem* WoO V/9 und das *Vater unser*, herauszugeben, wandte sich der Verlagsleiter Hellmuth von Hase Rat suchend an Karl Straube, in dessen Besitz sich die Autographen befanden. Dieser »sprach sich aufs Entschiedenste gegen eine Veröffentlichung aus. [...] Er teilte mir mit, das „Vater unser“ sei von Reger selbst als verfehltes Werk bezeichnet worden. Es sei zu gleichmässig im Ausdruck und die verwandten musikalischen Mittel genügten nicht, um dem Werk den beabsichtigten

³² Bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) umfasste das *Vater unser* in katholischer Tradition nicht die Doxologie.

³³ Brief vom 18. Juni 1902, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1728.

³⁴ Postkarte vom 22. Januar 1908, Privatbesitz; Kopie im Max-Reger-Institut.

³⁵ Brief zw. 9. und 13. September 1909, zitiert nach *Straube-Briefe* (wie Anm. 8) S. 179f., hier: S. 180.

³⁶ Für diesen Abschnitt der Komposition findet sich im Entwurf lediglich Regers Notiz: »Jesus meine Zuversicht!«

³⁷ Postkarte, zitiert nach *Straube-Briefe* (wie Anm. 8) S. 183.

³⁸ Postkarte vom 1. Oktober 1909, Universitätsbibliothek Basel, Handschriften; Nachlass Hermann Suter, Signatur: B V 55. – Anstelle des unvollendeten *Vater unser* widmete Reger Suter und der Liedertafel 1912 das *Requiem* op. 83 Nr. 10.

³⁹ Brief vom 12. Januar, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 758.

⁴⁰ Brief an Hugo Bock, zitiert nach *Bote & Bock-Briefe* (wie Anm. 9), S. 159–161, hier: S. 161.

⁴¹ Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 439.

⁴² Brief, Städtische Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek.

⁴³ Brief, Zentralbibliothek Zürich, Handschriften- und Musikabteilung, Signatur: Mus NL 076: L 659. – »Bittender« ist 4- bzw. 5-fach unterstrichen.

⁴⁴ Der Entwurf verblieb zunächst im Besitz der Witwe. Aus unbekannten Gründen behielt sie die ersten fünf fadengehefteten Doppelblätter (neben den Skizzen zu den *Nonnen* op. 112 auch T. 1–238 des *Vater unser* sowie zwei Seiten, die eine gewisse Ähnlichkeit mit T. 253ff., der Doxologie, aufweisen), als sie im Dezember 1941 sämtliche ihr verbliebenen Skizzen dem Komponisten und Pianisten Günter Raphael als Dank für ein Hauskonzert schenkte. Darunter wiederum befand sich wenigstens ein weiteres Blatt (S. 21/22) des Entwurfs zum *Vater unser* – die Hälfte eines ursprünglichen Doppelblatts.

⁴⁵ Brief vom 9. August 1911, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1415. – Karl Hasse vermutete: »Erst die Einführung der Melodie des Chorals „Jesus meine Zuversicht“ als Cantus firmus, durch welche eine äußere Steigerung der Komposition und besonders eine innere Bekräftigung des symbolisch-persönlichen Gehaltes erzielt werden sollte, zeigte ihm wahrscheinlich, daß andere Mittel für die letzten Möglichkeiten seiner Aussprache noch geeigneter sein könnten.« (»Max Regers unvollendetes „Vater unser“ für zwölfstimmigen Chor a cappella und seine Ergänzung«, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Heft 3 [August 1955], S. 2–9; hier: S. 3)

Inhalt zu geben.⁴⁶ Nach Straubes Tod wandte sich Stein Mitte der 1950er-Jahre dann an den Reger-Schüler Karl Hasse mit der Bitte, das Fragment zu vervollständigen. Diese ergänzte Fassung wurde am 13. Mai 1956 in Meiningen durch den Eisenacher Bachchor unter Erhard Mauersberger uraufgeführt und 1957 von Stein bei Breitkopf & Härtel herausgegeben.⁴⁷ Das ursprüngliche Fragment erschien erstmals 1961 im Rahmen der Gesamtausgabe.⁴⁸

Motette »Ach, Herr, strafe mich nicht!« op. 110 Nr. 2

Anfang 1911 machte sich Reger daran, seine zwei Jahre zuvor mit der *Motette »Mein Odem ist schwach«* begonnene Reihe *Geistlicher Gesänge* op. 110 fortzusetzen. Seine diesbezüglichen Mitteilungen im ersten Halbjahr lassen sich jedoch keiner der beiden noch folgenden Motetten eindeutig zuordnen. So informierte er am 18. Januar die Sängerin Gertrud Fischer-Maretski: »Soeben habe ich den Text zu einer todestaurigen Motette für 5 stimmigen Chor a capella aus der Bibel zusammengestellt; [...] Ich werde baldigst die „Sache“ in Angriff nehmen.«⁴⁹ Die Zusammenstellung von Texten deutet zweifellos auf »*Ach, Herr, strafe mich nicht!*« op. 110 Nr. 2 hin, die Charakterisierung hingegen auf »*O Tod, wie bitter bist du*« op. 110 Nr. 3. Vermutlich im Februar nannte er dem Verlag Bote & Bock unter seinen Kompositionsplänen für den Sommer wiederum eine »Motette op. 110 No. 3 (ein ganz wundervoller Text aus der Bibel; diese Motette wird viel, viel einfacher und leichter als „mein Odem ist schwach“ op. 110 No. 1).«⁵⁰ Dies könnte wiederum bedeuten, dass Reger zu diesem Zeitpunkt die ursprünglich als Opus 110 Nr. 2 vorgesehene Vertonung des *Vater unser* (WoO VI/22) noch nicht aufgegeben hatte. Was war dann jedoch mit dem »zusammengestellten Text«? Am 12. Mai sprach Reger gegenüber dem Bielefelder Organisten und Dirigenten Wilhelm Lamping dann erstmals von der »neue[n] Motette op 110 № 2«⁵¹ und bezog sich damit endgültig auf »*Ach, Herr, strafe mich nicht!*«.

Einen ersten konkreten Hinweis auf die begonnene Komposition gab Reger am 26. Juli 1911 in einem Brief an seinen zukünftigen Dienstherrn Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen: »Augenblicklich hab' ich eine Motette für 5stimmigen gemischten Chor „Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn“ (a capella) in Arbeit; den Text hierzu hab' ich mir selbst aus der Bibel zusammengestellt.«⁵² Wenige Tage später hatte er bereits »2 Theile fertig; der 3. Theil (Schluß) wird balde in Tegernsee fertig!«⁵³ Am

10. August scheint die Kompositionsarbeit beendet gewesen zu sein,⁵⁴ zwei Tage später setzte Reger den Schlussvermerk unter die Stichvorlage. Die Widmung an die Musikalische Gesellschaft Dortmund und ihren Dirigenten Carl Holtschneider dürfte mit deren erfolgreicher Aufführung der *Motette »Mein Odem ist schwach«* op. 110 Nr. 1 beim ersten Reger-Fest im Mai 1910 in Dortmund zusammenhängen.

Einzelheiten zur Drucklegung sind nicht bekannt. Ein Einschreiben vom 14. August 1911 könnte das Einreichen der Stichvorlage dokumentieren, eines vom 31. August die Rücksendung der Korrekturabzüge.⁵⁵ Der Erstdruck erschien vermutlich zusammen mit den übrigen Herbstnovitäten im Oktober 1911.⁵⁶

Die Rezensenten der erstaunlich späten Uraufführung am 11. Dezember 1913 durch Fritz Busch und den Städtischen Gesangsverein Aachen goutierten zwar Teile der *Motette*, benannten jedoch einstimmig die abschließende Fuge als Problem. So wies Heinrich Hobbing in der *Allgemeinen Musik-Zeitung* darauf hin, »daß Reger geradezu unglaubliche Anforderungen an die Chorsänger stellt. Man bedenke: Fast eine halbe Stunde lang⁵⁷ sollen diese sich a cappella in den schwierigsten Stimmerevolutionen ergehen und dabei noch Tonreinheit wahren. Das ist ein Ding der Unmöglichkeit. [...] So kam, was da kommen mußte, der Schluß mit seinem Fugenthema scheiterte. Inniger habe ich kaum jemals die Worte begreifen lernen, mit denen die *Motette* beginnt: „Ach Herr, strafe mich nicht mit deinem Zorn.“«⁵⁸ In den *Signalen für die Musikalische Welt* wurde gar für die »Zertrümmerung des Finales« plädiert. »Die geradezu übermenschlichen Anforderungen [...], die er bis zum Eintritt der Fuge an die Ausführenden stellt, werden in etwas kompensiert durch oft wunderbare Klanggebilde. Aber dann wachsen die Schwierigkeiten in's Unermessliche, während proportional die Wirkungsfähigkeit sinkt.«⁵⁹ Und Joseph Liese schließlich hörte »ein wundervolles Werk, das sich an einer Stelle zur Höhe Bachs erhebt, wenn nicht die Fuge wäre: „Du tust mir kund den Weg zum Leben“, so heißt der Text. Dieser Weg ist endlos und öde.«⁶⁰

Responsories WoO VI/23

Die *Responsories* entstanden wohl im September 1911 im Auftrag des in Philadelphia beheimateten General Council of the Evangelical Lutheran Church in North America, vertreten durch Reverend Luther Dotterer Reed und den Organisten Harry Glasier Archer. Diese waren die Herausgeber u.a. von »two books providing historic Plainsong settings for the Liturgy of the Lutheran Church in

⁴⁶ Brief Hellmuth von Hases vom 23. November 1937 an Fritz Stein, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 3397.

⁴⁷ Die Stichvorlage Karl Hasses befindet sich im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Mus. As. 007.

⁴⁸ Bd. 27, S. 155–196.

⁴⁹ Karte, Original verschollen, Abschrift in den Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 508/64; auszugsweise veröffentlicht in *Hase-Koehler 1928* (wie Anm. 31), S. 240.

⁵⁰ Zitiert nach *Bote & Bock-Briefe* (wie Anm. 9), S. 199. – In einem Brief vom 26. Februar 1911 an Georg Stern (Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 322) spricht Reger ganz allgemein von einer »Motette für 5stimmigen a capella Chor«.

⁵¹ Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 183; auszugsweise veröffentlicht in *Hase-Koehler 1928* (wie Anm. 31), S. 245.

⁵² Zitiert nach *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, hrsg. von Hedwig und Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, S. 40.

⁵³ Brief vom 29. Juli an Hans von Ohlendorff, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 1151. – In Tegernsee verbrachte Reger seinen Sommerurlaub.

⁵⁴ »Max hat soeben eine 5 stimmige Motette, Text Bibel, fertig.« (Postkarte Elsa Regers vom 10. August an dens., ebda., Signatur: Ep. Ms. 1155)

⁵⁵ *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen, 1899–1912* (Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Inventarnummer: XI-4 3314).

⁵⁶ In Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 83. Jg. ist das Erscheinen der *Motette* im November-Heft (S. 292) angezeigt.

⁵⁷ Neuere Aufnahmen dauern lediglich ca. 14 bis 18 Minuten (vgl. Opus 110 Nr. 1 – *Frühe Rezeption*).

⁵⁸ 41. Jg. (1914), Nr. 7, S. 205. – Die Aufführung der *Motette* durch einen »Chor von 200 Sängern« nannte Hobbing vielleicht gerade deshalb einen »waghalsigen Schritt«.

⁵⁹ 72. Jg. (1914), Nr. 4, S. 141.

⁶⁰ *Die Musik* 13. Jg. (1913/14), Nr. 11 (1. März-Heft), S. 304.

America – the so-called “Common Service”. [...] In these books we set Plainsong melodies to the English antiphons, Psalms and Canticles of Matins and Vespers. We did not attempt to provide Plainsong adaptations for the Responsories which follow the Lessons in both Matins and Vespers. Later, we decided to ask Max Reger to compose choral settings for these texts, and Harry Archer, in a visit to Germany, personally arranged details with Max Reger.⁶¹ Archer weilte seit 1909 zu Studienzwecken in Europa.⁶² Wann dieses Treffen stattfand, ist nicht bekannt. Jedenfalls war Reger »deeply interested in this work, and he insisted that Mr. Archer give him full information about the English texts, with German translations of each word, with indication of proper English accents, etc. This Archer did, and he [Reger] also agreed to write his compositions in strict liturgical style, that is without any reflections of texts as so often found in English anthems, etc.«⁶³

Ab dem 1. August 1911 verbrachte Reger seine Sommerferien in Tegernsee. Ottmar Schreiber berichtet, Reger habe in dieser Zeit mit seinem Schüler und Assistenten Hermann Unger über das in Entstehung befindliche Werk gesprochen.⁶⁴ Die *Neue Musik-Zeitung* teilte in ihrer Ausgabe vom 21. September (Redaktionschluss: 7. September) mit: »Augenblicklich arbeitet Reger an der Musik zu Responsorien, die ihm von der amerikanischen Landeskirche übertragen worden sind«.⁶⁵

Auf dem Rückweg von Tegernsee nach Leipzig machte Reger ab dem 15. September »für eine Woche« Station in Oppenheim im Elternhaus seiner Schülerin Johanna Senfter,⁶⁶ die ihn während der Ferien samt Mutter und Schwester Sophie zum Unterricht aufgesucht hatte. Schreiber bezieht sich in einem Schreiben an Senfter erneut auf eine Aussage Ungers, dass Reger die *Responsories* »seinerzeit in Ihrem Hause für eine amerikanische Sekte geschrieben haben soll«.⁶⁷ Die Empfängerin bestätigte dies weitgehend: »Über die amerikanischen Bearbeitungen, die Reger hier 1911 gemacht hat, weiss ich auch nur wie Sie alle, dass er diese Tatsache uns erzählte.«⁶⁸ Die Stichvorlage ist von fremder Hand mit »Leipzig, Sept. 1911« datiert, womit zumindest der Endpunkt grob markiert wäre. Vermutlich ging Reger das fertige Manuskript mit Archer

noch einmal durch und änderte daraufhin einige Stellen etwa hinsichtlich der Deklamation.⁶⁹

Archer dürfte die Stichvorlage anschließend nach Philadelphia gesandt haben. Über den Fortgang der Publikation scheint Reger ab diesem Zeitpunkt nicht mehr informiert worden zu sein. Am 2. Juni 1912 schrieb er an Hans von Ohlendorff: »Wegen dieser amerikanischen Kirchengesänge – so ist da guter Rat teuer; ich selbst weiß nicht, wo man die Dinger kriegen kann. Ob dieselben schon gedruckt sind, weiß ich nicht!!! Du siehst, das ist eine schwere Geburt! Und wo der Amerikaner steckt, dem ich das Manuskript der Gesänge abgeliefert habe – das weiß ich auch nicht.«⁷⁰

Archer und Reed planten zunächst eine Veröffentlichung bei dem New Yorker Verlag G. Schirmer, wohl um eine möglichst große Verbreitung sicherzustellen. Das Manuskript hatten sie diesem auch bereits zur Verfügung gestellt, doch scheiterte das Projekt an der Tantiemen-Frage.⁷¹ Somit erschienen die *Responsories* 1914⁷² schließlich, wie zuvor die Bücher mit den »Plainsong settings«, als Teil der von Archer und Reed verantworteten *Series of Service Books* des General Council Publication Board, Philadelphia. Die Herausgeber änderten dafür eigenmächtig an einigen Stellen die Rhythmisierung und die Silbenverteilung und fügten aus aufführungstechnischen Gründen eine colla parte geführte Orgelstimme hinzu.⁷³ Reger war in den Drucklegungsprozess offenbar nicht eingebunden und daher über diese Modifikationen nicht informiert worden.

Nach dem Erscheinen des Werks konnte Reed den New Yorker Verlag H.W. Gray dafür gewinnen, die Responsorien ebenfalls zu publizieren – »to bring out another edition which I thought might reach a wider public. Unfortunately these publications came out in the early years of World War I and nobody in America was interested in a work by a German composer, however great he might be.«⁷⁴ Diese Ausgabe ist mit einem Copyright von 1915 sowie einem neuen Vorwort versehen und trägt den Titel *Twenty Short Anthems or Responses*.

Lasset uns den Herren preisen WoO VI/24

Über die Entstehung und Herausgabe der Oster-Motette *Lasset uns den Herren preisen* ist nichts bekannt. Vermutlich handelte es sich um einen Auftrag des Kirchenchor-Verbands der evangelisch-lutherischen Landeskirche Sachsens für dessen geplantes *Chorbuch für die Kirchenchöre Sachsens*. Den einzigen möglichen Anhaltspunkt bietet ein Schreiben Regers vom 16. Oktober 1911 an den verantwortlichen Verlag Breitkopf & Härtel, in dem er sich dafür entschuldigt, vergessen zu haben, dem Boten, »der die Korrekturen des Händelconcerts [RWV Händel-H1] abholte, beiliegendes, Ihnen gehöriges Manuskript mitzugeben«.⁷⁵ Der weitere Verbleib

⁶¹ Brief Luther D. Reeds vom 31. Juli 1957 an Ottmar Schreiber (Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – Harry G. Archer (1864–1954) war offenbar des Deutschen mächtig, hatte er doch drei Jahre »studied with Dr. Riemann in Berlin [...] about 1890« (ebda.); Reed meint wohl Heinrich Reimann. Laut www.findmypast.com (Zugriff am 3. März 2020) ist Archer 1888 in den United States Passport Applications nachgewiesen, was den Zeitpunkt seiner Abreise nach Europa definieren könnte. Demnach könnte Archer ein Kommilitone Karl Straubes gewesen sein.

⁶² Gemäß einer Nachricht von Nicholas Scott Sharer von der First English Evangelical Lutheran Church (E-Mail vom 11. September 2019 an das Max-Reger-Institut) verließ Archer seine Organistenstelle in Pittsburgh »in 1909 to pursue continuing musical education [in] Europe. He was on the continent for five years«. Dieser Zeitrahmen scheint durch Hinweise auf www.findmypast.com (1909 United States Passport Applications, 1914 United States, Passenger And Crew Lists) bestätigt zu werden. Für 1912 ist Archer im *Berliner Adreßbuch* nachgewiesen.

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Vgl. Ottmar Schreiber, »Unbekannte geistliche Reger-Chöre«, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* (wie Anm. 44), Heft 5 (April 1957), S. 8–26, hier: S. 8.

⁶⁵ 32. Jg., Nr. 24, S. 504.

⁶⁶ *Max Reger in seinen Konzerten*, Teil 2, Programme der Konzerte Regers, zusammengestellt von Ingeborg Schreiber, Bonn 1981 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Bd. 7), S. 373. – Datierung gemäß Postkarte vom ca. 11. September 1911 an Elise Senfter (Kopie im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. X. 2940).

⁶⁷ Brief vom 22. Juni 1950 (Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – Wann und wo Unger diese »damaligen Angaben« machte, ist nicht eruierbar.

⁶⁸ Brief Johanna Senfters vom 27. Juli 1950 an Ottmar Schreiber (ebda.).

⁶⁹ Bleistiftmarkierungen und entsprechende Korrekturen deuten darauf hin.

⁷⁰ Zitiert nach *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Heft 6), S. 213.

⁷¹ Notiz Luther D. Reeds auf einem der Stichvorlage beigelegten Blatt: »This firm had agreed to bring out an edition, but withdrew its offer because of a clause in the contract between Reger and Archer and Reed, which clause required payment of a fee to Reger's publishers for any performance of the Responsories at a concert or any other place where admission was charged.«

⁷² Der Druck ist nicht näher datiert. Das Vorwort nennt »Mid-Lent, 1914«, also die Mitte der Fastenzeit (etwa Mitte März).

⁷³ Die Stichvorlage gibt keinerlei Hinweise auf Änderungen dieser Art.

⁷⁴ Wie Anm. 61.

⁷⁵ Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt.

der Stichvorlage ist unbekannt. Das *Chorbuch* (Heft C) erschien im Dezember 1912.

