

Vorwort

Überblickt man das Schaffen Alban Bergs, so weist der vergleichsweise geringe Werkbestand zwischen der einsätzigen, 1910 im Druck veröffentlichten *Klaversonate op. 1* und der unvollendet gebliebenen Oper *Lulu* (1929/35) auf ein nahezu skrupulöses Komponieren hin. Eine wichtige Rolle in der schöpferischen Entwicklung bilden dabei die *Vier Lieder op. 2* (1910). Ihnen sind gleichwohl aus dem Frühwerk Dutzende weiterer Liedvertonungen an die Seite zu stellen, die (nur wenige Stücke ausgenommen) ungedruckt blieben und vielfach erst in neuerer Zeit publiziert wurden. So lagen im Herbst 1904 zu Beginn der Unterweisung bei Arnold Schönberg bereits mehr als 30 Lieder vor, weitere knapp 50 Vertonungen vielfach zeitgenössischer Dichtungen entstanden bis zum Sommer 1908.¹ Zu diesem Korpus gehören auch jene zehn Lieder, die Berg nach Ausweis der mit Schreibmaschine geschriebenen Widmung symbolträchtig in einem eigens zum 10. Jahrestag der Bekanntschaft mit seiner Frau Helene angefertigten Manuskript zusammengestellt hatte: *ZEHN LIEDER | aus dem Jahre 1907 | Meiner lieben Frau | zum 3. Mai 1917 | Alban*.² Neben einer Doppelfuge für Streichquintett mit Klavierbegleitung standen schließlich drei dieser Lieder (*Liebesode*, *Die Nachtigall* und *Traumgekrönt*), gesungen von Elsa Pazeller (1881–1943) und am Klavier begleitet von Karl Horwitz (1884–1925), auf dem Programm eines Kompositionsabends von Schönberg-Schülern am 7. November 1907 im Saal der Wiener Kaufmannschaft; es handelte sich zudem um die erste öffentliche Aufführung von eigenen Werken. Das Konzert wurde allerdings nur in einer einzigen Zeitung und zudem recht cursorisch besprochen, sodass über die Reaktionen des Publikums lediglich ein Brief Bergs vom 18. November 1907 weiterführende Auskunft gibt: „Ich kann ruhig sagen, daß meine Fuge den größten Erfolg an diesem Abend erzielte, obwohl Dinge aufgeführt wurden, die auf einer viel höheren Stufe standen. – Aber so ist das Publikum! – Ich sah das am besten bei meinen drei Liedern: Das zweifelslos beste (aus ‚Traumgekrönt‘) gefiel garnicht – das schwächste (‚Nachtigall‘) begeisterte die Menge. Da wird Sie’s dann auch nicht wundern, wenn ich von der ‚Menge‘ nach wie vor nichts halte und froh bin, wenn ich ihr aus dem Weg gehen kann.“³

Abermals zehn Jahre später (1927/28) nimmt sich Berg noch einmal die Helene gewidmeten Lieder vor, um von ihnen eine Auswahl zu instrumentieren und im Druck herauszubringen. Obwohl sie in Bergs näherem Umkreis wohl immer wieder einmal aufgeführt und diskutiert wurden, gab erst die Sängerin Wanda Achsel-Clemens (1886–1977) den entscheidenden Impuls für die neuerliche Beschäftigung; sie sang denn auch am 18. März 1928 fünf instrumentierte Lieder in einem Wiener Rundfunkkonzert, bei dem der in Wien wirkende dänische Komponist und Dirigent Paul von Klenau (1883–1946) die Leitung der Wiener Symphoniker übernommen hatte.⁴ Berg erläuterte die näheren Umstände der Entstehung dazu in einem Brief vom 15. Juli 1928 an Adorno recht differenziert: „Klenau-Papi’s Anregung bestand ja nur darin[,] die alten Lieder im Radio aufzuführen. Die Beschäftigung damit ließ mich dann (wohl in Erinnerung Ihrer frühern Anregung:) zu dem Entschluß kommen, sie herauszugeben. Den letzten Anstoß hiezu erhielt ich aber, als Frau Kammersängerin Wanda-Achsel-Klemens bei einem der Lieder in höchster Begeisterung ausrief: ‚Ja da staun’ ich Klötze!‘ Übrigens hat mir das Instrumentieren viel Spaß gemacht. Erscheinen wird für’s erste nur die Klavierausgabe. –“⁵ Dieser Rekurs auf ältere Kompositionen erscheint allerdings in gleich mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich: Zum einen hatte Berg kurz zuvor mit dem *Wozzeck* seinen Durchbruch erlebt, zum anderen hatte er sich schon längere Zeit der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen zugewandt – und dies 1925 durch die Neuverto-