Motette »O Tod, wie bitter bist du« op. 110 Nr. 3

Die ersten Ansätze zur Komposition von »O Tod, wie bitter bist du« finden sich im Januar 1911. Reger hatte den Text zu einer Motette »aus der Bibel zusammengestellt; es wird ein erschreckend trauriges Werk werden mit verklärendem Abschluß, d.h. der Abschluß ist eben der Tod, der verklärt.«⁷⁶ Die Kombination unterschiedlicher Textstellen weist zwar auf »Ach Herr, strafe mich nicht!« op. 110 Nr. 2 (s.o.), die Beschreibung hingegen eindeutig auf »O Tod, wie bitter bist du«. Denkbar wäre, dass Reger bereits zu diesem Zeitpunkt die spätere Widmung an die nur drei Monate zuvor verstorbene Lili Wach (s.u.) im Hinterkopf hatte. Es blieb jedoch zunächst bei der Kompositionsabsicht, und während der Arbeit an Opus 110 Nr. 2 verkündete Reger: »Ich werde jedes Jahr so eine Motette bringen«. ⁷⁷

Möglicherweise hängt der konkrete Kompositionsbeginn mit Regers Klavierbearbeitung der Brahms'schen *Vier ersten Gesänge* (Nr. 3 *O Tod, wie bitter bist du*) im Frühsommer 1912 zusammen.⁷⁸ Jedenfalls teilte er am 5. Juli Adolf Wach seine Absicht mit, die Motette op. 110 Nr. 3 »Dem Andenken von Frau Lili Wach geb. Mendelssohn-Bartholdy« zu widmen.⁷⁹ Am 23. Juli erfuhr dann Karl Straube eher nebenbei: »Also die Motette „O Tod, wie bitter bist du“ ist fertig, geht heute noch in Druck.«⁸⁰ Und Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen meldete er am selben Tag »unterthänigst [...], daß ich in 2 Tagen (Sonntag u. Montag) schon wieder was Neues komponiert habe: op 110 Nr. 3: Motette für 5stimmigen gemischten Chor a capella.«⁸¹

Am 24. Juli sandte Reger die Stichvorlage an den Verlag Bote & Bock: »Bitte geben Sie das Werk sogleich in Stich; es eilt sehr; ich bitte dasselbe Format zu nehmen, wie es schon op. 110 N^o 1 und 2 haben.«⁸² Möglicherweise drängte Reger zur Eile, weil er mit dem Dirigenten Gustav Schreck bereits eine Aufführung für den Totensonntag (24. November) vereinbart hatte.⁸³ Am 13. August jedenfalls erhielt er während seines Sommerurlaubs in Schneewinkl bei Berchtesgaden die Korrekturfahnen, musste diese jedoch ohne das Manuskript bearbeiten,⁸⁴ und sandte sie am 20. August zurück: »[...] ich ersuche nur darum, dass die wenigen Fehler sorgfältigst

verbessert werden. Bitte, sorgen Sie dafür, dass die Motette sicher am 15. September in Partitur und Stimmen erschienen sind, resp. ist.«⁸⁵ Nachdem Reger am 30. September ungeduldig nachgefragt hatte,⁸⁶ muss er wenig später seine Belegexemplare erhalten haben, konnte er doch am 2. Oktober eine Partitur an Adolf Wach senden.⁸⁷

Weder die Uraufführung am 10. November 1912 in Chemnitz durch den Kirchenchor St. Lukas unter der Leitung von Georg Stolz noch die Aufführung bei der Reger-Gedenkfeier am 20. Mai 1916 in Leipzig vermutlich durch den Thomanerchor unter Gustav Schreck wurde von der Musikkritik wahrgenommen. Ein Kurzbericht in der *Rheinischen Musik- und Theater-Zeitung* über das Konzert mit ausschließlich Chemnitzer Erstaufführungen würdigte die Motette lediglich in einer Zusammenfassung: »Das hochinteressante Programm wurde ausgezeichnet durchgeführt, und konnte in einer Fülle musikalisch schöner und interessanter Werke mit rechtem Optimismus für die gegenwärtige Kunst erfüllen.«⁸⁸

Good Night WoO VI/25

Vermutlich im Februar 1913 erreichte Reger die Bitte, »für ein amerikanisches Schulliederbuch 3 kleine Lieder als Beitrag zu geben«. ⁸⁹ Die Texte müssen von seinem Auftraggeber mitgesandt worden sein.⁹⁰ Sein Hauptverleger Bote & Bock stellte es ihm offensichtlich frei, die drei Stücke (*Good Night* sowie *Night Thoughts* WoO V/7 und *The Snow* WoO V/8 für ein- bzw. zweistimmigen Kinder-/Schulchor und Klavier) dem Verlag Silver, Burdett and Company »zum 1. Abdruck zu überlassen, sodass also alle Rechte mir [Reger] verbleiben resp. Ihnen, wenn Sie diese Lieder erwerben wollen«⁹¹.

Anfang April 1913 dürfte Reger die Manuskripte versandt haben, zumindest für zwei der Lieder ist die Honorierung am 21. April dokumentiert.⁹² Eine Notiz auf einem Verlagsexemplar des Erstdrucks von *Good Night* weist auf einen (nicht nachzuweisenden) Vorabdruck in einer Broschüre der Stadt Pittsburgh im März 1915 hin. Ob Reger über das Erscheinen des Schulliederbuchs⁹³ im selben Jahr unterrichtet wurde, ist nicht bekannt.

Zwölf Chöre aus dem Volksliedebuch WoO VI/26

Nachdem im Februar 1907 das *Volksliedebuch für Männerchor* erschienen war, hatte Kaiser Wilhelm II. ein *Volksliedebuch für gemischten Chor* angeregt. Die zuständige Kommission begann 1908 mit der Arbeit, die erste Gesamtsitzung fand am 30. Juni

⁷⁶ Postkarte vom 18. Januar an Gertrud Fischer-Maretski, Original verschollen, Abschrift in den Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, Signatur: Br 508/64, auszugsweise veröffentlicht in *Hase-Koehler* 1928 (wie Anm. 31), S. 240.

⁷⁷ Postkarte vom 29. Juli 1911 an Frieda und James Kwast-Hodapp, Original verschollen, Abschrift im Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. As. 1464.

⁷⁸ RWV Brahms-B1. Das Manuskript sandte Reger vermutlich am 12. Juli an den Verlag N. Simrock (Eintragung im *Posteinlieferungsbuch über Wert- und Einschreibsendungen, Postanweisungen, Zahlkarten und Nachnahmen*, 1911–1913, Meininger Museen, Abteilung Musikgeschichte mit Max-Reger-Archiv, Inventarnummer XI-4 3317).

⁷⁹ Brief, zitiert nach *Hase-Koehler* 1928 (wie Anm. 31), S. 262f.

⁸⁰ Karte, zitiert nach *Straube-Briefe* (wie Anm. 8) S. 221.

⁸¹ *Herzog-Briefe* (wie Anm. 52), S. 294–297, hier: S. 295.

⁸² Brief, zitiert nach *Bote & Bock-Briefe* (wie Anm. 9), S. 239.

⁸³ Vgl. Brief vom 2. Oktober 1912 an Adolf Wach, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Signatur: N.Mus.ep. 2194. – Diese Aufführung lässt sich nicht nachweisen.

⁸⁴ Weder hatte der Verlag die Stichvorlage mitgeschickt (»Das Manuskript lag nicht bei!«, Brief vom 13. August 1912 an Bote & Bock, zitiert nach *Bote & Bock-Briefe* [wie Anm. 9], S. 248f., hier: S. 248), noch lieferte er sie nach (»NB. Manuskript der Motette op. 110 No. 3 habe ich noch nicht zurückerhalten!«, Brief vom 20. August 1912 an Bote & Bock, zitiert nach ebda., S. 252f., hier: S. 252).

⁸⁵ Brief, zitiert nach ebda., S. 252f., hier: S. 252.

⁸⁶ Vgl. Postkarte, in ebda., S. 281.

⁸⁷ Wie Anm. 83.

⁸⁸ 13. Jg., Nr. 47 vom 23. November 1912, S. 627.

⁸⁹ Brief vom 24. Februar an Hugo Bock, zitiert nach *Bote & Bock-Briefe* (wie Anm. 9), S. 306.

⁹⁰ Vgl. den handschriftlichen Hinweis auf einem der verlagsinternen Abrechnung dienenden Exemplar (1997 noch im Besitz von Silver Burdett & Ginn): »words "selected" from Horace Mann Second Reader« sowie »Free« neben dem Namen des Dichters (siehe auch RWA ONLINE, WoO VI/25 – Text).

⁹¹ Brief (wie Anm. 89).

⁹² Auf den Verlagsexemplaren von *Good Night* und *Night Thoughts* WoO V/7 (1997 noch im Besitz von Silver Burdett & Ginn) findet sich jeweils die Notiz: »Paid \$ 16⁶⁶ 4/21/13«. *The Snow* WoO V/8 wurde erst 1931 veröffentlicht. In Regers *Posteinlieferungsbuch* (wie Anm. 78) ist der Versand der Manuskripte nicht erfasst.

⁹³ *The Progressive Music Series. For Basal Use in Primary, Intermediate, and Grammar Schools*, Book Four (for eighth grade), hrsg. von Horatio Parker, Osbourne McConathy, Edward Bailey Birge und W. Otto Miessner, Boston u.a. 1915. – *Good Night* findet sich auf S. 74, *Night Thoughts* auf S. 24f.

1910 statt.⁹⁴ Bei der Planung wurde ein »besonderes Augenmerk [...] der ersten Blütezeit des Volksliedes, dem 15. und 16. Jahrhundert, zugewandt«, die Suche nach geeigneten Bearbeitern »über den Kreis der Kommission hinaus unter den kundigsten und bewährtesten Fachmännern« dürfte beizeiten unternommen worden sein.⁹⁵ Auch wenn die endgültige Lied-Auswahl aufgrund »wiederholter Rundfragen und Abstimmungen«⁹⁶ erst bei der zweiten Gesamtsitzung am 21. Juni 1913 beschlossen werden konnte⁹⁷ – in dem dieser Sitzung zugrunde liegenden *Entwurf für das Volksliederbuch für gemischten Chor* sind bereits sämtliche Bearbeiter aufgezählt –,⁹⁸ wäre durchaus denkbar, dass die von Reger für den Sommer 1912 geplanten (und anderweitig nicht zu verortenden) »Bearbeitungen von circa 40 alten wundervollen Volksliedern – aus dem 15.–17. Jahrhundert – für gemischten Chor«⁹⁹ in Verbindung mit dem »Kaiserliederbuch« zu sehen sind.

Spätestens im Juli 1913 dürfte die Kommission die letztlich 604 Lieder den »Fachmännern« zur Verfügung gestellt haben, sodass Reger in den Sommerferien, die er in Kolberg verbrachte, mit der Arbeit beginnen konnte.¹⁰⁰ Am 21. August sandte er dem federführenden Kommissionsmitglied Max Friedlaender »die 9 von mir für gemischten Chor bearbeiteten Volkslieder. Ich finde hier niemand, der die Stimmen ausschreibt; deshalb muß ich Sie bitten, daß Sie die Stimmen ausschreiben lassen.«¹⁰¹ Wenig später muss ihm Friedlaender die Bearbeitung von drei weiteren Liedern übertragen haben, welche Reger wiederum am 13. September zurücksandte.¹⁰²

»Die sehr wichtige Entscheidung darüber, ob die eingesandten Harmonisationen zur Aufnahme geeignet seien, lag in den Händen einer aus den Herren [Friedrich] Hegar, [Hermann] Kretzschmar, [Eusebius] Mandyczewski und G[eorg] Schumann gebildeten Redaktionskommission.«¹⁰³ Das Prüfungsergebnis konnte Reger am 27. Februar 1914 Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen mitteilen: »Heute erhalte ich ein entsetzlich schmeichelhaftes Schreiben, meine Bearbeitungen wären so vorzüglich, daß ich ge-

beten werde noch eine große Reihe zu bearbeiten. Wie die Zeiten sich ändern – vor ein paar Jahren hätten sie in Berlin im Ministerium Krämpfe gekriegt vor Entsetzen, daß ich da mitarbeitete.«¹⁰⁴

Etwa zwei Wochen später muss Reger fünf Manuskripte (in WoO VI/26 dann Nr. 1–5) zurückerhalten haben, bei denen die Kommission Handlungsbedarf sah. Auf die vorwiegend einer Vereinfachung dienenden Änderungsvorschläge reagierte er in einem Schreiben an den Textredakteur Johannes Bolte ausgesprochen empfindlich: »Da es mir unmöglich ist, die Anschauungen der sehr verehrlichen Redaktionskommission der Kommission für das Volksliederbuch [...] zu theilen, so ziehe ich hiermit meine Mitarbeiterschaft zurück.« Zugleich bedauerte er, »die neuen 6 Lieder, die mir Herr Geheimrath Dr Friedländer sandte, nicht bearbeiten zu können«.¹⁰⁵ Friedlaender wiederum bat er, »dafür freundlichst Sorge zu tragen, daß meine noch im Besitz der Kommission befindlichen Bearbeitungen (Manuskripte) mir umgehendst zurückgesandt werden, da ich unter keinen Umständen zugebe, daß nur ein von mir bearbeitetes Volkslied in dieser neuen Sammlung erscheint«.¹⁰⁶

Friedlaenders Versuch, die Wogen zu glätten, schlug fehl, Reger blieb stur: »Ich bedauere sehr, [...] auf meinem Standpunkt stehen bleiben zu müssen [...]. Die Kommission [...] hat bei meinen Bearbeitungen folgende Fälle beanstandet: 1.) „Auswandererlied“ eine Harmoniefolge (Tonika, 2. Oberdominante, Dominante); Sie finden diese Harmoniefolge im 1. Takt von Schuberts Lied „Litanei“ (komponiert August 1818, also bereits vor 100 Jahren). 2.) Im „Prinz Eugen, der edle Ritter“ schlägt die Kommission mir vor, stellenweise den Tenor und Baß unisono singen zu lassen, welcher Vorschlag durchaus meinen Anschauungen von einem reellen, vierstimmigen Chorsatz widerspricht. 3.) Die Kommission schlägt mir vor, in dem Lied „Lob der Freundschaft“ die Takteinteilung zu ändern, womit ich mich ebenfalls nicht befreunden kann. Bitte, vergleichen Sie die Ausgabe der deutschen Volkslieder von Brahms. 4.) Im „Rheinweinlied“ hat die Kommission mir einen Änderungsvorschlag gemacht, durch den ganz üble Stimmführungen entstehen;¹⁰⁷ auch dürfte die Stelle sehr schlecht klingen.«¹⁰⁸ Daraufhin muss Friedlaender die Kommission zur Rücknahme ihrer Änderungswünsche bewegt haben, woraufhin Reger auch eigene Fehler einräumte: »Besten Dank für Ihren frl. Brief; das „Mißverständnis“ ist also behoben. Anbei finden Sie die von mir zurückbehaltenen Manuskripte; im Lied „Untreue“ [Nr. 5] hab' ich die falsche Stelle mit roten Noten verbessert; [...]. Im Prinz Eugen, der edle Ritter [Nr. 3], ist die Stelle ebenfalls verbessert. In diesen beiden Fällen hat die Commission Recht; das waren Versehen meinerseits. Im Übrigen müssen die Chöre so gedruckt werden, wie ich sie geschrieben habe.«¹⁰⁹

Ob Reger alle Korrekturabzüge zu Gesicht bekam, ist unklar. Nach seinem Zusammenbruch in Hagen am 28. Februar 1914 war ihm eine dreimonatige Ruhezeit verordnet worden, »um meine sehr arg ruinierten Nerven zu kurieren; mir ist da jede Arbeit ver-

⁹⁴ *Volksliederbuch für gemischten Chor*, Leipzig 1915, Einführung von Max Friedlaender, S. V bzw. XVI.

⁹⁵ Ebda., S. X bzw. XVII. – Zur Kommission gehörten u.a. Johannes Bolte, Max Friedlaender, Friedrich Gernsheim, Friedrich Hegar, Engelbert Humperdinck, Arno Kleffel, Hugo Leichtentritt, Eusebius Mandyczewski, Siegfried Ochs, Adolf Sandberger und Eberhard Schwickerath, zu den Bearbeitern u.a. Volkmar Andreae, Otto Barblan, Leo Blech, Max Bruch, Georg Göhler, Siegmund von Hausegger, Arnold Mendelssohn, Hans Pfitzner, Hugo Riemann, Julius Röntgen, Philipp Scharwenka, Max von Schillings, Gustav Schreck, Hermann Suter und Philipp Wolfrum.

⁹⁶ *Entwurf für das Volksliederbuch für gemischten Chor*, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: 4° Mus. Th. 427, Innentitelblatt.

⁹⁷ Wie Anm. 94, S. XVII.

⁹⁸ Wie Anm. 96, S. 74.

⁹⁹ Brief vom 29. Juni 1912 an Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, zitiert nach *Herzog-Briefe* (wie Anm. 52), S. 270–272, hier: S. 272.

¹⁰⁰ Am 23. August sandte Elsa Reger einen von mehreren Hilferufen an Fritz Stein: »Bitte kommen Sie so bald Sie können, damit mein Mann dann mehr spazieren geht. Er arbeitet von 9–12, dann badet u. ißt er, von 2–6 arbeitet er wieder; oft gönnt er sich die eine Erholungsstunde von 6–7 nicht mal Abends, von 8–11 Uhr Nachts arbeitet er wieder. [...] Wo soll das hin, wenn er sein armes Gehirn so überanstrengt? [...] Heute ist es so herrlich u. er sitzt in der Veranda u. schafft wie toll« (Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 63).

¹⁰¹ Brief, ebda., Signatur: Ep. Ms. 89.

¹⁰² Vgl. Brief, ebda., Signatur: Ep. Ms. 90. – In den Manuskripten der späteren Nrn. 2, 9 und 11 wurden die Liedtexte von Fritz Stein eingetragen, der ab dem 8. September zu Besuch in Kolberg weilte (vgl. Anm. 100). Bei den ersten neun Liedern muss es sich daher um Nr. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 und 12 gehandelt haben, in die Elsa Reger zur Entlastung ihres Mannes die Texte eingetragen hatte.

¹⁰³ Wie Anm. 94, S. XVIII.

¹⁰⁴ Zitiert nach *Herzog-Briefe* (wie Anm. 52), S. 570f., hier: S. 571. – Des Weiteren hätten »die Komponisten bisher ohne Honorar als Ehrensache die Sachen bearbeitet, während ich sofort angemessenes Honorar forderte u. auch erhielt«.

¹⁰⁵ Brief vom 16. März, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 91.

¹⁰⁶ Brief vom 21. März, ebda., Signatur: Ep. Ms. 92.

¹⁰⁷ Siehe vermutlich Takt 14, Alt.

¹⁰⁸ Brief Regers vom 22. März, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 93.

¹⁰⁹ Brief Regers vom 25. März, ebda., Signatur: Ep. Ms. 94.

boten; also kann ich mit bestem Willen nicht die Korrekturabzüge meiner 12 Bearbeitungen für das Kaiserliederbuch lesen.«¹¹⁰ Die Drucklegung scheint jedoch einige Zeit in Anspruch genommen zu haben, sodass er später doch noch in den Korrekturprozess einbezogen werden konnte. Durch die erhaltene Korrespondenz mit Friedlaender ist allerdings nur die Durchsicht von acht Liedern belegt: Am 25. November 1914 sandte Reger die Korrekturfahnen von vier Liedern zurück und bat darum, »mir die restierenden 4 Lieder baldigst senden zu wollen. Ich bin von anfangs Januar ab sehr viel auf Reisen, u. könnte dadurch es leicht möglich sein, daß Sie auf die anderen 4 Lieder dann geraume Zeit warten müssen!«¹¹¹ Diese letzten Lieder schickte Reger dann am 24. März 1915 nach Berlin.¹¹² Das *Volksliederbuch für gemischten Chor* (in zwei Bänden) erschien vermutlich im Oktober 1915 bei C.F. Peters.

Die Rezeption des *Volksliederbuchs* war zwangsläufig eingebettet in das Zeitgeschehen: »Nun fällt das Werk langjähriger Friedensarbeit mitten in den Weltkrieg hinein, das deutsche Volk empfängt gerade jetzt ein Geschenk seines Kaisers, das unbekümmert um die äußeren Umstände wirken und schaffen will. Wir haben Gelegenheit gehabt, zu beobachten, wie gerade in der ernsten Zeit des letzten Jahres das Bedürfnis nach dem deutschen Liede immer sehnuchsvoller nach Ausdruck rang, wir wissen, daß der Soldat über die schwerste Abschiedsstunde sich hinweggesungen hat, während den Zurückbleibenden Trost und froher Mut im Liede erwuchs, und so kommt das Kaiserliche Volksliederbuch gerade zur rechten Stunde, dem deutschen Volke wiederum einen köstlichen Nationalschatz aufzutun.«¹¹³ Gelobt wurde nicht nur »die kulturelle Bedeutung dieses Unternehmens«, da »die Schätze unseres Volksliedes Gefahr liefen, unterzugehen, oder wenigstens nach und nach ernstlich zu verkümmern«,¹¹⁴ sondern auch, dass bei »den neuen Sätzen [...] sowohl auf die Bedürfnisse großer Chorgesellschaften, wie auch auf kleinere Vereinigungen und auf den Familienkreis Rücksicht genommen« worden sei.¹¹⁵

Trotz aller Wertschätzung befand Friedrich Brandes: »Über Einzelheiten in manchen Bearbeitungen der wirklichen Volkslieder läßt sich streiten.«¹¹⁶ Georg Kaiser hieb in der *Neuen Musik-Zeitung* in dieselbe Kerbe und beklagte, dass einige Komponisten »recht sonderbare Bearbeitungen geliefert hätten, so namentlich Reger, der überall glaubt irgendeine chromatische Finesse in den Mittelstimmen anbringen zu können. Es entstehen gelegentlich Harmonisationen im Satz der bekanntesten Volkslieder, die eben dem an Einfachheit gewöhnten Volke gesucht und fremdartig vorkommen müssen.« Darüber hinaus stellte er die »sehr ernste Frage [...] des Urheberrechts an den Bearbeitungen. Wäre es wohl nicht das Beste gewesen, das ganze Buch freizugeben, wie es einem Volksliederbuch von diesem kulturellen Ziel ziemte? Hätte es sich nicht machen lassen, Leute wie Schillings und Reger [...] aus irgendeinem Fonds zu entlohnen und von ihnen dann die Be-

arbeitung frei zu erhalten? Da Reger jedenfalls nicht länger wie ein Stündchen hinter solch einer Arbeit sitzt, wäre die Ausgabe wohl nicht so bedeutend gewesen; auch lag ja kein Zwang vor, solche Musiker, die ihren Bearbeitungsbeitrag zum Volksliederbuch geschützt haben wollen, heranzuziehen.«¹¹⁷

Abschiedslied WoO VI/27

Ende April 1914 war Fritz Stein mit Wirkung vom 1. Oktober zum Nachfolger Regers als Herzoglich Meiningischer Hofkapellmeister berufen worden.¹¹⁸ Folglich musste er seine Ämter in Jena, u.a. als Universitätsmusikdirektor, aufgeben. Dies betraf auch die Leitung des von ihm gegründeten Akademischen Chores, der daraufhin für den 16. Juli eine Abschiedsfeier plante, bei der als Überraschung die Aufführung eines zu diesem Anlass von Reger komponierten Vokalwerks stattfinden sollte. Margaret von Seydewitz, ein Mitglied des Chores, verfasste dazu das passende Gedicht.

Im Mai befand sich Reger infolge seines Zusammenbruchs nach einem Konzert in Hagen Ende Februar noch im Erholungsurlaub in Schneewinkl bei Berchtesgaden. Die Komposition könnte dort oder in Meiningen, nachdem er Ende Mai seinen Dienst wieder aufgenommen hatte, entstanden sein. Jedenfalls entsprach Reger laut Stein mit »liebenswürdiger Bereitwilligkeit [...] dieser Bitte und sandte mit der ihm eigenen Schnelligkeit „postwendend“ die kleine Komposition.«¹¹⁹ Das Autograph erhielt Stein als aufwendig gebundenes Geschenk.

Ob Steins 1948 gemachte Andeutung, dass »dies bescheidene Parergon zu des Meisters ohnedies nicht umfangreichem A-cappella-Schaffen des Interesses aller Regerfreunde sicher sein« dürfe,¹²⁰ auf eine von ihm geplante Veröffentlichung hinweisen sollte, ist unklar. Das *Abschiedslied* erschien jedenfalls erstmals 1961 in Bd. 27 der Gesamtausgabe, herausgegeben von Hermann Grabner.

Acht geistliche Gesänge op. 138

Während Reger Anfang August 1914 zunächst die vergleichsweise heiteren *Telemann-Variationen* op. 134 komponierte, wandte er sich noch vor deren Vollendung einigen reflexiven, bekenntnishaften Werken mit überwiegend religiösem Hintergrund zu,¹²¹ die er mehr oder weniger gleichzeitig bzw. in direkter Folge entwarf. Am 5. September informierte er Fritz Stein: »Die Choralvorspiele [op. 135a] sind noch lange nicht fertig. Ich habe unterdessen

¹¹⁰ Ebda.

¹¹¹ Brief an Max Friedlaender, ebda., Signatur: Ep. Ms. 95.

¹¹² Vgl. Brief an dens., ebda., Signatur: Ep. Ms. 98.

¹¹³ Rezension von Katharina Schurzmann in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 83. Jg., Nr. 4 (27. Januar 1916), S. 31f., hier: S. 31.

¹¹⁴ Rezension von Georg Kaiser in der *Neuen Musik-Zeitung* 37. Jg., Nr. 13 (6. April 1916), S. 197–199, hier: S. 197.

¹¹⁵ *Vorarlberger Volksblatt* 50. Jg., Nr. 259 (12. November 1915), S. 6f., hier: S. 7.

¹¹⁶ *Deutscher Wille* 29. Jg. (Kriegsausgabe des *Kunstwarts*), Nr. 8 (2. Januar-Heft 1916), S. 72.

¹¹⁷ Wie Anm. 114, S. 199.

¹¹⁸ Obwohl die Hofkapelle zum Zeitpunkt von Fritz Steins offiziellem Dienstantritt bereits von Bernhard III., Nachfolger des am 25. Juni verstorbenen Georg II., aufgelöst worden war, blieb Stein für zwei Jahre zumindest nominell im Amt und kündigte am 19. Dezember 1916 (vgl. Brief Steins vom 1. Juni 1917 an das Herzogliche Hofmarschallamt, Max-Regel-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 4037).

¹¹⁹ Fritz Stein, »Eine unbekannte A cappella-Komposition Max Regers«, Beitrag zu einer unveröffentlichten Festschrift zum 80. Geburtstag von Max Seiffert 1948, Typoskript im Max-Regel-Institut, S. [4].

¹²⁰ Ebda.

¹²¹ So hatte Reger bis zum 21. August, wie er Fritz Stein berichtete (Brief, in *Stein-Briefe* [wie Anm. 13], S. 183f.), neben einigen der *Zwölf geistlichen Lieder* op. 137 auch acht der *Choralvorspiele* für Orgel op. 135a geschrieben. Mangels Stichvorlage war bislang unklar, welche der insgesamt 30 Vorspiele dies waren (die Stücke wurden nicht in der Reihenfolge des Manuskripts, sondern alphabetisch geordnet veröffentlicht); das zwischenzeitlich in Prag wieder aufgefundene Manuskript zeigt nun, dass es sich um diejenigen Choräle der Sammlung handelt, die eine Geschichte von Todeserwartung und Sterben, von Seelennot und Gottvertrauen erzählen. Ihre Komposition zu diesem Zeitpunkt scheint Reger ein inneres Anliegen gewesen zu sein (siehe Einzelausgabe der *Dreißig kleinen Choralvorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen* op. 135a, Carus-Verlag, Stuttgart 2021).

12 geistliche Lieder mit Klavierbegleitung [op. 137] u. 8 geistliche Gesänge für Chor a capella [op. 138] geschrieben. Außerdem „Hymnus der Liebe“ für Bariton u. Orchester, op. 136.¹²² Den *Hymnus* hatte Reger bereits am Vortag an den Verlag N. Simrock gesandt, die *Geistlichen Lieder* folgten am Tag darauf an C.F. Peters; das Chorwerk war aber noch nicht soweit, wie Stein am 10. September von Elsa Reger erfuhr: »Max hat [Roderich] Stintzing seine geistlichen Gesänge (Chöre) gewidmet, an denen er noch arbeitet.«¹²³ Regers summarische Meldung vom 21. September an Karl Straube, er habe neben anderem auch die Opera 137 und 138 geschrieben, könnte wiederum ein Hinweis auf die tatsächliche Fertigstellung der Stichvorlage der *Geistlichen Gesänge* sein, denn: »Jetzt arbeite ich an sehr, sehr einfachen, kinderleichten Choralvorspielen für die Orgel [op. 135a].«¹²⁴

Am 15. November 1914 berichtete Reger Hans von Ohlendorff: »[...] bei Simrock erscheint in 3/4 Jahren mein op. 138^a 8 geistliche Gesänge für gemischten Chor; [...] All diese Sachen sind längst in den Händen des Verlegers.«¹²⁵ Hier scheint Reger, trotz des konkreten Zeithorizonts, zu irren. Zum einen ist die Manuskriptabgabe nicht in der erhaltenen Verlagskorrespondenz dokumentiert, zum anderen steht diese Mitteilung im Widerspruch zu seinem Brief vom 1. März 1915 an den Verlag, »dem beiliegt das Manuskript meines op.138a.«¹²⁶ Die Stichvorlage war wohl liegen geblieben und erst infolge des Umzugs nach Jena wieder aufgetaucht. Da Reger plante, unter der Opuszahl 138 »alle meine geistlichen a capella Chorsachen« zu vereinen,¹²⁷ war für die *Geistlichen Gesänge* zu diesem Zeitpunkt noch der Zusatz »a« vorgesehen.

Die Korrekturabzüge erhielt Reger spätestens am 12. Januar 1916.¹²⁸ Während der ganzen Wintersaison war er jedoch immer nur wenige Tage zu Hause in Jena, gleichzeitig sammelten sich immer mehr Abzüge an, und die Chöre gehörten zu der Tranche, die er im Mai mit auf die Fahrt zum Kompositionsunterricht nach Leipzig nahm. Als man Reger am Morgen des 11. Mai tot in seinem Hotelbett fand, lagen die Korrekturabzüge von Opus 138 auf dem Tisch. Gerhard Dorschfeldt, einer von Regers letzten Kompositionsschülern, berichtet, Reger sei am »Mittwochvormittag des 10. Mai [...] nach Leipzig gekommen, um nachmittags seine allwöchentlichen Kompositionsstunden zu absolvieren«. Nach dem Unterricht habe er seinen Lehrer u.a. ins Hotel »Hentschel« begleitet, »da er noch einen notwendigen Brief an einen Amerikaner schreiben müsse. [...] Nach Beendigung des Briefes bat ich ihn, sich ein wenig auszuruhen; er tat dies auch und erklärte mir, daß er, wenn er schon am Vormittag in Leipzig weile, an diesem Hotelfenster oft arbeite, da er hier die schönste Ruhe habe und von Niemandem gestört würde.«¹²⁹

Der erste, mit »7.Jan.1916« datierte Abzug der Stimmen, in dem (mit roter Tinte) nur zwei fehlende Kommata und ein Silbentypograph nachgetragen sind, blieb im Besitz Elsa Regers. Der erste Abzug der Partitur hingegen ist nicht erhalten, vermutlich gelangte er über Karl Straube, der nach Regers Tod die Korrekturarbeiten übernahm,¹³⁰ zurück in den Verlag. Wie weit Reger mit seiner Durchsicht der Partitur gekommen war, lässt sich daher nicht sagen.¹³¹ Ein wiederum erhaltener, vermutlich zweiter Korrekturabzug der Partitur ist von der Stecherei auf Juli 1916 datiert; in ihm wurde lediglich das nunmehr obsoletere »a« bei der Opuszahl gestrichen.¹³²

Wie viele Abzüge, auch der Stimmen, es insgesamt gegeben hat, ist nicht bekannt. So findet sich auf der ersten Notenseite des zweiten Korrekturabzugs der Partitur der Stempel »Zum Druck«, der jedoch durchgestrichen ist. Und in der letztlich erschienenen Partitur sind doch noch ein paar wesentliche Unterschiede zu erkennen, etwa in Nr. 2, Takt 8 die an der Textvorlage orientierte Korrektur von »ausgeht« zu »ausgaht« sowie eine Änderung der Metronomangabe für Nr. 3 von $\text{♩} = 80$ auf $\text{♩} = 60$ – beides Maßnahmen, die man wiederum mit Karl Straube in Verbindung bringen würde. Die Veröffentlichung der *Acht geistlichen Gesänge* op. 138 ist in Hofmeisters *Musikalisch-literarischem Monatsbericht* für August 1916 angezeigt,¹³³ eine Uraufführung lässt sich nicht nachweisen.¹³⁴

In Ermangelung zeitnaher Rezensionen sei zumindest der Reger-Schüler Hugo Holle zitiert, der 1922 befand: »Diese schlichten, jede Schwierigkeit meidenden a cappella-Gesänge (4–8 stim.) zeigen so recht Regers Kunst im vielstimmigen diatonischen Satz mit choralmäßig einfacher Figuration. Die archaisierende Wirkung wird durch die Harmonie und durch eine, knapper Diktion entspringende, gedrungene Periodenbildung erzielt. [...] Unendlich zart in der Stimmung ist das „Nachtlied“ (Nr. 3) geraten.«¹³⁵

Dank

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

¹²² Postkarte, zitiert nach *Stein-Briefe* (wie Anm. 13), S. 186.

¹²³ Brief, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, Signatur: Ep. Ms. 3207.

¹²⁴ Brief, zitiert nach *Straube-Briefe* (wie Anm. 8), S. 241.

¹²⁵ Brief, zitiert nach *Arbeitsbriefe* 2 (wie Anm. 70), S. 218f., hier: S. 219.

¹²⁶ Zitiert nach *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Bd. XVIII), S. 210–212, hier: S. 210.

¹²⁷ Ebda., S. 211.

¹²⁸ Vgl. Postkarte vom 12. Januar 1916 an den Simrock-Verlag, in ebda., S. 303. Da Reger nicht nachhakte, müssen es die vollständigen Abzüge (Partitur und Stimmen) gewesen sein.

¹²⁹ »Die letzten Stunden mit Max Reger«, in *Neue Musik-Zeitung* 37. Jg. (1915/16), Nr. 18 (22. Juni 1916), S. 272f.

¹³⁰ »Seine letzten Werke liegen vor mir, und ich habe die Korrekturen zu lesen« (Brief Straubes vom 11. Juni 1916 an Niels Otto Raasted, Original verschollen, auszugsweise veröffentlicht in *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, hrsg. von Wilibald Gurlitt und Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, S. 233, Abschrift [der nicht publizierten Teile]: Stadtarchiv Leipzig, Teilnachlass Hudemann, Nr. 8, Bl. 100 [recto]).

¹³¹ Wie vermutlich in der verschollenen Stichvorlage der Partitur findet sich in dem Korrekturabzug der Stimmen z.B. in Nr. 1, Sopran I, Takt 56, zweite Takthälfte der Rhythmus $\text{♩} \text{♩}$, wohingegen diese Wendung in der gedruckten Partitur als ♩ mit klein gestochenem Nachschlag realisiert ist. Ein Stecherfehler ist ausgesprochen unwahrscheinlich, und es ist nicht anzunehmen, dass Straube hier eigenmächtig eingegriffen hat. Dies würde bedeuten, dass Reger diese Stelle im ersten Korrekturabzug der Partitur verbessert haben muss.

¹³² In der am 22. Juni 1916 erschienenen Ausgabe (Nr. 18) der *Neuen Musik-Zeitung*, deren Redaktionsschluss am 10. Juni war, ist sowohl in Fritz Steins Aufsatz »Max Regers letzte Werke« (S. 281–283) als auch in der Anzeige des Simrock-Verlags (S. 292) als Opuszahl bereits »138« genannt.

¹³³ 88. Jg., S. 109.

¹³⁴ Die früheste nachgewiesene Aufführung einer unbekannten Auswahl *Geistlicher Gesänge* fand am 12. Oktober 1916 während einer Vesper in der Stadtkirche Limbach unter Rudolf Levin statt (siehe RWA ONLINE, *Aufführungen*).

¹³⁵ *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*, hrsg. von Richard Würz, Heft III, Hugo Holle, Regers Chorwerke, München 1922, S. 61f.

Ein besonderer Dank gebührt den Einrichtungen, die uns Manuskripte und Drucke zur Verfügung gestellt haben: Institut für Musikforschung Berlin (Stichvorlagen von WoO VI/26 Nr. 1 und 3), Landesbibliothek Speyer (Erstdruck der Stimmen von WoO VI/26 Alt Bd. I, Tenor Bd. II und Bass Bd. II), Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Stichvorlage von WoO VI/26 Nr. 8), Staatliche Bibliothek Neuburg an der Donau (Erstdruck der Stimmen von WoO VI/26 Sopran Bd. I und Tenor Bd. I), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Stichvorlagen von WoO VI/26 Nr. 9 und 11), Stadt- und Landesbibliothek Dortmund (Stichvorlage von Opus 110 Nr. 2), Stadtmuseum Weiden (Stichvorlage von WoO VI/26 Nr. 4, Erstdruck von Opus 110 Nr. 2), The Lutheran Theological Seminary at Philadelphia, Krauth Memorial Library (Stichvorlage von WoO VI/23), Universitätsbibliothek Basel (Stichvorlage von WoO VI/26 Nr. 2), Universitätsbibliothek Bonn (Erstdruck von WoO VI/20), Universitätsbibliothek Leipzig (Erstdruck von WoO VI/24), Uppsala universitetsbibliotek (Fortsetzung des Entwurfs zu WoO VI/22).

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

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

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

Dankbar erinnern wir an Marion Reichenbach (1933–2015), die das Max-Reger-Institut zum Alleinerben eingesetzt hat.¹³⁶ Aus den Mitteln ihres Nachlasses wird die Drucklegung von Bänden der Abteilung *Lieder und Chorwerke* unterstützt.

Karlsruhe, im Oktober 2020

Die Herausgeber

¹³⁶ Siehe Susanne Popp, »Marion Reichenbachs Vermächtnis«, in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, hrsg. von Almut Ochsmann, Nr. 28 (2015), S. 3–11.

The Reger Edition

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

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

It combines volumes of printed music with digital excerpts in a hybrid edition, thereby exploiting the qualities of both types of presentation to reconcile scholarly demands with user-friendliness. Nonetheless, the edited musical text in printed form represents the core of the edition. All of the sources are made available on RWA 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 (1902–1903)
4. Songs IV (1903–1905)
5. Songs V (1906–1916)
6. Songs with orchestral accompaniment
7. Vocal works with organ accompaniment and further instruments
8. Works for mixed voice unaccompanied choir I (1890–1902)
9. Works for mixed voice unaccompanied choir II (1904–1914)
10. Works for male voice choir/women's or children's choir
11. Works for mixed voice choir with piano

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

Reger's working methods

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

History of the sources

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

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

Evaluation of the sources

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

Reger regarded the latest form of the work in each case in the working process described above as the organic further development and refinement of what preceded it.⁷ Therefore, the authorized first printed edition which resulted at the end of this process served basically with the greatest weight as the primary source for the music text of the RWA. But with regard to some aspects which Reger possibly had less in mind during the proof-reading process, the engraver's copy is more important editorially. 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:

- correction of incorrect notes: in square brackets
- addition of missing notes: in square brackets
- addition of necessary accidentals: in square brackets
- addition of missing dynamic indications or registration instructions: in square brackets
- addition of missing articulation marks: in square brackets
- addition of missing ties: in square brackets
- addition of missing slurs: dashed lines
- addition of cautionary accidentals: in small type
- addition of missing words: in square brackets
- replacement of words wrongly set: with 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. – The surviving proofs of the posthumously-published *Eight sacred songs* op. 138 are problematic. Only the proofs of the parts come from the tranche which Reger last worked on, whereas those of the score possibly reflect corrections by Reger which had already been implemented.

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. In the case of texts in foreign languages, the corresponding current reference work is consulted.

When folk song settings have more than five verses, the musical text which is to be repeated has been written out twice in the RWA. Interventions in Reger's notation have therefore only been made if, in the opinion of the editors, the substance and understanding of the work is unaffected by this, and the alteration results in an improvement for the user. Such editorial decisions of purely orthographic significance are listed in the Lesartenverzeichnis on RWA ONLINE.

Details of the provenance and time of composition of choral and folk song texts and melodies are given in the relevant title heading.¹²

¹² The years in brackets refer to the tradition (e.g. in folk song collections or hymnbooks). See the section on the texts and melodies in the Kritischer Bericht.

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

Introduction

The ninth volume in the Songs and Choral Works Series contains, in chronological order, the works Max Reger composed between 1904 and 1914 for unaccompanied mixed voice choir.

The composition, publication and reception of the choral works

Four Church Songs WoO VI/20

Musica sacra, an “Anthology of Protestant Church Hymns from the Reformation to the Present in the order of the Church Calendar” edited by Hans Michael Schletterer, was published just 20 years after its first edition of 1887 in a new edition overseen by the organist and composer Friedrich Wilhelm Trautner. For this, the collection was “expanded with 20 further choruses by recently-deceased or living composers, such as Fr. Mergner, L. Meinardus, H. von Herzogenberg, G. Schreck, E. Oechsler, Ph. Wolfrum, E. Hohmann, M. Reger, and the undersigned”.¹ An invitation to Reger to contribute from the C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung in Munich may have reached the composer before his summer holidays in 1904, which he spent from 6 August in Berg on Starnberger See. Three contributions were agreed. On 9 September Reger asked his publisher Lauterbach & Kuhn to send him a copy of the *Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Landeskirche Sachsens* – “I need this as soon as possible! (To borrow!)” –, and wrote to express his thanks for the receipt of this on 14 September.²

On 18 September Reger sent four choral movements to C.H. Beck going beyond what his contract required, “to make you aware of my interest in your venture in the clearest way possible. At the end of every chorus is indicated which season of the church year it is intended for, so that Herr Trautner has as little work as possible! [...] All these 4 choruses are so easily performable, that they can therefore only promote the practical usability of your venture.” Reger expressed his satisfaction with the royalty originally agreed.³

It is not known when exactly the collection was published.⁴ Trautner’s preface is dated 15 July 1905, the title page also gives 1905, and the first known review appeared in February 1906 in the *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*.⁵

All in all, the expanded edition of the “Anthology of Protestant Church Hymns” received little attention in the press. In both the *Monatschrift* and the *Theologisches Literaturblatt*⁶ the endeavor was welcomed, although Friedrich Spitta in the *Monatschrift* criticized, amongst other things: “Of the choruses in the 1st edition a good number could have been omitted. Then there would have

been space for more important works.”⁷ Reger merely received a mention in each case.

Motet “Mein Odem ist schwach” op. 110 no. 1

As early as 1906 Reger toyed with the idea of a motet composition modelled on Johann Sebastian Bach, and on 30 June reminded his close friend Karl Straube: “With regards to the motet texts, I would be much obliged to you for these and for the score of the Bach motets, which I do not own!”⁸

However, Reger only made a possible reference to such a work three years later in a letter dated 16 May 1909 to the publisher Bote & Bock, to whom he promised “another smaller choral work” for the current year.⁹ On 5 July he announced “a surprise” to Straube for their meeting the following day.¹⁰ After he had presented the friend with the work, which was supposed to be dedicated to the Thomanerchor Leipzig and their conductor Gustav Schreck,¹¹ on 7 July he informed him: “The motet will be finished tomorrow (Thursday) evening, and sent off on Friday evening!”¹² The dating added on the last page of the engraver’s copy by Elsa Reger at an unknown point later (“Leipzig. Juni 1909.”) is therefore inaccurate, especially since Reger claimed to have “written the motet in 2 days”¹³.

On 9 July 1909 Reger submitted the engraver’s copy to the publisher with the request to have the motet “engraved as soon as possible, so that the work can be published by mid-August at the latest!” At the same time he recommended a “collective title-page [...], so that we can bring together all of my compositions of this kind ‘under one heading’! I entertain namely the laudable intention of gradually writing more such pieces” (see op. 110 no. 2 and no. 3).¹⁴ Three days later he returned the signed copyright agreement and royalty receipt statement.¹⁵ After a first unsuccessful enquiry about the proofs on 26 July, Reger informed the publisher on 30 July about an alteration required in the dedication;¹⁶ as

¹ Foreword by F.W. Trautner, p. VI.

² Postcards, 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), p. 361.

³ Letter, original missing, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. X. 1383.

⁴ It is not listed in Hofmeister’s *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen*.

⁵ 11 Jg. (1906), No. 2 (February issue), p. 81.

⁶ 27 Jg. (1906), No. 19 (11 May), p. 226.

⁷ See note 5.

⁸ Postcard, in *Max Reger. Briefe an Karl Straube*, ed. Susanne Popp, Bonn 1986 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 10), p. 114. – It is not known whether Reger was referring to specific motets.

⁹ *Max Reger. Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*, ed. Herta Müller and Jürgen Schaarwächter, Stuttgart 2011 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XXII), p. 74f., here: p. 75. – This description of what was ultimately a work lasting a quarter of an hour can be explained by the earlier mention of *Psalm 100* op. 106. For the performance of the motet at the Dortmund Reger Festival in May 1910, the composer ordered the following from Bote & Bock “102 soprano parts, 64 alto parts, 36 tenor parts & 54 bass parts” (letter dated 29 October 1909, *ibid.*, p. 156f.).

¹⁰ Postcard, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 176.

¹¹ See postcard dated 7 July 1909, *ibid.*

¹² Postcard, *ibid.*, p. 177.

¹³ Letter dated 13 July 1909 to Fritz Stein, in *Max Reger. Briefe an Fritz Stein*, ed. Susanne Popp, Bonn 1982 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 8), p. 58.

¹⁴ Letter, in *Bote & Bock-Briefe* (see note 9), p. 99f.

¹⁵ See letter dated 12 July 1909, *ibid.*, p. 100.

¹⁶ Registered letter or postcard, *ibid.*, p. 108 or 110. – “Professor Dr. phil. hc. Gustav Schreck.”

the engraver's copy was corrected by the publisher to incorporate this, it was presumably not yet with the engraver at this point in time.