nung des Liedes „Schließ mir die Augen beide“ (Theodor Storm, 1907) dokumentiert. Ferner ging er mit dieser Veröffentlichung von „Jugendwerken“ das Risiko ein, angesichts seines eigenen zurückgelegten kompositorischen Wegs zumindest von Seiten der Kritik mit Spott und Häme belegt zu werden. Wie schwierig sich denn auch die Konzeption des Heftes gestaltete, zeigen mehrere Entwürfe für die Abfolge und Transposition der einzelnen Lieder. So ging Berg zunächst noch von nur fünf Liedern in einer anderen Zusammenstellung aus, erweiterte und veränderte diese Auswahl in einem nächsten Schritt auf sechs Lieder (noch ohne das *Schilflied*) und ordnete schließlich sieben Lieder zu einem Zyklus nach wechselndem Tempo und einer spiegelsymmetrischen Disposition des Orchesters: Nr. 1 sollte demnach „groß“ besetzt sein, Nr. 2 „m[ittel]“, Nr. 3 „solist[isch]“, Nr. 4 „m[ittel]“, Nr. 5 „solist[isch]“, Nr. 6 „m[ittel]“, und bei Nr. 7 wurde „alles“ an Instrumenten verlangt.⁶

Dass für Berg beide Gestalten der *Sieben frühen Lieder* von gleichem Gewicht waren, belegt nicht nur eine erläuternde Anmerkung in der gleichzeitig als Particell verwendbaren Klavierausgabe („Die kleinsten Noten sind nicht zu spielen; sie beziehen sich auf die Orchesterausgabe dieser Lieder“), sondern auch eine Notiz in einem Brief vom 26. April 1928 an Schönberg: „Die ‚Sieben frühen Lieder‘ (1907) [...] hab ich nun in Klavier-Ausgabe und Partitur incl. Material fertiggestellt und werden die wohl übern Sommer erscheinen.“⁷ Die Fertigstellung verzögerte sich indes, obwohl Berg seinen Schüler Julius Schloß (1902–1973) zur Unterstützung bei den umfangreichen Korrekturarbeiten hinzugezogen hatte – und ihm dabei einen auch für die Quellenbewertung der vorliegenden Edition überaus wertvollen Hinweis gab: „Kollationieren Sie um Gottenwillen nicht nach der Partitur. Sondern nur nach dem Manuscript der Klavierlieder. Sie werden dann leicht sehen was absichtlich stehngelassen und verändert ist und das eventuell übersehn wurde.“⁸ Welche Aufmerksamkeit Berg außerdem der Titelei entgegenbrachte, geht ebenso aus dem Briefwechsel mit der Universal-Edition hervor wie aus den erhaltenen Korrekturen selbst. So gibt er nicht nur detaillierte Anweisungen über die dann auch so ausgeführten Textteile,⁹ sondern lehnt auch eine vom Verlag gewünschte Lagen-Bezeichnung der Singstimme ab: „wenn es unbedingt sein muß: für mittlere Stimme, aber lieber wäre mir, ohne diese Angabe, da es für Sopran u[.] Tenor etwas zu tief ist, für Bar.[iton] u[.] Alt aber zu hoch! Wenn es also möglich ist[,] bitte so lassen wie [es] steht[;] es klingt auch besser als: ‚mittlere Stimme‘.“¹⁰ Im Erstdruck (Klavierausgabe) wird die Besetzung denn auch entsprechend nur als „für eine Singstimme und Klavier“ angegeben.

Rasch erlangten die *Sieben frühen Lieder* mit ihrer Veröffentlichung einen Platz im Repertoire. Auch Berg war an einigen Aufführungen beteiligt, so am 27. Januar 1929 im Berliner Rundfunk (mit Lisa Frank [Lebensdaten unbekannt], Gesang)¹¹ und am 27. November des Jahres im so genannten *Österreichischen Klub* (mit Stella Eisner [1883–1972?], Gesang)¹². Die Lieder erklangen außerdem bei dem von der Wiener Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) am 9. Februar 1935 veranstalteten Festkonzert zu Alban Bergs 50. Geburtstag.¹³ Publizistisch trat vor allem Theodor W. Adorno für die Lieder ein: zunächst in einer knapper gefassten Kompositionskritik und einer Rezension der Klavierausgabe,¹⁴ dann in einem ausführlichen Essay über die ungedruckte Instrumentation (deren Partitur erschien 1959 im Druck), der allerdings erst 1932 in der *Schweizerischen Musikzeitung und Sängerblatt* veröffentlicht wurde.¹⁵