On 8 September the set of proofs finally reached Reger on his summer holiday in Kolberg,¹⁷ from where he returned them, corrected, on 14 September¹⁸. He received his author's copies on 24 September 1909.¹⁹

The work was first performed in Leipzig as part of a 'Motette' service on 13 November 1909, when it was simply noted that St Thomas's Choir was "responsible for the musical element of Totensonntag",²⁰ but in a review of the publication Eugen Segnitz acknowledged that the piece was "of more intimate character, of a clearly arranged structure, and noble musical and melodic substance. [...] It is a beautiful, richly expressive and immaculately worked-out piece, which makes full use of the content of the biblical poetry in music, and celebrates the certainty of the Christian faith musically. Reger is the born modern contrapuntalist, but reveals himself once more in this motet as a true tone poet."²¹

The two performances of the motet at the Dortmund Reger Festival on 5 and 7 May 1910 by the Musikalische Gesellschaft Dortmund under Carl Holtschneider were also largely positively received in the Feuilleton. For Paul Schwers "the fantastically difficult, but surprisingly full-bodied a cappella motet [was] of awe-inspiring depth of expression especially in its opening section and in the chorale, and in the fugal movements of an almost stupendous boldness and – recklessness in the treatment of the choral writing".²² Later Schwers ventured that "the entry of the tritone in the second section²³ will probably hardly ever be correctly accomplished", but he stressed: "As earlier in Dortmund, the motet made a strong impression on me, it is without doubt one of Reger's most successful creations of all."²⁴ In *Tremonia*, Arnold Spanke explained: "In it, the composer depicts the mental state of the patient Job, who is abandoned by everyone, is mocked by everyone, and yet never loses his trust in his redeemer. The setting to music of such moods could give occasion for tone-painting popular with the modernists, but at the cost of the deeper meaning. Reger rises above everything which is programmatic, his path lies differently before him! [...] The work is full of difficulties which are not only found in the excessively over-used chromaticism, but also in the immensely lively counterpoint, which requires the most unpleasant entries which are barely achievable [...]. Of eleven choirs which originally thought themselves capable of mastering the motet, nine abandoned the venture and returned the music as unperformable, including choirs of recognized quality."²⁵ The anonymous critic of

the *Kölnische Zeitung* put it succinctly: "A hard nut!" and recommended "bringing in the organ and harmonium in the particularly exposed movements".²⁶ On the other hand Martin Friedland felt the motet was "a gloomy, melancholy atmospheric picture" and noted: "Despite the most careful execution, this piece also left no deeper impressions."²⁷

A performance in Bielefeld on 10 February 1911 led the reviewer of the *Neue Westfälische Zeitung* "to reproach some of the anti-Reger camp for their assertion that the composer lacked heart and soul. [...] Admittedly it cannot be denied that Reger himself [...] often puts obstacles in the path of such good intentions."²⁸ His colleague from the *Neue Westfälische Volkszeitung* remarked: "It is another question whether the spiritual, tangible impression of the motet was or will become very deep and general. We felt that the musical-philosophically conceived hyperteknik of the composition prevented the work of art from gripping the emotions. One is very much afraid of Reger's intellectual activity."²⁹ And the critic of the *Bielefelder General-Anzeiger* ultimately attested: "What Reger has piled up here in the complicated structuring of the score, in egregious combinations, in uncompromising part-writing, in astounding modulations, that is probably unique. And yet everything sounds well, the mighty double fugue of the ending carries us away with its victorious power. Admittedly Reger presented his audience with some puzzles too [...]. We often have to submissively abandon the composer's complicated counterpoint, and stand baffled before an unceasing, streaming tangle of notes, the key to which we have lost."³⁰

Vater unser WoO VI/22

After Reger's return from Wiesbaden to Weiden in June 1898, he mainly arranged folk songs for male voice or mixed choir, and finally wrote some original unaccompanied choral works with his opp. 38 and 39. At the beginning of 1900 he expressed the hope to the organist and critic Alexander W. Gottschalg for the first time of "even getting round to some larger sacred pieces for large choir soon; e.g. the *Vater unser* for double choir would be a really nice task!"³¹ Two years later, with regard to questions of faith posed by his fiancée Elsa von Bercken he announced: "Look out: I am soon going to compose the Protestant³² 'Vater unser' for 8-part choir!"³³

But it was to be several years before Reger actually began to work on the composition. At the beginning of 1908, he promised the Swiss composer and director of the Basler Liedertafel Hermann Suter: "[...] since your *a cappella choir* is so wonderful that you can sing everything at sight, I will compose the 'Vater unser' for 8-part

¹⁷ See registered letter, *ibid.*, p. 138.

¹⁸ See registered printed matter, *ibid.*, p. 141.

¹⁹ See letter, *ibid.*, p. 150.

²⁰ Arthur Smolian in *Die Musik* 9 Jg. (1909/1910), no. 6 (2nd December volume 1909), p. 384.

²¹ *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* 11 Jg. (1910), no. 7 (12 February), p. 109f. – Collective review with the Clarinet Sonata op. 107 and String Quartet op. 109.

²² *Allgemeine Musik-Zeitung* 37 Jg. (1910), No. 20 (20 May), p. 470.

²³ *Allegro moderato*, measures 68ff.

²⁴ *Allgemeine Musik-Zeitung* 37 Jg. (1910), No. 48 (2 December), p. 1092.

²⁵ No. 126 (9 May 1910), 2nd ed., p. 2. – Spanke wrote of "the duration of almost half an hour", which is surprising in view of more recent recordings lasting between c. 14 and 17 minutes (cf. Op. 110 No. 2 – *Early reception*). It is not known where he obtained his information about the cancelled performance plans. The music was probably sent by the publisher Bote & Bock.

²⁶ Edition of 9 May 1910.

²⁷ *Hagener Zeitung*, No. 106 (9 May 1910).

²⁸ An edition from February 1911, which cannot be more precisely dated, cited from an article cutting in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

²⁹ An edition from February 1911, which cannot be more precisely dated, cited from an article cutting in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe.

³⁰ Edition dated 12 February 1911.

³¹ Letter dated 17 February, Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number: Br 034/7; excerpts published in *Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, ed. Else von Hase-Koehler, Leipzig 1928, p. 69f., here: p. 70.

³² Until the Second Vatican Council (1962–65), in the Catholic tradition the *Vater unser* did not include the Doxology.

³³ Letter dated 18 June 1902, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1728.

(mixed) choir and 4 solo voices especially for you, dedicate it to you and, of course, you will receive the first performance of it!"³⁴ But it was not until the late summer of 1909 that the plan (with yet another change in scoring) finally took shape, as he reported to Karl Straube: "Hopefully I still have enough time before the concert rush starts to write the Vater unser (Protestant) for 12-part unaccompanied choir; I have long had this in mind & would very much like to do it".³⁵ On 25 September he informed his friend about the progress of the work, which he was still sketching out: "The 'Vater unser' has progressed as far as the final fugue, I am already working hard on the latter! It is a chorale fugue with 'Jesus, meine Zuversicht'. At the end, the chorale then enters in the upper voices (3) (that is all the sopranos)! 'Jesus, meine Zuversicht' has already been used as a chorale for the melody³⁶ of 'Sondern erlöse uns von dem Übel'!"³⁷ Just a few days later Reger asked Hermann Suter again for permission to dedicate the *Vater unser* to him and his choir.³⁸ And it was presumably at a Reger concert in Bonn on 5 January 1910 that he offered his piano partner the music director Hugo Grüters the opportunity to premiere the work, but soon afterwards had to admit: "[...] unfortunately I cannot hold to my promise to you about the premiere of my 'Vater unser'; I had completely forgotten that this work is dedicated to the Basel Gesangverein, & I cannot possibly withdraw the premiere from them."³⁹

When Reger announced the choral work (still as op. 110 no. 2) to the publisher Bote & Bock on 23 November 1909 for their "forthcoming 'new season's publications'"⁴⁰ he may not yet have begun work on the draft. On 29 December he reported to the music scholar Max Seiffert: "I hope to have finished the 'Vater unser' for 12-part unaccompanied choir soon."⁴¹ And on 6 February 1910 Reinhold Anschütz, a member of the Leipzig Gewandhaus management, finally heard: "It will probably interest you that I have just composed the 'Vater unser' for 12-part unaccompanied choir."⁴² On 12 February Reger promised the conductor of the Zurich Tonhalle Concerts Volkmar Andreae "for next winter [...] also the wonderful 'Vater unser' for 12-part unaccompanied choir. There is no more beautiful poem than the 'Vater unser'; I have just finished the work; I have conceived it in purely human terms as a suppliant, suppliant."⁴³ At this point Reger had probably just completed the draft. But this appears to have survived incomplete, for

the last sketched measure at the bottom right of the last surviving folio in no way constitutes a final measure.⁴⁴

Reger presumably only subsequently began work on the written-out score. The first section (measures 1–252), ending with the plea "Sondern erlöse uns von dem Übel" [But deliver us from evil], matches the sketch in the autograph manuscript most closely. By comparison, Reger may have newly composed or written out the more strictly contrapuntal Doxology, which remained incomplete in the autograph, directly in fair copy, as it only corresponds with the surviving sketch in terms of its contrapuntal structure. In addition, in this section corrections and gaps in the musical text accumulate, incorrect text-music relationships have not been finally resolved, and the layer of performance instructions in red is almost entirely missing.

It is unclear how much longer Reger worked on the *Vater unser*. He may have put the autograph aside by spring 1911 at the latest, when the continuation of his motet plans took shape (see *Motet "Ach, Herr, strafe mich nicht"* op. 110 no. 2). When he was approached in August 1911 by Joseph Schumacher, Counsellor of Justice and a mutual friend of Reger and Hugo Grüters, about the program for a planned 1912 Reger Festival, he responded to what was presumably a specific question: "I have put the 'Vater unser' aside – & not completed it, because I have come to the conclusion that this text is best composed for large-scale forces (chorus and orchestra & soloists)."⁴⁵

When Fritz Stein approached the publisher Breitkopf & Härtel in 1937 with the suggestion of publishing Reger's two major incomplete works, the *Requiem* WoO V/9 and the *Vater unser*, the Managing Director Hellmuth von Hase sought the advice of Karl Straube who held the autographs. Straube "was strongly opposed to a publication. [...] He told me that Reger himself had described the 'Vater unser' as a failed work. It was too uniform in expression and the musical means used were insufficient to give the work the meaning intended."⁴⁶ After Straube's death Stein then approached Reger's pupil Karl Hasse in the mid-1950s with the request to complete the fragment. This completed version was premiered on 13 May 1956 in Meiningen by the Eisenach Bach Choir under Erhard Mauersberger and published in 1957 by Breitkopf & Härtel, edited by Stein.⁴⁷ The original fragment was published for the first time in 1961 as part of the Complete Edition.⁴⁸

³⁴ Postcard dated 22 January 1908, private collection; copy in the Max-Reger-Institut.

³⁵ Letter from between 9 and 13 September 1909, in *Straube-Briefe* (see note 8) p. 179f., here: p. 180.

³⁶ For this section of the composition, the sketch simply contains Reger's remark: "Jesus meine Zuversicht!"

³⁷ Postcard, in *Straube-Briefe* (see note 8) p. 183.

³⁸ Postcard dated 1 October 1909, Universitätsbibliothek Basel, Handschriften; Nachlass Hermann Suter, shelf number: B V 55. – Instead of the incomplete *Vater unser*, Reger dedicated the *Requiem* op. 83 no. 10 to Suter and the Liedertafel in 1912.

³⁹ Letter dated 12 January, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 758.

⁴⁰ Letter to Hugo Bock, in *Bote & Bock-Briefe* (see note 9), pp. 159–161, here: p. 161.

⁴¹ Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 439.

⁴² Letter, Städtische Bibliotheken Leipzig, Musikbibliothek.

⁴³ Letter, Zentralbibliothek Zürich, Handschriften- und Musikabteilung, shelf number: Mus NL 076: L 659. – "Suppliant" is underlined 4 or 5 times.

⁴⁴ The sketch initially remained in the possession of his widow. For unknown reasons she retained the first five thread-sewn double leaves (alongside the sketches to *Die Nonnen* op. 112, measures 1–238 of the *Vater unser* and two pages with a distinct similarity to measures 253ff., the Doxology) when she gave all the sketches still in her possession to the composer and pianist Günter Raphael as thanks for a house concert. These included at least one further folio (pp. 21/22) of the sketch for the *Vater unser* – half of what was originally a double folio.

⁴⁵ Letter dated 9 August 1911, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1415. – Karl Hasse conjectured: "Only the introduction of the chorale melody 'Jesus meine Zuversicht' as cantus firmus, through which an external enhancement of the composition and especially an inner affirmation of the symbolic-personal content was to be achieved, probably showed him that other means might be even more suitable for the ultimate possibilities of what he was articulating." ("Max Regers unvollendetes 'Vater unser' für zwölfstimmigen Chor a cappella und seine Ergänzung", in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts*, ed. Ottmar Schreiber, Vol. 3 [August 1955], pp. 2–9; here: p. 3)

⁴⁶ Letter from Hellmuth von Hase dated 23 November 1937 to Fritz Stein, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 3397.

⁴⁷ Karl Hasse's engraver's copy is preserved in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Mus. As. 007.

⁴⁸ Vol. 27, pp. 155–196.

Motet "Ach, Herr, strafe mich nicht!" op. 110 no. 2

At the start of 1911 Reger set about continuing his series of *Sacred Songs* op. 110, begun two years earlier, with the Motet "Mein Odem ist schwach". But his notes from the first half of the year cannot be clearly linked to either of the two motets which followed. On 18 January he wrote to the singer Gertrud Fischer-Maretzki: "I have just compiled texts from the Bible for an extremely sad motet for 5-part unaccompanied choir; [...] I will tackle the 'matter' as soon as possible".⁴⁹ The compilation of texts clearly points to "Ach, Herr, strafe mich nicht!" op. 110 no. 2, but the description to "O Tod, wie bitter bist du" op. 110 no. 3. In a letter probably dating from February outlining his composition plans for the summer to the publisher Bote & Bock, he listed a "Motet op. 110 no. 3 (a quite wonderful text from the Bible; this motet will be much, much simpler and easier than 'mein Odem ist schwach' op. 110 no. 1)."⁵⁰ On the other hand, this could mean that Reger had not yet given up his planned setting of the *Vater unser* (WoO VI/22) at this point, originally envisaged as op. 110 no. 2. But what happened with the "compiled text"? On 12 May Reger then wrote to the Bielefeld organist and conductor Wilhelm Lamping for the first time about the "new motet op 110 no 2",⁵¹ finally referring to "Ach, Herr, strafe mich nicht!".

Reger first specifically mentioned the composition he had begun on 26 July 1911 in a letter to his future employer Duke Georg II of Saxe-Meiningen: "At the moment I am working on a motet for 5-part mixed choir 'Ach, Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn' (unaccompanied); I have compiled the text for this myself from the Bible."⁵² A few days later he already had "2 parts finished; the 3rd part (conclusion) will soon be finished in Tegernsee!"⁵³ On 10 August the composition work seemed to be complete,⁵⁴ and two days later Reger added the date of completion at the end of the engraver's copy. The dedication to the Musikalische Gesellschaft Dortmund and their conductor Carl Holtschneider may have resulted from their successful performance of the Motet "Mein Odem ist schwach" op. 110 no. 1 at the first Reger Festival in May 1910 in Dortmund.

Details of the printing process are not known. A registered letter from 14 August 1911 might document the submission of the engraver's copy, and one from 31 August the return of the set of proofs.⁵⁵ The first printed edition was presumably released together with the other new autumn publications in October 1911.⁵⁶

Although the reviewers of the surprisingly late premiere on 11 December 1913, given by Fritz Busch and the Städtischer Gesangverein Aachen, praised sections of the motet, they unanimously identified the final fugue as a problem. In the *Allgemeine Musik-Zeitung*, Heinrich Hobbing pointed out "that Reger placed almost incredible demands on the choral singers. Consider this: for almost half an hour⁵⁷ they have to sing unaccompanied in the most difficult vocal contortions and nevertheless maintain purity of intonation. This is something which is impossible. [...] And so, what was destined to happen happened, the ending with its fugue theme failed. I have hardly ever grasped the words with which the motet begins in a more heartfelt way: 'Ach Herr, strafe mich nicht mit deinem Zorn.' [O Lord, punish me not with Thy wrath]"⁵⁸ In the *Signale für die Musikalische Welt* the reviewer even argued in favor of the "disintegration of the Finale". "The almost superhuman demands [...], which he places on the performers until the entry of the fugue are to some extent compensated by often wonderful sound images. But then the difficulties increase to become immeasurable, whereas the effectiveness sinks in proportion."⁵⁹ And Joseph Liese ultimately heard "a wonderful work which achieves the greatness of Bach in one passage, if it were not for the fugue: 'Du tust mir kund den Weg zum Leben' [You show me the path to life], as the text says. This path is endless and barren."⁶⁰

Responsories WoO VI/23

The *Responsories* were probably composed in September 1911, commissioned by the General Council of the Evangelical Lutheran Church in North America based in Philadelphia, represented by the Reverend Luther Dotterer Reed and the organist Harry Glasier Archer. They were the editors of works including "two books providing historic Plainsong settings for the Liturgy of the Lutheran Church in America – the so-called 'Common Service'. [...] In these books we set Plainsong melodies to the English antiphons, Psalms and Canticles of Matins and Vespers. We did not attempt to provide Plainsong adaptations for the Responsories which follow the Lessons in both Matins and Vespers. Later, we decided to ask Max Reger to compose choral settings for these texts, and Harry Archer, in a visit to Germany, personally arranged details with Max Reger."⁶¹ Archer studied in Europe from 1909 onwards.⁶² It is not known when this meeting took place. At any rate, Reger was "deeply interested in this work, and he insisted that Mr. Archer

⁴⁹ Card, original lost, copy in the Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number: Br 508/64; excerpts published in Hase-Koehler 1928 (see note 31), p. 240.

⁵⁰ In *Bote & Bock-Briefe* (see note 9), p. 199. – In a letter dated 26 February 1911 to Georg Stern (copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. As. 322) Reger talks in general about a "Motet for 5-part unaccompanied choir".

⁵¹ Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 183; excerpts published in Hase-Koehler 1928 (see note 31), p. 245.

⁵² In *Max Reger. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen*, ed. Hedwig and Erich Hermann Müller von Asow, Weimar 1949, p. 40.

⁵³ Letter dated 29 July to Hans von Ohlendorff, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 1151. – Reger spent his summer holiday in Tegernsee.

⁵⁴ "Max has just finished a 5-part motet, text Bible." (Postcard from Elsa Reger dated 10 August to the same, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 1155)

⁵⁵ *Bescheinigungsbuch über die von Herrn Reger Weiden an die hiesigen Postanstalten zur Postbeförderung übergebenen einzuschreibenden Briefpostsendungen, Postanweisungen, Geldbriefe und Packetsendungen, 1899–1912* (Meininger Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, inventory number: XI-4 3314).

⁵⁶ In Hofmeister's *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 83 Jg. the publication of the motet is advertised in the November issue (p. 292).

⁵⁷ Newer recordings last around just 14 to 18 minutes (cf. Op. 110 no. 1 – *Early reception*).

⁵⁸ 41 Jg. (1914), no. 7, p. 205. – Perhaps because of this, Hobbing called the performance of the motet by a "choir of 200 singers" a "risky step".

⁵⁹ 72 Jg. (1914), no. 4, p. 141.

⁶⁰ *Die Musik* 13 Jg. (1913/14), no. 11 (1st March volume), p. 304.

⁶¹ Letter from Luther D. Reed dated 31 July 1957 to Ottmar Schreiber (Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – Harry G. Archer (1864–1954) evidently had a command of German, as he had "studied with Dr. Riemann in Berlin [for three years] about 1890" (*ibid.*); Reed probably meant Heinrich Reimann. According to www.findmypast.com (accessed on 3 March 2020) Archer is listed in United States Passport Applications in 1888, which could date the point of his departure for Europe. According to this, Archer may have been a fellow student of Karl Straube.

⁶² According to information from Nicholas Scott Sharer of the First English Evangelical Lutheran Church (e-mail of 11 September 2019 to the Max-Reger-Institut), Archer left his organist's position in Pittsburgh "in 1909 to pursue continuing musical education [in] Europe. He was on the continent for five years". These dates are confirmed by information on www.findmypast.com (1909 United States Passport Applications, 1914 United States, Passenger And Crew Lists). Archer is listed in the *Berliner Adreßbuch* for 1912.

give him full information about the English texts, with German translations of each word, with indication of proper English accents, etc. This Archer did, and he [Reger] also agreed to write his compositions in strict liturgical style, that is without any reflections of texts as so often found in English anthems, etc.”⁶³

Reger spent his summer holidays in Tegernsee from 1 August 1911. Ottmar Schreiber reported that during this time, Reger discussed the work in progress with his pupil and assistant Hermann Unger.⁶⁴ In its 21 September edition (editorial deadline: 7 September) the *Neue Musik-Zeitung* reported: “Reger is currently working on the music to Responsories which the American Protestant Church has commissioned from him”.⁶⁵

On the return from Tegernsee to Leipzig Reger stayed in Oppenheim “for a week” from 15 September in his pupil Johanna Senfter’s parents’ home;⁶⁶ she had visited him for a lesson during the holidays with her mother and sister Sophie. In a letter to Senfter, Schreiber again referred to a comment by Unger that Reger “is said to have written the *Responsories* at the time in your house for an American sect”.⁶⁷ The recipient confirmed this to a large extent: “Regarding the American arrangements which Reger made here in 1911, I too only know like all of you that he told us this fact.”⁶⁸ The engraver’s copy is dated “Leipzig, Sept. 1911” in another hand, at least roughly giving the end point. Reger presumably went through the completed manuscript once more with Archer and, as a result, altered a few passages with regard to the word-setting.⁶⁹

Archer may have sent the engraver’s copy to Philadelphia after this. Reger appears not to have been informed about the further progress of the publication after this point in time. On 2 June 1912 he wrote to Hans von Ohlendorff: “Regarding these American church hymns – good advice is invaluable there; I myself do not know where you can obtain them. Whether they have already been printed, I do not know!!! You see, it is a difficult birth! And where the American is to whom I gave the manuscript of the songs – I don’t know that either.”⁷⁰

Archer and Reed initially planned publication with the New York publisher G. Schirmer, probably in order to secure the widest possible distribution. They had already made the manuscript available to them, but the project faltered over the question of royalties.⁷¹ So the *Responsories* were finally published in 1914,⁷² like the

books with the “Plainsong settings” earlier, by the General Council Publication Board, Philadelphia as part of the *Series of Service Books* overseen by Archer and Reed. For this, the editors arbitrarily altered the rhythm and allocation of syllables in a few places, and added a *colla parte* organ part for performance reasons.⁷³ Reger was apparently not involved in the preparation of the work for print and was therefore not informed about these modifications.

After the publication of the work, Reed was also able to interest the New York publisher H.W. Gray in publishing the *Responsories* – “to bring out another edition which I thought might reach a wider public. Unfortunately these publications came out in the early years of World War I and nobody in America was interested in a work by a German composer, however great he might be.”⁷⁴ This edition had the copyright date of 1915 and a new foreword, and is entitled *Twenty Short Anthems or Responses*.

Lasset uns den Herren preisen WoO VI/24

Nothing is known about the composition and publication of the Easter motet *Lasset uns den Herren preisen*. It was probably commissioned by the Kirchenchor-Verband of the Protestant-Lutheran Regional Church of Saxony for its planned *Chorbuch für die Kirchenchöre Sachsens*. The only possible reference is found in a letter from Reger dated 16 October 1911 to the publisher responsible, Breitkopf & Härtel, in which he excuses himself for having forgotten to give the courier “who picked up the corrections for the Handel concerto [RWV Händel-H1], the enclosed manuscript, which belongs to you”.⁷⁵ The whereabouts of the engraver’s copy is unknown. The *Chorbuch* (Volume C) was published in December 1912.

Motet “O Tod, wie bitter bist du” op. 110 no. 3

The first beginnings of the composition of “O Tod, wie bitter bist du” are found in January 1911. Reger had compiled the text for a motet “from the Bible; it will be a shockingly sad work with transfiguring ending, i.e. the ending is simply death, which transfigures”.⁷⁶ Although the compilation of different texts points to “Ach, Herr, strafe mich nicht!” op. 110 no. 2 (see above), the description clearly refers to “O Tod, wie bitter bist du”. It is conceivable that already at this point in time Reger had in the back of his mind the later dedication to Lili Wach (see below), who had died just three months earlier. However, it initially remained an idea for a composition, and whilst working on op. 110 no. 2 Reger announced: “I am going to produce a motet like this every year”.⁷⁷

The actual beginning of composition possibly dates from around the same time as Reger’s piano arrangement of Brahms’s *Vier ernste Gesänge* (no. 3 O Tod, wie bitter bist du) in early summer 1912.⁷⁸ At any rate, he told Adolf Wach on 5 July of his intention to dedicate

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Cf. Ottmar Schreiber, “Unbekannte geistliche Reger-Chöre”, in *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* (see note 44), vol. 5 (April 1957), pp. 8–26, here: p. 8.

⁶⁵ 32 Jg., no. 24, p. 504.

⁶⁶ *Max Reger in seinen Konzerten*, Part 2, Programs from Reger’s Concerts, compiled by Ingeborg Schreiber, Bonn 1981 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 7), p. 373. – Date according to postcard from c. 11. September 1911 to Elise Senfter (copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. X. 2940).

⁶⁷ Letter dated 22 June 1950 (Max-Reger-Institut, Karlsruhe). – When and where Unger made these “statements at the time” is not known.

⁶⁸ Letter from Johanna Senfter dated 27 July 1950 to Ottmar Schreiber (ibid.).

⁶⁹ Pencil markings and corresponding corrections suggest this.

⁷⁰ In *Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit. Neue Folge*, ed. Ottmar Schreiber, Bonn 1973 (= Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, Vol. 6), p. 213.

⁷¹ A note by Luther D. Reed on a leaf included in the engraver’s copy: “This firm had agreed to bring out an edition, but withdrew its offer because of a clause in the contract between Reger and Archer and Reed, which clause required payment of a fee to Reger’s publishers for any performance of the *Responsories* at a concert or any other place where admission was charged.”

⁷² The edition is not dated more precisely. The foreword gives “Mid-Lent, 1914”, that is, in the middle of Lent (around mid-March).

⁷³ The engraver’s copy does not contain any indications of these kinds of alterations.

⁷⁴ See note 61.

⁷⁵ Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt.

⁷⁶ Postcard dated 18 January to Gertrud Fischer-Maretski, original missing, copy in the Meiningen Museen, Sammlung Musikgeschichte/Max-Reger-Archiv, shelf number: Br 508/64, excerpts published in *Hase-Koehler 1928* (see note 31), p. 240.

⁷⁷ Postcard dated 29 July 1911 to Frieda and James Kwast-Hodapp, original missing, copy in the Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. As. 1464.

⁷⁸ RWV Brahms-B1. Reger probably sent the manuscript on 12 July to the publisher N. Simrock (entry in *Posteinführungsbuch über Wert- und Einschreibsendungen, Postanweisungen, Zahlkarten und Nachnahmen, 1911–1913*, Meiningen Museen, Abteilung Musikgeschichte mit Max-Reger-Archiv, Inventory number XI-4 3317).

the motet op. 110 no. 3 “to the memory of Frau Lili Wach née Mendelssohn-Bartholdy”.⁷⁹ On 23 July Karl Straube then heard incidentally: “So the motet ‘O Tod, wie bitter bist du’ is finished, and is going to print today”.⁸⁰ And the same day he reported to Duke Georg II of Saxe-Meiningen “most humbly [...], that in 2 days (Sunday & Monday) I have once again composed something new: op 110 no. 3: Motet for 5-part unaccompanied mixed choir”.⁸¹

On 24 July Reger sent the engraver’s copy to the publisher Bote & Bock: “Please have the work engraved straight away; it is very urgent; I ask for the same format as op. 110 N^o 1 and 2 already have.”⁸² Reger may have urged them to hurry because he had already agreed a performance with the conductor Gustav Schreck for Totensonntag (24 November, the Sunday before Advent on which the dead are commemorated).⁸³ At any rate, he received the proofs on 13 August during his summer holiday in Schneewinkl near Berchtesgaden, but had to check these without the manuscript,⁸⁴ returning them on 20 August: “[...] I only request that the few mistakes are most carefully corrected. Please ensure that the motet is definitely published by 15 September in score and parts, respectively.”⁸⁵ After Reger had impatiently enquired on 30 September,⁸⁶ he must have received his gratis copies soon after, as he was able to send a score to Adolf Wach on 2 October⁸⁷.

Neither the premiere on 10 November 1912 in Chemnitz by the church choir of St. Lukas conducted by Georg Stolz, nor the performance at the Reger memorial service on 20 May 1916 in Leipzig, presumably given by St Thomas’s Choir under Gustav Schreck, was reviewed by the music critics. A brief report in the *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung* of the concert with exclusively Chemnitz first performances simply referred to the motet as part of a summary: “The highly interesting program was outstandingly performed, and with a wealth of musically beautiful and interesting works, was able to fill the audience with real optimism for contemporary art.”⁸⁸

Good Night WoO VI/25

Probably in February 1913 Reger received the request “to provide 3 short songs as a contribution to an American school song book”.⁸⁹ The texts must have been sent by the person who commissioned him.⁹⁰ His main publisher Bote & Bock evidently left it up to him

to make the three pieces (*Good Night*, *Night Thoughts* WoO V/7, and *The Snow* WoO V/8 for unison or two-part children’s/school choir and piano) available to the publisher Silver, Burdett and Company “for the 1st print, so that all the rights remain with me [Reger] or you, if you want to acquire these songs”⁹¹.

At the beginning of April 1913 Reger may have sent the manuscripts; at least for two of the songs a royalty is documented on 21 April.⁹² A note on a publisher’s copy of the first printed edition of *Good Night* refers to an advance copy (which cannot be traced) in a pamphlet from the city of Pittsburgh in March 1915. Whether Reger was informed about the publication of the school song book⁹³ later that year is not known.

Twelve Choruses from the Volksliederbuch WoO VI/26

After the publication of the *Volksliederbuch für Männerchor* in February 1907, Kaiser Wilhelm II suggested a *Volksliederbuch für gemischten Chor*. The Commission responsible began work in 1908, and the first full session was held on 30 June 1910.⁹⁴ In the planning “particular attention was paid to [...] the first flowering of folk song, to the 15th and 16th centuries”, and the search for suitable arrangers “beyond the circle of the Commission amongst the most expert and established specialists” could be undertaken in good time.⁹⁵ Even though the final selection of songs could only be agreed at the second full session on 21 June 1913⁹⁶ because of “repeated surveys and votes”⁹⁷, according to the report of this meeting, the *Entwurf für das Volksliederbuch für gemischten Chor*, all the arrangers had already been identified⁹⁸. It is perfectly possible that the “arrangements of around 40 wonderful, old folk songs – from the 15th–17th centuries – for mixed choir”,⁹⁹ which Reger planned for summer 1912 (and cannot be ascribed elsewhere) relate to this “Kaiserliederbuch”.

By July 1913 at the latest, the Commission presented the final 604 songs to the “experts”, so that Reger was able to begin his work during the summer holidays, which he spent in

⁷⁹ Letter, in *Hase-Koehler* 1928 (see note 31), p. 262f.

⁸⁰ Card, in *Straube-Briefe* (see note 8) p. 221.

⁸¹ *Herzog-Briefe* (see note 52), pp. 294–297, here: p. 295.

⁸² Letter, in *Bote & Bock-Briefe* (see note 9), p. 239.

⁸³ See letter dated 2 October 1912 to Adolf Wach, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, shelf number: N.Mus.ep. 2194. – There is no record of this performance.

⁸⁴ The publisher neither sent the engraver’s copy with these (“The manuscript was not included!”, letter dated 13 August 1912 to Bote & Bock, in *Bote & Bock-Briefe* [see note 9], p. 248f., here: p. 248), nor did they send it on afterwards (“NB. I have not yet received the manuscript of the motet op. 110 no. 3 back!”, letter dated 20 August 1912 to Bote & Bock, in *ibid.*, p. 252f., here: p. 252).

⁸⁵ Letter, in *ibid.*, p. 252f., here: p. 252.

⁸⁶ See postcard, in *ibid.*, p. 281.

⁸⁷ See note 83.

⁸⁸ 13 Jg., No. 47 dated 23 November 1912, p. 627.

⁸⁹ Letter dated 24 February to Hugo Bock, in *Bote & Bock-Briefe* (see note 9), p. 306.

⁹⁰ See the handwritten note on one of the copies for the publisher’s internal accounting (in 1997 still in the possession of Silver Burdett & Ginn): “words ‘selected’ from Horace Mann Second Reader” and “Free” next to the name of the poet (see also RWA ONLINE, WoO VI/25 – Text).

⁹¹ Letter (see note 89).

⁹² On the publisher’s copies of *Good Night* and *Night Thoughts* WoO V/7 (in 1997 still in the possession of Silver Burdett & Ginn) there is a note in each case: “Paid \$ 16⁶⁶ 4/21/13”. *The Snow* WoO V/8 was first published in 1931. In Reger’s *Posteinlieferungsbuch* (see note 78) there is no record of sending the manuscripts.

⁹³ *The Progressive Music Series. For Basal Use in Primary, Intermediate, and Grammar Schools*, Book Four (for eighth grade), ed. Horatio Parker, Osbourne McConathy, Edward Bailey Birge and W. Otto Miessner, Boston et al 1915. – *Good Night* is on p. 74, *Night Thoughts* on p. 24f.

⁹⁴ *Volksliederbuch für gemischten Chor*, Leipzig 1915, Introduction by Max Friedlaender, pp. V and XVI.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. X and XVII. – The Commission included Johannes Bolte, Max Friedlaender, Friedrich Gernsheim, Friedrich Hegar, Engelbert Humperdinck, Arno Kleffel, Hugo Leichtentritt, Eusebius Mandyczewski, Siegfried Ochs, Adolf Sandberger, Eberhard Schwickerath, and others, and the arrangers included Volkmar Andreae, Otto Barblan, Leo Blech, Max Bruch, Georg Göhler, Siegmund von Hausegger, Arnold Mendelssohn, Hans Pfitzner, Hugo Riemann, Julius Röntgen, Philipp Scharwenka, Max von Schillings, Gustav Schreck, Hermann Suter, Philipp Wolfrum, and others.

⁹⁶ *Ibid.*, p. XVII.

⁹⁷ *Entwurf für das Volksliederbuch für gemischten Chor*, Bayerische Staatsbibliothek Munich, shelf number: 4^o Mus. Th. 427, inner title folio.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁹⁹ Letter dated 29 June 1912 to Duke Georg II of Saxe-Meiningen, in *Herzog-Briefe* (see note 52), pp. 270–272, here: p. 272.

Kolberg.¹⁰⁰ On 21 August he sent the head of the Commission Max Friedlaender “the 9 folk songs arranged by me for mixed choir. I can find nobody here who will write out the parts; therefore I must ask you to have the parts copied out.”¹⁰¹ A little later Friedlaender must have assigned him three further songs, which Reger in turn sent back on 13 September.¹⁰²

“The very important decision about whether the harmonisations submitted were suitable to be accepted lay in the hands of a publishing commission formed by the gentlemen [Friedrich] Hegar, [Hermann] Kretzschmar, [Eusebius] Mandyczewski, and G[eorg] Schumann”.¹⁰³ Reger was able to inform Duke Georg II of Saxe-Meiningen of the results of the deliberation on 27 February 1914: “Today I received a terribly flattering letter, that my arrangements were so exemplary that I am going to be asked to arrange another great series. How times change – a few years ago they would have cringed with embarrassment in the Ministry in Berlin that I would be contributing to this collection.”¹⁰⁴

About two weeks later Reger must have received five manuscripts back (in WoO VI/26 then nos. 1–5) where the Commission required some action to be taken. In a letter to the text editor Johannes Bolte, he reacted extremely sensitively to the suggestions for alteration, largely intended to achieve simplification: “As it is impossible for me to share the views of the estimable Editorial Board of the Commission for the Volksliederbuch [...], I hereby withdraw from my involvement.” At the same time he regretted “not to be able to arrange the 6 new songs which Herr Geheimrath [Privy Councillor] Dr Friedländer sent me”.¹⁰⁵ He requested Friedlaender in turn “to kindly take the trouble that my arrangements (manuscripts) still in the possession of the Commission are sent back to me immediately, as I will under no circumstances allow even one of my folk song arrangements to be published in this new collection”.¹⁰⁶

Friedlaender’s attempt to calm matters failed, Reger remained obstinate: “I very much regret [...] to have to stand by my point of view [...]. The Commission [...] has objected to the following passages in my arrangements: 1.) ‘Auswandererlied’ a harmonic sequence (tonic, 2nd dominant, dominant); you find this harmonic sequence in the 1st measure of Schubert’s song ‘Litanei’ (composed in August 1818, that is 100 years ago). 2.) In ‘Prinz Eugen, der edle Ritter’ the Commission suggests to me having the tenor and bass sing unisono in places; this suggestion absolutely con-

tradicts my ideas of a real, four-part choral setting. 3.) The Commission suggests I alter the division of measures in the song ‘Lob der Freundschaft’, which I also cannot come to terms with. Please, compare it with the edition of German folk songs by Brahms. 4.) In ‘Rheinweinielied’ the Commission made a suggestion for alteration to me which would lead to really nasty part-writing;¹⁰⁷ the passage would also sound really bad.”¹⁰⁸ Friedlaender must have subsequently persuaded the Commission to withdraw their requests for alterations, whereupon Reger also admitted to some mistakes: “Many thanks for your kind letter; the ‘misunderstanding’ is therefore rectified. Enclosed you will find the manuscripts retained by me; in the song ‘Untreue’ [no. 5] I have improved the incorrect passage with red notes; [...]. In Prinz Eugen, der edle Ritter [no. 3], the passage has also been improved. In both these cases the Commission was right; these were oversights on my part. Otherwise the choral pieces must be printed as I have written them.”¹⁰⁹

It is unclear whether Reger saw all the sets of proofs. After his breakdown in Hagen on 28 February 1914 he was ordered to take a three-month period of rest, “in order to cure my badly wrecked nerves; I am forbidden from any kind of work; therefore with the best will in the world, I cannot check the sets of proofs of my 12 arrangements for the Kaiserliederbuch”.¹¹⁰ However, the preparation of works for print seems to have taken some time, so that he was able to be involved in the proof-reading process later on. But the surviving correspondence with Friedlaender only records his checking through eight songs: on 25 November 1914 Reger returned the proofs of four songs and asked for “the remaining 4 songs to be sent to me as soon as possible. From the beginning of January I am travelling a great deal, & because of this it could easily be that you will then have to wait a considerable time for the other 4 songs!”¹¹¹ Reger then sent these last songs on 24 March 1915 to Berlin.¹¹² The *Volksliederbuch für gemischten Chor* (in two volumes) was presumably published in October 1915 by C.F. Peters.

The reception of the *Volksliederbuch* was inevitably caught up in contemporary events: “Now the result of many years’ peaceful work falls in the midst of the World War, right now the German people is receiving a present from the Emperor which will have the effect of creating something free of the worries of external events. We have had the opportunity to observe how, in the most serious time of the last year, the need for German song was expressed with ever-more longing, we know that the soldier sang his way through the most difficult hours of farewell, whilst for those left behind, consolation and joyful courage arose in song, and so the Kaiserliches Volksliederbuch comes at exactly the right moment to once again bring the German people a priceless national treasure.”¹¹³ Not only was “the cultural significance of this venture” praised, as “the treasures of our folk songs are in danger of being lost, or at least gradually seriously withering away”,¹¹⁴ but also that with

¹⁰⁰ On 23 August Elsa Reger sent one of several appeals for help to Fritz Stein: “Please come as soon as you can, so that my husband will then take more walks. He works from 9–12, then bathes & eats, works again from 2–6; often he does not even allow himself an hour of relaxation from 6–7 in the evening, he works again from 8–11 at night. [...] Where is this going to lead, if he so overstrains his poor brain? [...] Today it is so beautiful & he sits on the veranda & works madly” (Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 63).

¹⁰¹ Letter, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 89.

¹⁰² See letter, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 90. – In the manuscripts of the later nos. 2, 9, and 11 the song texts were entered by Fritz Stein, who visited Kolberg from 8 September (see note 100). With the first nine songs, these must therefore have been nos. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, and 12, in which Elsa Reger entered the texts to relieve her husband of this task.

¹⁰³ See note 94, p. XVIII.

¹⁰⁴ In *Herzog-Briefe* (see note 52), p. 570f., here: p. 571. – Moreover “the composers had arranged the pieces to date without royalty as a matter of honor, whereas I immediately demanded and also received an appropriate royalty”.

¹⁰⁵ Letter dated 16 March, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 91.

¹⁰⁶ Letter dated 21 March, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 92.

¹⁰⁷ See presumably measure 14, alto.

¹⁰⁸ Reger’s letter dated 22 March, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 93.

¹⁰⁹ Reger’s letter dated 25 March, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 94.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Letter to Max Friedlaender, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 95.

¹¹² See letter to the same, *ibid.*, shelf number: Ep. Ms. 98.

¹¹³ Review by Katharina Schurzmann in the *Neue Zeitschrift für Musik* 83 Jg., no. 4 (27 January 1916), p. 31f., here: p. 31.

¹¹⁴ Review by Georg Kaiser in the *Neue Musik-Zeitung* 37 Jg., no. 13 (6 April 1916), pp. 197–199, here: p. 197.

"the new settings [...] consideration has been given to the requirements of larger choral societies as well as smaller organizations, and to family groups"¹¹⁵.

Despite all the praise the publication received, Friedrich Brandes wrote: "There is debate about details in some of the arrangements of the true folk songs".¹¹⁶ Georg Kaiser took the same line in the *Neue Musik-Zeitung* and lamented that some composers had "produced some really strange arrangements, notably Reger, who believes in being able to apply some kind of chromatic trick to the middle parts everywhere. Occasionally harmonisations are created in the setting of the best-known folk songs, which must seem affected and strange to people used to simplicity." In addition he raised the "very serious question [...] of copyright in the arrangements. Would it not be best to make the whole book free of copyright, as befits a folk song book with this cultural aim? Would it not have been possible to pay people such as Schillings and Reger [...] from some fund and then to receive the arrangements from them free of charge? As Reger at any rate does not take longer than an hour over such a piece of work, the expense would probably not be so important; also, there is no compulsion to use those musicians who want to have their contribution of arrangements to the folk song book protected."¹¹⁷

Abschiedslied WoO VI/27

At the end of April 1914 Fritz Stein was appointed Reger's successor as court Kapellmeister to the Duke of Meiningen with effect from 1 October.¹¹⁸ Consequently Stein had to give up his positions in Jena, including that of University Music Director. This also applied to the directorship of the Academic Chorus which he had founded. A farewell ceremony was planned for 16 July, at which a vocal work by Reger written for this occasion was to be performed as a surprise. Margaret von Seydewitz, a member of the chorus, wrote a fitting poem for the occasion.

In May, following a breakdown after a concert in Hagen at the end of February, Reger was still recuperating at Schneewinkl near Berchtesgaden. The composition could have been written there or in Meiningen, after he had resumed his duties at the end of May. At any rate, according to Stein, Reger responded "to this request with agreeable willingness and sent the small composition with his characteristic swiftness 'by return of post' ".¹¹⁹ Stein received the autograph manuscript as a lavishly-bound present.

When Stein suggested in 1948 that "all friends of Reger will be sure to be interested in this modest parergon to the master's unaccompanied output, which in any case is small",¹²⁰ it is unclear whether he was referring to a publication he was planning. At any

rate, the *Abschiedslied* was published for the first time in 1961 in Vol. 27 of the Complete Edition, edited by Hermann Grabner.

Eight sacred songs op. 138

Whilst Reger first composed the comparatively cheerful *Telemann Variations* op. 134 at the beginning of August 1914, before completing the work he turned to some reflective, confessional works mainly to religious texts,¹²¹ which he sketched more or less at the same time in direct succession. On 5 September he informed Fritz Stein: "The Chorale Preludes [op. 135a] are far from being finished. Meanwhile, I have written 12 sacred songs with piano accompaniment [op. 137] & 8 sacred songs for unaccompanied chorus [op. 138]. As well as the 'Hymnus der Liebe' for baritone & orchestra, op 136".¹²² Reger had already sent the *Hymnus* to the publisher N. Simrock the day before, and the *Sacred songs* followed the next day to C.F. Peters; but the choral work was not so far advanced, as Stein learned from Elsa Reger on 10 September: "Max has dedicated his sacred songs (choruses), on which he is still working, to [Roderich] Stintzing".¹²³ Reger's summary announcement of 21 September to Karl Straube, that he had also written opp. 137 and 138 amongst other works could, however, be a reference to the actual completion of the engraver's copy of the *Sacred songs*, for he wrote: "Now I am working on very, very easy, childish simple chorale preludes for organ [op. 135a]."¹²⁴

On 15 November 1914 Reger reported to Hans von Ohlen-dorff: "[...] my op. 138^a 8 sacred songs for mixed chorus will be published by Simrock in 3/4 years; [...] All these things have long been in the hands of the publishers."¹²⁵ Reger seems to be mistaken here, despite the specific timescale. Firstly, the submission of the manuscript is not documented in the surviving publisher's correspondence, and secondly, this information contradicts his letter of 1 March 1915 to the publisher, "this includes the manuscript of my op.138a".¹²⁶ The engraver's copy was probably left lying around and only resurfaced as a result of the move to Jena. As Reger planned to combine "all my sacred unaccompanied choral things" under the opus number 138,¹²⁷ at this point the suffix "a" was envisaged for the *Sacred songs*.

Reger received the set of proofs by 12 January 1916 at the latest.¹²⁸ However, throughout the whole of the winter he was only ever at home in Jena for a few days, whilst more and more proofs

¹¹⁵ *Vorarlberger Volksblatt* 50 Jg., no. 259 (12 November 1915), p. 6f., here: p. 7.

¹¹⁶ *Deutscher Wille* 29 Jg. (Wartime edition of *Kunstwart*), no. 8 (2nd January volume 1916), p. 72.

¹¹⁷ See note 114, p. 199.

¹¹⁸ Although at the time of Fritz Stein's official commencement of his duties, the Court ensemble had already been disbanded by Bernhard III, successor of Georg II who died on 25 June, Stein remained at least nominally in position for two years, and resigned on 19 December 1916 (see Stein's letter of 1 June 1917 to the Herzogliches Hofmarschallamt, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 4037).

¹¹⁹ Fritz Stein, "Eine unbekannte A cappella-Komposition Max Regers", contribution to an unpublished Festschrift for Max Seiffert's 80th birthday 1948, typescript in the Max-Reger-Institut, p. [4].

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ By 21 August, as Reger reported to Fritz Stein (Letter, in *Stein-Briefe* [see note 13], p. 183f.), as well as some of the *Twelve sacred songs* op. 137 he had also written eight of the *Chorale Preludes* for organ op. 135a. Because the engraver's copy was missing, it was unclear until recently which of the total 30 preludes these were (the pieces were not published in the order of the manuscript, but in alphabetical order); however, the manuscript, since rediscovered in Prague, now reveals that they were the chorales in the collection which deal with the expectation of death and dying, of spiritual need and trust in God. Their composition at this time seems to have reflected Reger's personal feelings (see separate edition of the *Thirty Little Chorale Preludes on the most common chorales* op. 135a, Carus-Verlag, Stuttgart 2021).

¹²² Postcard, in *Stein-Briefe* (see note 13), p. 186.

¹²³ Letter, Max-Reger-Institut, Karlsruhe, shelf number: Ep. Ms. 3207.

¹²⁴ Letter, in *Straube-Briefe* (see note 8), p. 241.

¹²⁵ Letter, in *Arbeitsbriefe* 2 (see note 70), p. 218f., here: p. 219.

¹²⁶ In *Max Reger. Briefe an den Verlag N. Simrock*, hrsg. von Susanne Popp, Stuttgart 2005 (= Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, Vol. XVIII), pp. 210–212, here: p. 210.

¹²⁷ Ibid., p. 211.

¹²⁸ See postcard dated 12 January 1916 to Simrock-Verlag, in *ibid.*, p. 303. As Reger did not raise the subject again, these must have been the complete proofs (score and parts).

accumulated, and the choral works were amongst the tranche which he took with him in May when he travelled to Leipzig to teach composition. When Reger was found dead in his hotel bed on the morning of 11 May, the proofs of op. 138 were lying on the table. Gerhard Dorschfeldt, one of Reger's last composition pupils, reported that Reger had "come to Leipzig on Wednesday morning the 10th May, to teach his weekly composition students in the afternoon". After the lesson he had accompanied his teacher i.a. to the Hotel "Hentschel", "as he had to write an important letter to an American. [...] After finishing the letter I asked him to rest a little; he did this and explained to me that when he was in Leipzig in the mornings, he often worked by this hotel window, as here was the most peaceful place and he would not be disturbed by anyone."¹²⁹

The first proofs of the parts, dated "7.Jan.1916", in which just two missing commas and a melisma slur were added (in red ink), remained in the possession of Elsa Reger. However, the first proofs of the score do not survive; presumably they were returned to the publisher via Karl Straube who took over responsibility for the proof-reading after Reger's death.¹³⁰ It is therefore not known how far Reger got with checking through the score.¹³¹ On the other hand, what is probably a surviving second proof of the score was dated July 1916 by the engraver; in this the now-obsolete "a" by the opus number was simply crossed out.¹³²

It is not known how many sets of proofs there were, including of the parts, in total. The first page of music of the second proof of the score, for example, contains the stamp "Zum Druck" [ready for print], but it has been crossed out. And the score which was ultimately published does indeed contain a few significant differences; for example, in no. 2, measure 8, the correction of "ausgeht" to "ausgaht", to match the text source, and an alteration of the metronome marking for no. 3 from $\text{♩} = 80$ to $\text{♩} = 60$ – both changes which could have been made by Karl Straube. The publication of the *Eight sacred songs* op. 138 was advertised in Hofmeister's *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* for August 1916,¹³³ but there is no record of a first performance.¹³⁴

In the absence of reviews from this time, it is worth citing Reger's pupil Hugo Holle, who wrote in 1922: "These simple unaccompanied songs (4–8 parts), avoiding anything difficult, really show Reger's art in writing diatonic settings for several voices with

simple figurations in chorale style. The archaic effect is achieved through the harmonies and the compact phrase structure which springs from the concise style. [...] "Nachtlied" (no. 3) is infinitely tender in its mood".¹³⁵

Acknowledgements

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

Special thanks are due to the institutions which have made manuscripts and printed editions available: Institut für Musikforschung Berlin (engraver's copies of WoO VI/26 nos. 1 and 3), Landesbibliothek Speyer (first printed edition of the parts of WoO VI/26 Alto Vol. I, Tenor Vol. II, and Bass Vol. II), Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (engraver's copy of WoO VI/26 no. 8), Staatliche Bibliothek Neuburg an der Donau (first printed edition of the parts of WoO VI/26 Soprano Vol. I and Tenor Vol. I), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (engraver's copies of WoO VI/26 nos. 9 and 11), Stadt- und Landesbibliothek Dortmund (engraver's copy of op. 110 no. 2), Stadtmuseum Weiden (engraver's copy of WoO VI/26 no. 4, first printed edition of op. 110 no. 2), The Lutheran Theological Seminary at Philadelphia, Krauth Memorial Library (engraver's copy of WoO VI/23), Universitätsbibliothek Basel (engraver's copy of WoO VI/26 no. 2), Universitätsbibliothek Bonn (first printed edition of WoO VI/20), Universitätsbibliothek Leipzig (first printed edition of WoO VI/24), Uppsala universitetsbibliotek (rest of the sketch of WoO VI/22).

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

For their contribution to the digital realization of this edition, we wish to thank the Virtueller Forschungsverbund Edirom (ViFE) at the Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn.

In addition, thanks are due to the Academy of Sciences and Literature in Mainz (especially to Dr. Gabriele Buschmeier †), Carus-Verlag Stuttgart (especially their editor Julia Rosemeyer), the staff of the Max-Reger-Institut Patrick Borgeat M.A. and Dr. Jürgen Schaarwächter, the Hochschule für Musik Karlsruhe, the student assistants David Koch M.A., Yanxi Long B.A., Laura Marti-Becker M.A., and Alexander Nguyen, and the student trainees Zihan Guo, Barbara Instynski, Prisca Klass, and Elke Steinhäuser.

We are particularly grateful to Marion Reichenbach (1933–2015), who made the Max-Reger-Institut the sole beneficiary of her will.¹³⁶ Her legacy has funded the preparation of volumes for print in the *Songs and Choral Works* Series.

Karlsruhe, October 2020

The editors

Translation: Elizabeth Robinson

¹²⁹ "Die letzten Stunden mit Max Reger", in *Neue Musik-Zeitung* 37 Jg. (1915/16), no. 18 (22 June 1916), p. 272f.

¹³⁰ "His last works lie before me, and I need to check the proofs" (letter from Straube dated 11 June 1916 to Niels Otto Raasted, original missing, sections published in *Karl Straube. Briefe eines Thomaskantors*, ed. Wilibald Gurlitt and Hans-Olaf Hudemann, Stuttgart 1952, p. 233, copy [of the unpublished sections]: Stadtarchiv Leipzig, part of Hudemann's papers, no. 8, fol. 100 [recto]).

¹³¹ As was presumably the case with the missing engraver's copy of the score, in the proofs of the parts, e.g. in no. 1, soprano I, measure 56, second half of the measure, the rhythm is $\text{♩} \text{♩}$, whereas in the printed score, this has been rendered as ♩ with a cue-sized closing turn. An engraving error is extremely unlikely, and it cannot be assumed that Straube intervened here arbitrarily. This would mean that Reger must have improved this passage in the first proofs of the score.

¹³² In the edition (no. 18) of the *Neue Musik-Zeitung* published on 22 June 1916, which had an editorial deadline of 10 June, both Fritz Stein's essay "Max Regers letzte Werke" (pp. 281–283) and the advertisement from Simrock-Verlag (p. 292) give the opus number as "138".

¹³³ 88 Jg., p. 109.

¹³⁴ The earliest known performance of an unknown selection of the *Sacred songs* was given on 12 October 1916 during Vespers in the Stadtkirche Limbach, conducted by Rudolf Levin (see RWA ONLINE, *Aufführungen*).

¹³⁵ *Max Reger. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler*, ed. Richard Würz, Vol. III, Hugo Holle, *Regers Chorwerke*, Munich 1922, p. 61f.

¹³⁶ See Susanne Popp, "Marion Reichenbachs Vermächtnis", in *Mitteilungen der Internationalen Max-Reger-Gesellschaft*, ed. Almut Ochsmann, No. 28 (2015), pp. 3–11.

Vier Kirchengesänge

WoO VI/20 (1904)

Vier Kirchengesänge

für gemischten Chor
WoO VI/20 (1904)

Nr. 1 Treuer Heiland, habe Dank

Joachim Weickmann

Langsam

Sopran
Alt
Tenor
Bass

p *meno p* *pp* *meno pp*

Treu - er Hei - land, ha - be Dank für dein bitt - res Lei - den, Dank

7 *p* *poco ritardando* *a tempo mp*

für dei - nen To - des - gang, Dank für dein Ver - schei den. Was dem

13 *f* *p* *meno p* *e cre - -*

Dan - ken hier ent, oll dort es - ser klin - gen, wenn du mich,

18 *scen* *do ff* *meno f* *p*

mein schöns - tes Licht, wirst zum Him - mel, zum Him - mel brin - gen.

23 *pp* *ritardando* *pp*

Treu - er Hei - land, hab Dank für dein bitt - res Lei - den.

pp *ritardando* *pp*

Nr. 2 Gehe hin in deine Kammer!

Christian August Freyberg

Nicht zu langsam

p Ge - he hin in dei - ne Kam - mer, Got - tes Volk, geh in das Grab;

10 *meno p* geh mit Freu - den, dei - nen Jam - mer legst du dann auf ein - mal ab. Sei ge - trost,

20 *poco ri - tar - dan do a tempo* auf al - len Sei - ten wol - len En - gel dich - glei - te Geh, wenn dei - ne

29 *p* Zeit ver die Tü - re wird nach dir fest und ei - lend zu - ge -

38 *p* schlos - sen; En - gel hal - ten Wach da - für, und die Zeit wird bald ver - ge -

48 *p* hen bis zum fro - hen Auf - er - ste - hen, bis zum frü - hen Auf - er - stehn. *f* *p* *sempre ri - tar - dan - do* *pp*

p *f* *p* *pp* *sempre ri - tar - dan - do*

Nr. 3 Lass mich dein sein und bleiben

Nikolaus Selnecker

Ziemlich langsam

p *p* *mf* *mf* *mp*

Lass mich dein sein und blei - ben, du treu - er Gott und Herr, von dir lass

p *p* *mf* *mf* *mp*

6 *f* *mp* *più p* *pp* *f*

mich nichts trei - ben, halt mich bei rei - ner Lehr! Herr, lass mich nur nicht

f *mp* *più p* *pp*

11 *ff* *mf* *p* *f* *p*

wan - ken, gib mir dig - keit da - für will ich dir dan - ken in

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

16 *poco ritardando* *HALBCHOR* *poco ritardando* *GANZER CHOR* *a tempo*

al - le E - wig - keit. Lass mich dein sein und blei - ben, Herr, lass mich nur nicht

p *pp* *poco ritardando* *a tempo* *HALBCHOR* *poco ritardando* *pp* *f* *a tempo* *GANZER CHOR*

21 *ff* *meno f* *f* *p* *pp*

wan - ken; da - für will ich dir dan - ken in al - le E - wig - keit.

ff *meno f* *f* *p* *pp*

Nr. 4 Tretet her zum Tisch des Herrn!

Johann Georg Müller

Ziemlich langsam

p Tre - tet her zum Tisch des Herrn, Gott hat euch ge - la - den; eu - re Her - zen sein nicht

p

7 *p* *pp* *meno pp*
fern von dem Mahl der Gna - den! Mit Be - dacht nehmt in Acht, was euch Gott d ge -

p *pp* *no p*

13 *poco ri - tar - dan - do a tempo* *p* *meno p*
ben zu dem ew - le - ben. Geht her - a schön an - ge - tan mit dem Glau - bens -

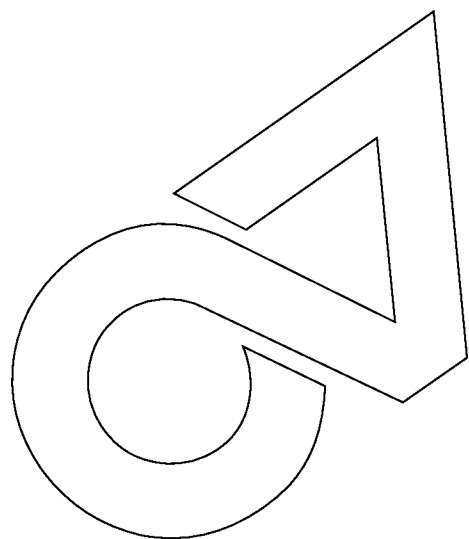
p *p* *meno p*
poco ri - dan - do a tempo

19 *mf* *p* *mp* *f* *p*
klei - che Gäs - te stehn Gott an, sie sind sei - ne Freu - de. Nehmt die

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

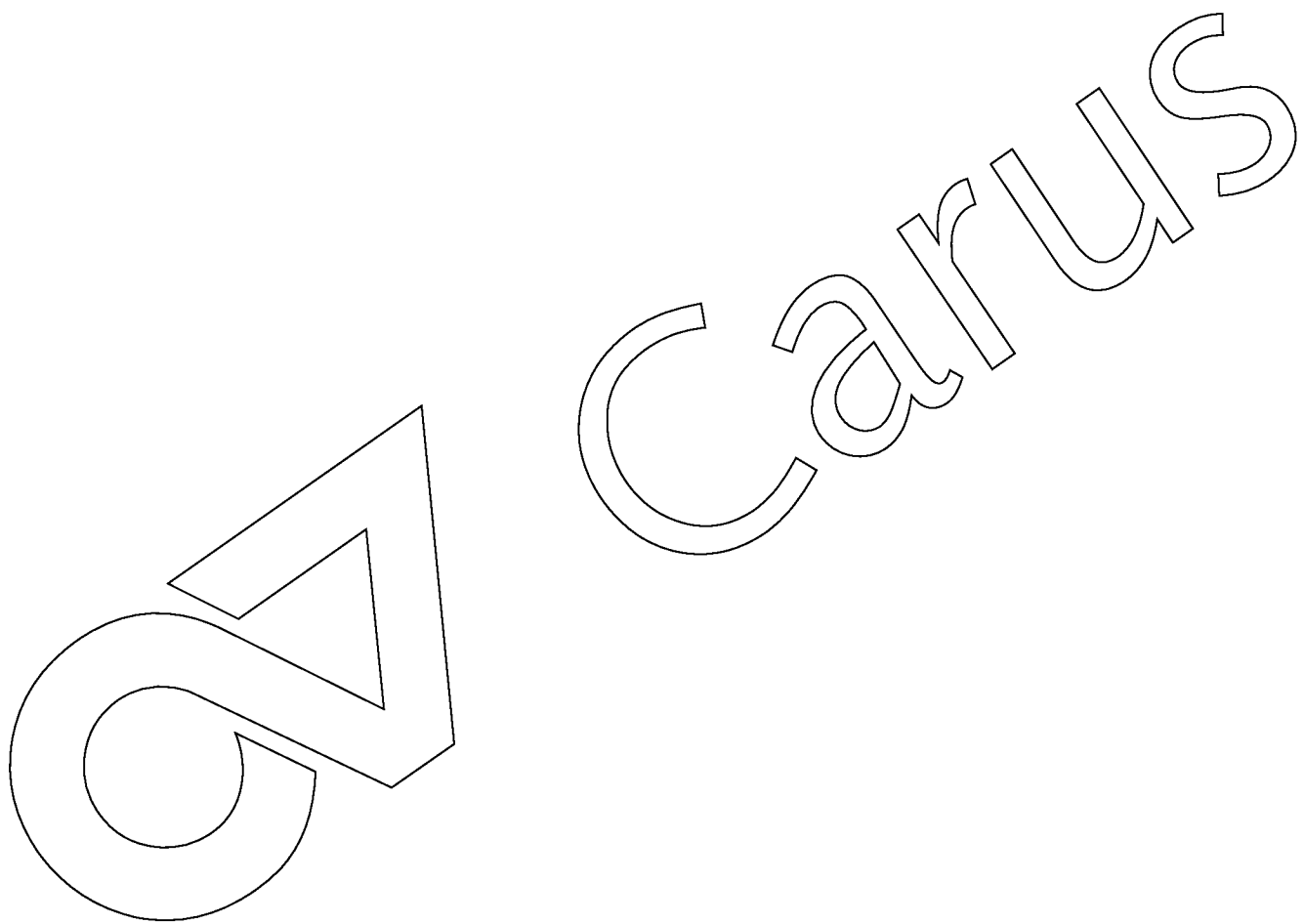
25 *p* *pp* *sempre ri - tar - dan - do* *pp* *pp*
Speis, glei - cher - weis trinkt sein Blut ver - gos - sen, o ihr Tisch - ge - nos - sen!

p *pp* *pp* *pp*
sempre ri - tar - dan - do



Carus

Motette »Mein Odem ist schwach«
Opus 110 Nr. 1 (1909)



Motette »Mein Odem ist schwach«

Hiob, Kap. 17, Vers 1–3; Kap. 26, Vers 2–3; Kap. 19, Vers 25

für gemischten Chor

Opus 110 Nr. 1 (1909)

Grave (♩ = 48–52)

Sopran I

Sopran II

Alt

Tenor

Bass

pp espressivo

Mein - dem ist

pp espressivo

Mein O - dem ist schwach, mein O dem ist

pp espressivo

Mein O - dem ist schwach, ist schwach, — mein

pp espressivo

Mein O - dem ist schwach, — ist schwach, — ist

div.

6

pp espressivo

Mein O - dem ist schwach,

pp espressivo

O - dem ist schwach, — ist schwach,

schwach, mein O - dem ist schwach, ist schwach,

schwach, mein O - dem ist schwach,

O - dem ist schwach, — mein O - dem ist schwach, — und

sempre pp

sempre pp

schwach, — mein O - dem ist schwach, und mei - ne Ta - ge sind

sempre pp *espressivo*

und mei - ne Ta - ge sind

sempre pp und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

sempre pp und mei - ne Ta - ge, mei - ne Ta - ge sind

sempre pp und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, Ta - ge sind

mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, sind ab - ge - kürzt,

ab - ge - kürzt, sind ab - ge - kürzt, ab - ge -

8

16 *ppp* *espressivo mp* *mf*

ab - ge - kürzt, mein O - dem ist schwach, d - ne

ppp *mp* *mf*

ab - ge - kürzt, und mei ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, und mei - ne

ppp *mp* *mf*

ab - ge - kürzt, und mei - ne Ta - ge sind

kürzt, - ge - kürzt

8

21 *p* *pp* *ppp*

Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

p *pp* dem ist schwach und ab - ge - kürzt, mein O - dem ist schwach,

p *pp* Ta - ge sind ab - ge - kürzt, mein O - dem, mein

p *pp* *ppp* ab - ge - kürzt, sind ab - ge - kürzt, mein O - dem ist schwach, mein

div. *pp* *ppp* mein O - dem ist schwach, mein

8

und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, sind ab - ge - kürzt,
 O - dem ist schwach, und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,
 O - dem ist schwach, und
 O - dem ist schwach,
 O - dem ist schwach,

espressivo *mp* *mf* *p*
 mein O - dem ist schwach,
ppp *p* *espressivo* *mf* *p*
 und mei - ne ge - sind ab - ge - kürzt,
pp *espressivo* *mf* *p*
 und mei - Ta - ge sind ab - ge - kürzt,
 8 mei - ne Ta - ge - k mein O - dem ist schwach, mein O - dem ist schwach,
 und *espressivo* *poco* *pp* *div.*
 und mei - ne ge - sind ab - ge - kürzt, *espressivo* und

un poco strin - - - - - gen - -
mp *espressivo*
 und mei - ne Ta - ge sind
pp *espressivo* *cre* - - - - - *scen*
 und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, und mei - ne
pp *espressivo* *cre* - - - - - *scen*
 8 und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, und
 und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, und mei - ne Ta - ge sind ab - ge -
pp *espressivo* *cre* - - - - - *scen*
 mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, und mei - ne Ta - ge sind ab - ge -
un poco strin - - - - - gen - -

42 *mf* *espressivo* *quasi f* *p* *do ri - tar - dan - do a tempo*

und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

quasi f *p* ab - ge - kürzt, und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

quasi f *p* Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

quasi f *p* mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

quasi f *p* kürzt, und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, und mei - ne Ta - ge sind ab - ge -

quasi f *p* kürzt, und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, *pp*

quasi f *p* *do ri - tar - dan - do a tempo*

47 *ppp*

und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

pp mein O - dem ist schwach,

pp mein O - dem ist schwach,

unis. *pp* kürzt, mein dem ist schwach,

div. *ppp* mein O - dem ist

ppp mein O - dem ist

ppp mein O - dem ist

53 *pp* *espressivo* *pp*

und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

pp *espressivo* und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

pp *espressivo* und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

pp und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

schwach, und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

und mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt,

mp *pp* schwach, *mp* *pp* mei - ne Ta - ge sind ab - ge - kürzt, mein

gibt mich, Ge - spött, Ge-spött um - gibt mich, und auf ih - rem -

f marcato

Für - wahr, Ge - spött um -

spött um - gibt mich, und auf ih - rem, ih - rem Ha - -

unis. *f marcato*

Für - wahr, Ge - spött um - gibt mich, und auf ih - rem -

unis. *f marcato*

Für - wahr, Ge - spött, Ge-spött um - gibt mich, für -

Ha - - - - - dern muss mein Au - ge wei - len,

gibt mich, Ge - spött um - gibt mich, *sempre f marcato*

- dern muss mein - - - - - w - len, und auf *sempre f marcato*

Ha - - - - - dern muss mein Au - ge wei - len, für - wahr, Ge - spött um -

wahr, spött um - gibt mich, -

sempre f marcato

für - wahr, Ge-spött, Ge - spött, *marcato* Ge - spött um-gibt mich,

für - wahr, Ge - spött um - gibt mich, und auf ih - rem Ha - - -

ih - rem Ha - dern, Ha - dern muss mein Au - ge wei - len, und auf ih - rem -

gibt mich, und auf ih - rem, ih - rem Ha - dern muss mein Au - ge wei - len, *sempre f marcato*

für - wahr, Ge - spött um - gibt mich, und auf -

82 *agitato* *sempre cre - - - - - scen - - - - -*
 und auf ih - rem Ha - dern, und auf ih - rem, ih - rem Ha - dern muss mein Au - ge
agitato *sempre cre - - - - - scen - - - - - do*
 - - - - dern, Ha - dern, ih - rem Ha - dern muss mein Au - ge wei - len,
agitato *sempre cre - - - - - scen - - - - -*
 Ha - dern, Ha - dern muss mein Au - ge wei - len, und auf ih - rem Ha - dern
agitato *sempre cre - - - - - scen - - - - -*
 8 und auf ih - rem Ha - dern, ih - rem Ha - dern muss mein Au - ge
agitato *sempre cre - - - - - scen - - - - -*
 ih - rem Ha - dern, und auf ih - rem Ha - dern, Ha - d, Ha - dern,

86 *do ff marcato*
 wei - len, für - wahr, für - wahr, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um - giebt mich,
ff
 für - wahr, für - wahr, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um - giebt mich,
do ff
 muss mein Au - ge, Ge - spött, Ge - spött um - giebt mich,
do *div.*
 wei - len, für - wahr, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um - giebt mich,
do ff *sempre ff*
 muss Au - ge wei - len, auf ih - rem Ha - dern, Ha - dern, Ha - dern, und auf ih - rem

90 *sempre ff*
 und auf ih - rem Ha - dern muss mein Au - ge
sempre ff
 und auf ih - rem Ha - dern, auf ih - rem
sempre ff
 und auf ih - rem Ha - dern muss mein Au - ge wei - len,
sempre ff
 8 und auf ih - rem Ha - dern, Ha - dern, auf ih - rem Ha - dern, Ha - dern, Ha - dern,
 Ha - dern, und auf ih - rem Ha - dern muss mein Au - ge wei - len,

93

wei - len, für - wahr, Ge-spött um - giebt mich, und auf

Ha - dern, Ha - dern muss mein Au - ge wei - len, und auf ih - rem

und auf ih - rem Ha - dern, Ha - dern, Ha - dern, Ha - dern,

Ha - dern, Ha - dern, Ha - dern, Ha - dern,

und auf ih - rem Ha - dern, und auf ih - rem

und auf ih - rem Ha - dern, und auf ih - rem

97

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

ih - rem_ Ha - dern muss mein Au - ge wei - len, für -

Ha - - - dern muss mein Au - ge lei -

Ha - dern_ muss mein - ge wei - n, Ge - spött, -

auf_ ih-rem Ha - - - muss mein Au - ge wei - len,

Ha - - - dern muss mein Au - ge wei - len,

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

101

wahr, Ge - spött, Ge - spött um - giebt mich, für - wahr, Ge - spött,
ff marcato
für - wahr, Ge - spött,
f marcato
für - wahr, Ge - spött, für - wahr, Ge - spött um - giebt mich, und auf
f marcato
für - wahr, Ge - spött um - giebt mich, und auf ih - rem
f marcato
für - wahr, Ge - spött um - giebt mich, und auf ih - rem Ha - dern,

105

f marcato

und auf ih - rem Ha - dern muss_ mein Au - ge wei -

f marcato

und auf ih - rem, ih - rem Ha - - - - - dern,

ih - rem Ha - dern, ih - rem Ha - dern muss_ mein Au - ge wei - -

Ha - - - dern, auf ih - rem Ha - dern muss_ mein Au - ge

ih - rem Ha - dern, ih - rem Ha - dern muss_ mein Au - ge_ wei - - len, für -

108

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

len, für - wahr, Ge - spött, Ge - spött, für -

sempre f

auf_ ih - rem Ha - dern muss_ mein Au - ge wei - -

cre

len, und auf ih - rem Ha - dern muss_ mein Au - ge wei - -

cre

wei - - Ge spött, Ge - spött, Ge - spött, für - wahr, Ge -

scen

wa Ge - spött, spött, für - wahr, Ge - spött, für - wahr, Ge -

111

wahr, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um - giebt_ mich, und auf ih - rem_ Ha - dern_

ff

len, und auf ih - rem_ Ha - dern_

do ff marcato

len, für - wahr, Ge - spött, Ge - spött um - giebt_ mich, und auf ih - rem_ Ha - dern_

do ff marcato

spött, für - wahr, Ge - spött um - giebt_ mich, und auf ih - rem_ Ha - dern_

do ff marcato

spött, Ge - spött um - giebt_ mich, und auf ih - rem_ Ha - dern_

sempre ff

muss mein Au - ge wei - len, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um -

sempre ff

muss mein Au - ge wei - len, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um -

sempre ff

muss mein Au - ge wei - len, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um -

sempre ff

muss mein Au - ge wei - len, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um -

sempre ff

muss mein Au - ge wei - len, Ge - spött, Ge - spött, Ge - spött um -

(non rit.) con tutta forza

giebt mich, und auf ih - rem Ha - - dern_ muss mein Au - ge ru - hen!

con tutta forza

giebt mich, und auf ih - rem Ha - - d_ muss mein Au - ge ru - hen!

con tutta forza

giebt mich, und auf ih - rem Ha - - dern_ muss mein Au - ge ru - hen!

con tutta forza

giebt mich, und auf ih - rem Ha - - dern_ muss mein Au - ge ru - hen!

con tutta forza

giebt mich, und auf ih - rem Ha - - dern_ muss mein Au - ge ru - hen!

(non rit.)

Adagio *p* *espressivo* *p* *ppp* *ppp* *mf*

Sei du selbst mein Bür - ge bei dir; wer will mich sonst ver - tre - ten? Wie

p *espressivo* *p* *ppp* *ppp* *mf*

Sei du selbst mein Bür - ge bei dir; wer will mich sonst ver - tre - ten? Wie

p *espressivo* *p* *ppp* *ppp* *mf*

Sei du selbst mein Bür - ge bei dir; wer will mich sonst ver - tre - ten? Wie

p *espressivo* *p* *ppp* *ppp* *mf*

Sei du selbst mein Bür - ge bei dir; wer will mich sonst ver - tre - ten? Wie

p *espressivo* *p* *ppp* *ppp* *mf*

Sei du selbst mein Bür - ge bei dir; wer will mich sonst ver - tre - ten? Wie

[illegible]

133

in den Ar - men hat? Wie giebst du Rat dem, Rat dem, der

in den Ar - men hat? Wie st du Rat dem, Rat dem, der

in den Ar - men Wie giebst du Rat dem, Rat dem, der

in den Ar - men hat? Wie giebst du Rat dem, Rat dem, der

in den Ar - men hat? Wie giebst du Rat dem, Rat dem, der

138

ri - tar - tan - do

kei - ne Weis - heit hat, und thust kund Ver - stan - des die Fül - le.

kei - ne Weis - heit hat, und thust kund Ver - stan - des die Fül - le.

kei - ne Weis - heit hat, und thust kund Ver - stan - des die Fül - le.

kei - ne Weis - heit hat, und thust kund Ver - stan - des die Fül - le.

kei - ne Weis - heit hat, und thust kund Ver - stan - des die Fül - le.

ri - tar - tan - do

f marcato

A - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser

f marcato

8 A - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet, a - ber ich weiß, dass mein Er -

f marcato

A - ber ich weiß, dass mein Er lö ser le - bet,

le - bet, dass mein Er lö - ser le - bet,

lö - ser le - bet, mein Er - lö - ser

sempre f

mein Er - lö - ser le - bet,

sempre f

le - bet, mein Er - lö - ser le -

sempre f

8 le - bet, a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser

f marcato

A - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet, le -

153

f ben marcato

A - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser

a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser_ le - - - - -

- - - - - bet, a - ber ich

le - - - - - bet, dass mein Er - lö - ser_ le - - - - - bet,

- - - - - bet, a - ber_ ich_

156

le - bet, a - ber ich_ weiß, dass mein Er lö - le - -

- - bet, mein Er - lö - - - - - er - - - - -

weiß, dass in Er - lö - ser_ le - bet,

- - - - - ber weiß, dass mein Er - lö - ser, a - ber ich weiß,

- - - - - das mein Er - lö - - - - - ser le - bet, a - ber ich_

159

sempre f

- - - - - bet, a - ber ich weiß, a - ber ich weiß, - - - - -

- - - - - bet, mein Er - lö - ser le - bet, a - ber ich

a - - - - - ber ich weiß, dass mein Er - lö - - - - -

dass mein Er - lö - ser le - bet, mein Er - lö - ser le - - - - -

weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet, a - ber ich weiß, dass mein Er -

dass — mein Er-lö - ser le - - - - - bet, mein Er-
 weiß, — dass mein Er - lö - ser le - bet, mein — Er - lö - -
 - - - - - ser le - bet, *sempre f* a - ber ich
 - - - - - bet, — mein Er - lö - ser le - bet, *f ben marcato* a - ber ich weiß,
 lö - ser le - bet, mein Er - lö - ser le - bet,

sempre f lö - ser le - - - - - s mein Er-
sempre f - - - - - ser le - - - - -
 weiß, — dass — mein — - - - - bet, — a - ber —
 dass — mein — - - - - ser - - - - - bet, a - ber ich weiß, — dass — mein Er -
f ben marcato a - ber ich weiß, dass mein Er -

p lö - ser le - - - - - bet,
mf marcato a - ber ich
p ich — weiß, — dass — mein Er - lö - ser le - - - - - bet, a - -
p lö - ser — le - bet, mein — Er - lö - - - - - ser le - bet,
p lö - ser le - bet, dass — mein Er - lö - - - - - ser -

171

p

a - ber ich weiß, dass mein Er - lö -

p

weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet, a - ber ich weiß,

sempre p

- - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet, le - bet,

sempre p marcato

8 a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet, a - ber ich weiß,

le - - bet,

174

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

ppp

- ser le - - - - - bet,

ppp

dass mein Er - lö - ser le - bet,

ppp

a weiß, dass in Er - ser le - bet,

ppp

das le - bet, le - - - - - bet,

pp espressivo

- - - - - tar - - - - - dan - - - - - do

und er wird mich her -

a tempo

177

pp *poco*

und er wird

pp *espressivo* *poco* *sempre dolcissimo*

und er wird mich her - nach aus der Er - de auf -

sempre dolcissimo *pp* *poco*

nach aus der Er - de auf - we - - - - - cken, und er wird mich her -

pp espressivo *sempre dolcissimo* *pp* *espressivo*

und er wird mich her - nach aus der Er - de auf - we - cken, und

pp *poco* *pp*

mich her - nach aus der Er - de auf - we - cken, und

pp *poco* *pp*

we - cken, und er wird mich her - nach aus der Er - de auf -

pp *poco* *pp*

nach aus der Er - de auf - we - cken

sempre dolcissimo *pp*

nach aus der Er - de auf - we - cken, we cken,

poco *pp*

er wird mich her - nach aus der de auf we

poco *pp*

er wird mich aus Er - de auf - we

poco *pp*

we cken, und er wird mich her - nach

p *espressivo e marcato*

und er wird mich her -

sempre espressivo *sempre poco*

und mich her - nach aus der Er - de auf -

sempre espressivo *p* *sempre poco*

- cken, und er wird mich her - nach

sempre espressivo

- cken,

sempre espressivo *sempre poco*

aus der Er - de auf - we

sempre poco

nach aus der Er - de auf - we - cken, und er wird

189 *a poco cre* - - - - - *scen* - - -

we - cken, aus der Er - de auf - we - cken, und er wird -

a poco cre - - - - - *scen* - - -

aus der Er - de auf - we - cken, und er wird mich aus der -

poco a poco cre - - - - - *scen* - - -

mf *

und er wird mich her - nach aus der Er - de, und er wird -

a poco cre - - - - - *scen* - - -

cken, und er wird mich her - nach aus der Er - de auf -

a poco cre - - - - - *scen* - - -

mich her - nach aus der Er - de auf - we

192

mich aus der Er - de auf -

Er - de auf - we - cken, und

aus der Er - de a

we und er wird mich her - nach aus der

cken, und er wird mich her -

194

f *ben marcato*

cken, a - ber ich weiß, dass mein Er -

do f

er wird mich her - nach aus der Er - de auf - we - cken,

do f

cken, und er wird mich, wird mich, wird auf -

do f **f** *ben marcato*

Er - de auf - we - cken, und er wird mich her - nach aus der

do f

nach aus der Er - de we - cken,

* Takt 189, Alt: Stichvorlage **mp** statt **mf**. / Engraver's copy **mp** instead of **mf**.

lö - - ser le - bet, und er - - wird mich - - her -
 und - er wird mich her - nach - aus - der - Er - de - auf -
assai marcato
 we - - - - cken, und er wird mich her - nach - aus der
 Er - de auf - we - cken, und - er wird mich - - her -
f ben marcato
 a - ber ich weiß, dass mein Er -

nach, - - mich - aus der Er - de - auf - we - - cke und -
 we-cken,
 a - ber ich weiß,
 Er - de auf - we - - cken und - - wird, wird - - mich - her -
 nach, - wird - - mich her nach - aus der Er - de auf - we - cken, und er wird mich her -
 lö ser le - - - - bet, und er wird mich her -

er - - wird - - mich auf - we - cken,
 dass mein Er - lö - - ser le - - bet, le - bet, le - bet,
 nach - - aus der - Er - de - auf - we - cken, und er - - wird - -
 nach aus - der - Er - de auf - we - - cken, a - ber ich
 nach - - aus der Er - de auf - we - cken, a - ber ich

203 *ff ben marcato* *sempre ff ben marcato*

a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet, a - ber ich

a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - - -

mich aus der Er - de auf - we - cken, a - ber ich weiß, a - ber ich

weiß, a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet, -

weiß, und er wird mich her - nach aus der Er - de auf - we - cken, -

206 *sempre poco a poco ri -*

weiß, dass mein Er - lö - ser le - - -

- - - bet, und er wird mich her - nach aus der - de auf -

weiß, dass mein Er - lö - ser le - - -

a - ber mein Er - lö - ser -

we - dass mein Er - lö - ser

- - - tar - dan - - - do

208 *Adagio* (♩ = 63-69) *ri - tar - dan - do*

- - - ber ich, a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet.

we - cken, a - ber ich, a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet.

- bet, le - bet, a - ber ich, a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet.

le - bet, le - bet, a - ber ich, a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet.

le - bet, a - ber ich, a - ber ich weiß, dass mein Er - lö - ser le - bet.

- - - tar - dan - do

Vater unser

WoO VI/22 (1909–1911), Fragment



Vater unser

Matthäus, Kap. 6, Vers 9b–13

für drei gemischte Chöre

WoO VI/22 (1909–1911), Fragment

espressivo *mp* *pp* *f* *p*

Sopran Va - ter, Va - ter un - ser,

Alt [espressivo] *pp* *ff* *p*
Va - ter, Va - ter,

Tenor *ppp* *espressivo* *poco* *f* *p* *pp*
Va - ter un - ser, Va - ter un - ser, Va - ter

Bass *ppp* *espressivo* *poco* *f*
Va - ter un - ser, Va - ter un - ser,

Sopran *pp* *espressivo* *poco* *pp* *f* *p*
Va - ter un - ser, Va - ter un - ser,

Alt *pp* *espressivo* *poco* *p* *ff* *p*
Va - ter un - ser, Va - ter,

Tenor *ppp* *espressivo* *poco* *pp* *f* *p* *pp*
Va - ter un - ser, Va - ter, Va - ter un - ser, Va - ter

Bass *f* *p*
Va un - ser, Va - ter un - ser,

Sopran *pp* *espressivo* *poco* *pp* *f* *ff* *p* [espressivo]
Va - ter un - ser, Va - ter, Va - ter,

Alt *ppp* *espressivo* [poco] *pp* *espressivo* *poco* *pp* *f* *p*
Va - ter, Va - ter un - ser, Va - ter un - ser,

Tenor *ppp* *espressivo* [poco] *f* *p* *pp*
Va - ter un - ser, Va - ter un - ser, Va - ter

Bass *ppp* *espressivo* [poco] *f* [p] *pp*
Va - ter un - ser, Va - ter un - ser, Va - ter

* Takt 1: Autograph ohne Tempoangabe. Die von Karl Hasse ergänzte Fassung schlägt Adagio vor. /
Autograph without tempo indication. The version completed by Karl Hasse suggests Adagio.

8

espressivo **pp**

der du bist im Him - mel, Va -

espressivo **mp** **pp** **mp** **pp** **mp** **pp**

Va - ter, Va - ter, Va - ter,

poco **pp**

un - ser, Va - ter,

pp **pp**

Va - ter un - ser, Va - ter,

pp **pp** **pp** **pp**

der du bist im Him - mel, der du bist im Him - mel, Va -

pp **pp**

der du bist im Him - mel,

poco **pp**

un - ser,

pp **pp**

Va - ter un - ser, Va - ter,

pp **pp** **pp** **pp**

der du bist im Him - mel, der du bist im Him - mel,

pp **pp** **pp** **pp**

der du bist im Him - mel, der du bist im Him - mel,

poco **pp** **pp** **pp**

un - ser, Va - ter un - ser, Va - ter,

poco **pp** **pp** **pp**

un - ser, Va - ter un - ser, Va - ter,

14

ter, Va - ter, Va - ter un - ser,

f *p* *pp* *espressivo* *pp* *ff* *p*

Va - ter, Va - ter, Va - ter un - ser, Va - ter,

pp *pp* *f* *p*

Va - ter, Va - ter un - ser, Va - ter un - ser,

pp *f* *p*

Va - ter, Va - ter un - ser, Va - ter un - ser,

pp *f* *p*

ter, Va - ter, - er un - ser,

pp *pp* *pp* *ff* [*> p*]

Va - ter, Va - ter un ser, Va - ter,

f *p* *f* *p*

Va un - ser, Va - ter un - ser, Va - ter un - ser,

f *p*

ter, Va - ter un - ser,

p *f* *ff* *> p*

Va - ter, Va - ter, Va - ter,

pp *pp* *> pp* *f* *p*

Va - ter, Va - ter, Va - ter un - ser,

pp *f* *p*

Va - ter, Va - ter un - ser, Va - ter un - ser,

f *p*

Va - ter un - ser,

[illegible]

* Takt 27, Chor II, Alt: Im Autograph ist der ursprüngliche Notentext rasiert und durch eine punktierte Halbe *cis*² ersetzt; die GA schlägt vor:
In the autograph the original notes have been erased and replaced by a dotted half note c sharp²; GA suggests:



mp espressivo *cre* - - - -

un - ser, der du ___ bist im Him - mel, der du bist im

pp *mp espressivo* *cre* - - - -

un - ser, Va - - - - ter, der du ___ bist im Him - mel,

pp *mp espressivo* *cre* - - - -

- ter un - - - - ser, der du ___ bist im Him - mel,

p

Va - ter un - ser,

p *mp [espressivo]* *cre* -

un - ser, Va - ter un - ser, der du ___ bist im - mel, im

p *mf* *p*

Va - ter un - ser, Va - er, Va - ter, Va - ter,

pp

Va - ter, - ter - ser,

p *espressivo* *cre* -

p *cre* -

ter un der du ___

ser,

mf *p*

un - ser, Va - ter,

pp

Va - ter un - - - - ser,

pp *espressivo* *cre* -

- ter, Va - - - - ter, der du ___

scen - - - - - do *ff*

Him - mel, im Him - - - - - mel, im Him - mel;

scen - - - - - do *ff* *pp*

im Him - - - - - mel, im Him - mel, im Him - mel; ge -

scen - - - - - do *ff*

der du - - - - - bist im Him - - - - - mel, im Him - - - - - mel;

mf cre [espressivo] - - - - - scen - - - - - do *ff*

der du - - - - - bist im Him - - - - - mel, im Him - - - - - mel;

scen - - - - - do *ff*

Him - - - - - mel, im Him - - - - - mel;

cre [espressivo] - - - - - scen - - - - - do *ff* *pp*

der du - - - - - bist im Him - - - - - mel, im Him - - - - - mel; ge -

mf cre [espressivo] - - - - - do *ff*

der - - - - - bist Him - mel, im Him - - - - - mel;

scen - - - - - do *ff*

bi - im Him - mel, der du - - - - - bist im Him - mel;

f cre [espressivo] - - - - - scen - - - - - do *ff*

der du - - - - - bist im Him - mel, im Him - mel;

f cre [espressivo] - - - - - scen - - - - - do *ff* *pp*

der du - - - - - bist im Him - - - - - mel; ge -

f cre [espressivo] - - - - - scen - - - - - do *ff*

der du, - - - - - der du - - - - - bist im Him - mel;

(*f*) - - - - - scen - - - - - do *ff*

bist - - - - - im Him - - - - - mel, der du - - - - - bist im Him - mel;

ge - hei - li-get wer-de dein Na - me;

ge - hei - li-get wer-de dein Na - me;

ge - hei - li-get wer-de dein Na - me;

ge - hei - li-get wer-de dein Na - me;

hei - li-get wer-de dein Na - me; Reich

hei - li-get wer-de dein Na - me; dein Reich

hei - li-get wer-de dein Na - me; dein Reich

hei - li-get wer-de dein Na - me; dein Reich

ge - hei - li-get wer-de dein Na - me;

ge - hei - li-get wer-de dein Na - me;

ge - hei - li-get wer-de dein Na - me;

ge - hei - li-get wer-de dein Na - me;

* Takt 58, Chor II: Im Entwurf »Più mosso«. / In the sketch "Più mosso".

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

dein ____ Reich ____ kom - me,

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

dein ____ Reich, dein Reich, ____ dein ____ Reich, ____

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

dein, ____ dein ____ Reich, ____ dein Reich ____ kom - me,

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

dein, dein ____ Reich ____ kom - me,

sempre f cre - - - - - scen - - - - - do *ff*

kom - me, dein, dein ____ Reich kom - me, dein Reich dein

sempre f cre - - - - - scen - - - - - do *ff*

kom - me, dein ____ Reich kom me, kom - me, dein

sempre f cre - - - - - scen - - - - - do *ff*

kom - me, dein Reich kom - me, dein Reich kom - me, dein

sempre f cre - - - - - scen - - - - - do *ff*

me, dein dein ____ Reich, ____ dein ____ Reich ____ kom - me, dein

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

dein Reich, dein Reich kom - me,

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

dein Reich, dein Reich kom - me,

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

dein Reich, dein Reich, _

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

dein ____ Reich, ____ dein ____ Reich, ____ dein ____ Reich ____ kom - me,

[illegible]

*pp espressivo**ppp**f*

dein Reich kom - me,

dein Reich

pp *ppp*
dein Reich,*f*
dein Reich*pp* *ppp*
dein Reich,*f*
[dein] Reich*pp* *ppp*
dein Reich,*f*
dein Reich*pp espressivo**f*

dein Reich,

dein Reich kom - me,

f
dein Reich kom - me,*f*
dein Reich kom - me,*ppp* *f*
kom - me, dein Reich kom - me,*ppp**f**più f*

Reich kom - me,

dein Reich,

dein

*ppp**f**più f*

Reich kom - me,

[dein Reich,]

dein

*ppp**f**più f*

Reich kom - me,

dein Reich,

dein

*ppp**f*

Reich kom - me,

dein Reich, dein Reich,

kom - me, dein Reich kom - me, dein Reich kom - me,
 kom - me, dein Reich kom - me, dein Reich kom - me;
 kom - me, dein Reich kom - me, dein Reich kom - me;
 kom - me, dein Reich kom - me, dein Reich kom - me;

kom - me, dein Reich kom - me, dein Reich, dein Reich,
 kom - me, dein Reich kom - me,
 kom - me, Reich, dein Reich, dein Reich,
 kom Reich, dein Reich kom - me,

Reich, dein Reich kom - me, dein Reich, dein Reich, dein Reich kom - me,
 Reich, dein Reich kom - me, dein Reich, dein Reich, dein Reich kom - me,
 Reich, dein Reich kom - me, dein Reich, dein Reich, dein Reich kom - me,
 — dein Reich kom - me, dein Reich, dein Reich, dein Reich kom - me,

Carus

meno ff *p*

dein Reich — kom-me, dein Reich — kom - me;

pp espressivo

dein —

p *p* *p* *pp espressivo*

dein — Reich — kom - me;

dein — Reich — kom me; —

dein — Reich Reich — dein —

pp espressivo

dein — Wil -

espressivo *p* *pp*

dein Reich kom - me;

espressivo *p* *pp*

dein Reich kom - me;

espressivo *p* *pp*

dein Reich kom - me;

mp *espressivo* *p* *pp*

dein Reich, — dein Reich kom - me;

* Takt 102, Chor III: Im Entwurf mit Fermate. / In the sketch with fermata.

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

Wil - le ge - sche - he, dein _____ Wil - le _____ ge - sche - he, ge - sche - he,

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

Wil - le sche he, dein _____ Wil - le _____ ge - sche - he,

le ge - sche dein Wil - le ge - sche - he,

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

dein Wil - le ge - sche - he,

dein _____ Wil - le ge - sche - he,

dein Wil - le ge - sche - he,

p *pp* *f* *cre* - - -
 al-so auch auf Er - den, dein, dein
p *pp* *f* *cre* - - -
 al-so auch auf Er - den, dein, dein
p *pp* *f* *cre* - - -
 al-so auch auf Er - den, dein, dein
p *pp* *f marcato* *cre* - - -
 im Him - mel, dein, dein Wil-le ge-
f *p* *pp*
 wie im Him - mel, im Him -
f *p* *pp*
 wie im Him - mel, im Him - mel,
f *pp*
 wie im Him - mel, im Him - mel,
f *p* *pp*
 wie im Him - mel, im Him - mel,
mf *pp*
 wie im Him - mel, al-so auch auf Er - den,
f *mf* *pp*
 wie im Him - mel, al-so auch auf Er - den,
f *mf* *pp*
 wie im Him - mel, al-so auch auf Er - den,
f *mf* *pp*
 wie im Him - mel, al-so auch auf Er - den,

scen - - - - - do

Wil - le, dein, ___ dein ___ Wil - le ge - sche - - - he, wie im

scen - - - - - do

dein Wil - le ge - sche - he, dein ___ Wil - le ge - sche - he, wie im

scen - - - - - do

Wil - le, dein, ___ dein ___ Wil - le ge - sche - - - he, wie im

scen - - - - - do

sche - he, dein, ___ dein ___ Wil - le ge - sche - he, dein ___ Wil - le ge -

f dein Wil - le, *ff* dein Wil - le

dein Wil - le,

f dein Wil - le, *ff* dein Wil - le

marcato *f* *cre* de Wil - le ge - sche - he, wie im

scen - - - - - do

dein, ___ dein ___ Wil - le ge - sche - he, dein ___ Wil - le ge -

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

dein Wil - le, dein Wil - le ge -

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

dein ___ Wil - le, dein Wil - le ge -

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

dein, ___ dein, ___ dein ___ Wil - le ge - sche - he, wie im

ff *sempre ff*

Him - mel, al - so auch — [auf] Er - den, auf Er - den,

ff *sempre ff*

Him - mel, al-so auch auf Er - den, — auf Er - den,

ff *sempre ff*

Him - mel, al-so auch auf Er - - - - den,

ff *sempre ff*

sche - he, wie im Him - mel, al-so auch auf Er - den, — auf [Er - den,]

sempre ff

ge - sche - he, wie — im Him - mel, al-so auch auf - - - den,

ff *sempre ff*

dein Wil-le ge - sche-he, so auch auf Er - den,

ff *sempre ff*

ge - sch — wi — im Him - mel, al-so auch auf Er - den, auf Er - den,

ff *sempre ff*

- mel, Him - mel, al-so auch auf Er - - - den,

ff *sempre ff*

sche - he, wie — im Him - mel, al - so auch — auf Er - den,

ff *sempre ff*

sche - he, wie im Him - mel, al-so auch auf Er - den,

ff *sempre ff*

sche - he, wie [im] Him - mel, al - so auch — auf Er - - - den,

ff *sempre ff*

Him - mel, al-so auch auf Er - - - den,

mf *cre* - - - - -
dein — Wil - le ge - sche - he,

mp *cre* - - - - -
dein — Wil - le ge - sche - he,

mf
dein Wil - le,

p *cre* - - - - -
dein, — dein — Wil - le, dein — Wil le — ge - sche - he,

p *cre* - - - - -
dein, — dein — Wil le — ge - sche - he,

p *cre* - - - - -
dein — dein — Wil - le — ge - sche - he,

p marcato e cre - - - - -
de — dein — sche - he, dein — Wil - le — ge - sche - he,

mf *cre* - - - - -
dein — Wil - le ge - sche - he,

mf *cre* - - - - -
dein, —

mf *cre* - - - - -
dein Wil - le ge -

mp marcato e cre - - - - -
dein, — dein — Wil - le — ge - sche - he,

scen *do* ***ff***
 wie im Him - mel, al - so auch auf Er - den;
ff
 dein Wil-le ge - sche - he, wie im Him - mel, al-so auch _____ auf Er - den;
scen *do* ***ff***
 wie im Him - mel, al - so auch _____ auf Er - den;
f *cre* *scen* *do* ***ff***
 dein Wil-le ge - [sche - he] al - so auch _____ auf Er - den;
scen *do* ***ff***
 wie im Him - mel, al - so auch _____ auf Er - den;
scen *do* ***ff***
 wie im Him - mel, al - so auch _____ auf Er - den;
scen *do* ***ff***
 wie im Him - mel, al - so auch _____ auf Er - den;
scen *do* ***ff*** [*do*]
 wie im Him - mel, al - so auch _____ auf Er - den;
scen *do* ***ff*** *pp* *espressivo*
 wie im Him - mel, al-so auf Er - den; un - ser täg - lich
scen *do* ***ff*** *pp*
 dein Wil-le ge - sche - he, wie im Him-mel, al-so auch auf Er - den; un - ser täg - lich
scen *do* ***ff*** *pp*
 sche-he, wie im Him - mel, al - so auch _____ auf Er - den; un - ser täg - lich
scen *do* ***ff*** [*do*] *pp*
 wie im Him-mel, al - so auch _____ auf Er - den; un - ser täg - lich

un - ser täg - lich, täg - lich

mp > *pp* Va - ter,

ppp un - ser täg - lich, täg - lich

ppp un - ser täg - lich, täg - lich

ppp un - ser täg - lich, täg - lich

mp un - ser täg - lich Brot gib uns heu - te, *p*

mp un - ser täg - lich Brot gib uns heu - te, *p* Va -

mp un - ser täg - lich Brot gib uns heu - te, *ppp* Va - ter,

mp g - lich Brot gib uns heu - te, *pp* > Va - ter,

pp Brot gib uns heu - te, *mf* > *p* Va - ter,

pp Brot gib uns heu - te,

pp Brot gib uns heu - te,

pp Brot gib uns heu - te,

pp Brot gib uns heu - te, *ppp* un - ser täg - lich Brot,

Brot gib uns heu - te, *ppp*
 Brot gib uns heu - te, *ppp*
 Brot gib uns heu - te, *ppp*
 Brot gib uns heu - te, *ppp*

mp > *pp* *mf* *espressivo* *p*
 Va - ter, un-ser täg - lich Brot gib uns heu - te,
pp *mf* *espressivo* *p*
 ter, un-ser täg - lich Brot gib uns heu - te,
espressivo *p*
 er täg - lich Brot gib uns heu - te,
espressivo *p*
 täg - lich Brot gib uns heu - te,

espressivo *f* > *p* *mf* > *p*
 Va - ter, Va - ter,

pp *espressivo*
 un - ser

ppp *espressivo*
 un - ser täg - lich

ppp *espressivo*
 un - ser täg - lich Brot ____

pp *espressivo* *molto* *pp*

un - ser täg - lich Brot gib uns heu - te;

pp *espressivo* *molto* *pp*

un - ser täg - lich, täg - lich Brot gib uns heu - te;

mp *pp*

gib uns heu - te;

pp *espressivo* *molto* *pp*

un - ser täg - lich Brot gib uns heu - te,

mp *p* *pp*

täg - lich Brot gib uns heu - te, uns heu - te,

molto *pp*

Brot gib uns heu - - - te, gib uns heu - te;

molto *pp*

gib uns, gib uns heu - - - - - te, gib uns heu - te;

und ver - gib uns uns - re Schuld, als* wir_ ver-

und ver - gib uns uns - re Schuld, als* wir_ ver-

und ver - gib uns uns - re Schuld, als* wir_ ver-

und ver - gib uns uns - re Schuld, als* wir_ ver-

un - ser täg - lich Brot gib uns heu - te;

un - ser täg - lich Brot gib uns he - te;

un - ser ... gib uns heu - te;

ser täg ... gib uns heu - te;

Va - ter;

Va - ter;

* Takt 185: Siehe Kritischer Bericht, II. Text. / See the Critical Report, II. Text.

sempre ppp

ge - ben un-tern Schul - di - gern,

sempre ppp

ge - ben un-tern Schul - di - gern,

sempre ppp

ge - ben un-tern Schul - di - gern,

sempre ppp

ge - ben un-tern Schul - di - gern,

mp espressivo e cre

und ver - gib uns uns - re Schuld, als wir ver -

mp espressivo e cre

und ver - gib uns uns - re Schuld, als wir ver -

mp espressivo e cre

und ver - gib uns uns - re Schuld, als wir ver -

mp espressivo e cre

und ver - gib uns uns - re Schuld,

mf espressivo e cre

und ver - gib uns

[*f*]

ver -

als wir ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern,

als wir ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern,

als wir ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern,

als wir ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern,

ge - ben un - sern Schul - di - gern,

ge - ben un - sern Schul - di - gern,

ge - ben un - sern Schul - di - gern,

ge - ben un - sern Schul - di - gern,

ver - gib, re Schuld,

ver - gib, ver - gib, —

scen - - - do uns - re Schuld, uns - re Schuld,

gib, ver - gib, —

*mf espressivo ed agitato**ff*

und ver - gib uns uns - re Schuld,

ff agitato

und ver - gib uns uns - re

ff agitato

und ver - gib uns uns - re

*mf [espressivo ed agitato]**ff*

und ver - gib, ver - gib, ver - gib, ver - gib uns

*mf espressivo ed agitato**ff*

und ver - gib, ver - gib, ver - gib, ver - gib, gib, ver gib uns

*mf espressivo ed agitato**ff*

und ver - gib, ver - gib, ver - gib, ver - gib uns re Schuld, als

*mf espressivo ed agitato**ff*

und ver - gib, ver - gib, ver - gib, ver - gib uns re Schuld, ver - gib, ver - gib uns

*mf espressivo ed agitato**ff*

und ver - gib, ver - gib, ver - gib uns uns - re Schuld, ver -

ff agitato

und ver - gib uns uns - re

ff agitato

und ver - gib uns uns - re

*mf espressivo ed agitato**ff*

und ver - gib uns uns - re Schuld, als wir ver - ge - ben un - sern

ff [agitato]

ver - gib uns uns - re Schuld, ver -

uns - re Schuld, als wir ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern; *pp*,
 Schuld, als wir ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern; *pp*,
 Schuld, ver - gib, ver - gib; *p* *p* [*pp*],
 uns - re Schuld, und ver - gib; *pp* *pp*
 uns - re, uns - re Schuld, *p* *espressivo* *mf* *pp*,
 wir ver - ge - ben, ver - ge - ben, *p* *espressivo* *mf* *pp*,
 Schuld, als ge - ben un - sern Schul - di - gern; *pp*,
 uns Schuld, ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern; *pp*,
 Schuld, und ver - gib; *pp* *pp*,
 Schuld, und ver - gib, ver - gib; *p* *pp*,
 Schul - di - gern, als wir ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern; *pp*,
 gib uns uns - re Schuld, ver - ge - ben un - sern Schul - di - gern; *pp*,

[illegible]

sempre f *più f*
 und füh-re uns nicht, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in Ver -
sempre f *più f*
 und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in Ver -
sempre f *più f*
 nicht, und füh-re uns, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in Ver -
sempre f *più f*
 nicht, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in Ver -
 [sempre] *f* *più f*
 und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in Ver -
sempre f *più f*
 und füh-re uns nicht, nicht in Ver - su - chung, nicht in Ver -
sempre f *più f*
 nicht, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in Ver -
sempre f *più f*
 nicht in Ver - su - chung, nicht in Ver -
sempre f
 und füh-re uns nicht, und füh-re uns nicht in Ver -
f agitato *sempre f*
 und füh-re uns nicht, und füh-re uns nicht in Ver -
sempre f
 nicht in Ver - su - chung, und füh-re uns nicht in Ver -
sempre f
 nicht, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, und füh-re uns nicht in Ver -

su - chung, nicht in Ver - su - - - chung;

su - chung, nicht in Ver - su - - - chung;

su - chung, und füh-re uns, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung;

su - chung, nicht in Ver - su - - - chung;

su - chung, und füh-re uns nicht in Ver - su - - - chung;

su - chung, und füh-re uns nicht in Ver - su - - - chung;

su - chung, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in__ Ver -

su - chung, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in__ Ver -

su - chung, und füh-re uns nicht in Ver - su - chung, nicht in__ Ver -

su - chung, nicht in Ver - su - - - chung, nicht in__ Ver -

ppp *espressivo*
son - dern er - lö - se uns, von dem Ü - bel er - lö - se

ppp
son - dern er - lö - se uns, — von dem Ü - bel er - lö - se —

ppp
son - dern er - lö - se uns, von dem Ü - bel er - lö - se

pp
Va - ter!

ppp
son - dern er - lö - se uns, von dem Ü - bel er - lö - se

pp
- ter! Va -

pp
Va - ter!

mp
su - chung;

mp
su - chung;

mp
su - chung;

mp
su - chung;

uns, *ppp* *espressivo* *ppp* *espressivo* *mp*
 Va - ter! son - dern er -

uns, *ppp* *ppp* *ppp* *mp*
 Va - ter! Va - ter! son - dern er -

uns, *ppp* *espressivo* *ppp* *ppp* *mp*
 Va - ter! Va - ter! son - dern er -

uns, *ppp* *espressivo* *pp*
 son - dern er - lö - se uns von dem Ü - bel, von dem Ü - bel,

ter; *ppp* *ppp* *ppp* *mp*
 son - dern er - lö - se uns von dem Ü - bel, von dem Ü - bel,

ter! *ppp* *ppp* *ppp*
 Va - ter! son - dern er -

Va - ter! *pp*
 son - dern er - lö - se uns von dem Ü - bel, von dem Ü - bel,

Va - ter! *ppp* *ppp* *ppp*
 son - dern er - lö - se uns,

son - dern er - lö - se uns von dem Ü - bel, von dem Ü - bel, *ppp* *ppp*

Reich und die Kraft und die Herrlich -

und die Herrlich - keit,

f marcato denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlich - , denn

denn dein ist das Reich] und die [Kraft und die Herrlich -

ist das Reich und die Kraft und die Herrlich - keit,

denn dein

dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlich -

* Takt 255, Zählzeit 3: Ab hier fehlt im Autograph mit zwei Ausnahmen (Triolen-3 in Takt 308–310 und *f* in Takt 311) die rote Vortragsschicht. /
 From here on, in the autograph the performance instructions in red ink are missing, with two exceptions (triplet-3 in m. 308–310 and *f* in m. 311).

denn ____ dein ist das Reich und die _ Kraft, und die Kraft und die

denn ____ dein ____ ist das Reich und die Kraft und die Herr - - - lich-

keit, ist ____ das Reich ____ und die

denn dein ____ ist ____ das Reich ____ und die

dein ist das Reich und die _ Kraft und die Herr - - - lich-keit,

- - lich-keit,

denn ____ dein ist das Reich _ und die

denn, denn dein ____ ist das Reich und die

denn dein ist das Reich und die

denn dein ist das Reich

ist das Reich und _ die _ Kraft und die Herr - - - lich-

keit, denn ____ dein ____ ist ____ das Reich ____

Herr - - lich - keit,

keit, denn * dein ist das Reich

Kraft und die Herr - - - - lich - keit,

Kraft und die Herr - - - lich - keit, denn dein ist das Reich und die

denn n das

denn dein ist das Reich und die Kraft und e r - - - lich -

Kraft die Herr - - -

Kraft Herr - - - lich - keit,

Kraft und die Herr - lich - keit, denn dein ist das Reich

und die Kraft und die Herr - lich [- keit,] denn

keit, denn dein, denn

und die

* Takt 262, Chor I, Alt: Im Autograph ursprünglich a' , Korrektur nicht eindeutig (siehe Kritischer Bericht). / *In the autograph originally a' , revision ambiguous (see Critical Report).*

denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herr - - - lich -

— und die Kraft und die Herr - lich - keit, denn _

denn dein ist das Reich und die Kraft und die

Herr - - - lich - keit,

Reich und die Kraft und die Herr - - - lich keit,

keit, de - dein - das Reich und die Kraft und die

- - lich - keit denn dein — ist das

de in ist Reich — und die Kraft — und die Herr - - -

und die Herr - - -

dein — ist das Reich und die * keit, denn dein ist das Reich und die

dein — ist das Reich und die Herr - ** denn —

Kraft — und die Herr - - - lich - keit, — denn —

* Takt 265, Chor III, Alt: Im Autograph ist die endgültige Textierung ungewiss. / In the autograph the final wording remains obscure.

** Takt 265/266, Chor III, Tenor: Im Autograph ist die Korrektur des Notentexts nicht abgeschlossen, die Textzuordnung ist unklar (vgl. Kritischer Bericht). / In the autograph the revision of the music text has not been finished, the text assignment is uncertain (see Critical Report).