Erstmals erklang die Instrumentation der *Sieben frühen Lieder* vollständig am 6. November 1928 in Wien mit Claire Born (1898–1965) als Solistin und den von Robert Heger (1886–1978) geleiteten Wiener

Symphonikern – in einem Konzert, über das Berg einen Monat später in einem Brief an Schönberg berichtete und das er mit der bei ihm gelegentlich aufblitzenden feinen Selbstironie kommentierte: „Die Aufführung meiner ‚7 Frühen Lieder‘ unter Heger in einem Gesellschaftskonzert fiel ganz gut aus. Er nahm sich größte Mühe, ließ sich auch alles sagen. Auch mit der Sängerin, der Claire Born, war ich recht zufrieden. Der Erfolg war ganz schön; zu einem Mißerfolg war auch kein rechter Anlass, die Lieder sind ja über 20 Jahre alt.“¹⁶

Zu den einzelnen Liedern

Nr. 1: Nacht, entstanden im Frühjahr 1906. Die der Vertonung zugrunde liegende Dichtung stammt von Carl Hauptmann (1858–1921), dem älteren Bruder von Gerhart Hauptmann, und wurde erstmals in der Sammlung *Aus meinem Tagebuch* (1900) gedruckt.

Nr. 2: Schilflied, entstanden im Herbst 1906. Diese Verse von Nikolaus Lenau (1802–1850) stehen an dritter Stelle des erstmals 1832 gedruckten, insgesamt fünf Gedichte umfassenden Zyklus *Schilflieder*.

Nr. 3: Die Nachtigall, entstanden im Frühjahr 1907. Es handelt sich bei dieser Dichtung um einen Teil des Märchens *Hinzelmeier* von Theodor Storm (1817–1888), das erstmals unter dem Titel *Stein und*

Rose im Volksbuch für das Jahr 1851 für Schleswig, Holstein und Lauenburg (hrsg. von Karl Leonhard Biernatzki, Altona 1850) gedruckt wurde. Dort gehört sie zum Kapitel *Eingang in den Rosengarten*.

Nr. 4: Traumgekrönt, entstanden im August 1907. Die Verse von Rainer Maria Rilke (1875–1926) erschienen erstmals 1896 in einem gleichnamigen Gedichtband.

Nr. 5: Im Zimmer, entstanden im Sommer 1905. Diese idyllische Dichtung verfasste Johannes Schlaf (1862–1941), der maßgeblich den deutschen Naturalismus prägte.

Nr. 6: Liebesode, entstanden im Herbst 1906. Die eigenartig zwischen romantischen Bildern und sachlicher Sprache stehenden Verse stammen von Otto Erich Hartleben (1864–1905), der zu Lebzeiten als Dramatiker große Popularität erlangte.

Nr. 7: Sommertage, entstanden im Sommer 1908. Es handelt sich um eine Dichtung von Paul Hohenberg (1885–1956), einem Jugendfreund Bergs aus den Jahren an der Wiener k. k. Communal-Oberrealschule auf der Schottenbastei.¹⁷

Herausgeber und Verlag danken den im Revisionsbericht genannten Bibliotheken für die Bereitstellung von Quellenkopien.

Angelbachtal, Sommer 2014

Michael Kube

Anmerkungen

- Zu den Jugendliedern insgesamt wie zu Bergs kompositorischer Entwicklung in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts vgl. vor allem Sara Balduf Adams, *The Development of Alban Berg's Compositional Style: A Study of his Jugendlieder (1901–1908)*, PhD Florida State University 2008; sowie (mit kritischer Betrachtung des Forschungsstandes) Bernhard Doppeide, *Zum frühen Liedschaffen Alban Bergs*, in: *Die Musikforschung* 43 (1990), S. 222–244.
- Vgl. hierzu im Revisionsbericht die Angaben zur Quelle I_{SK}.
- Brief an eine ungenannte Jugendfreundin vom 18. November 1907, zitiert nach: *Alban Berg. Bildnis im Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde*, hrsg. von Willi Reich, Zürich 1959, S. 14; vgl. auch mit einigen Abweichungen im Wortlaut Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich 1963, S. 22f.
- Alban Berg notierte dazu in einem Brief an Arnold Schönberg vom 30. März 1928: „Klenau dirigierte, aber es kam nicht viel dabei heraus, denn er hatte für diese fünf Lieder nur eine dreiviertel Stunde Probe. Trotzdem gefielen sie.“ Zitiert nach: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer, Bd. 2: *1918–1935*, Mainz 2007 (= *Briefwechsel der Wiener Schule* Bd. 3/2) [= Briefwechsel Schönberg – Berg], S. 315f.
- Brief an Theodor W. Adorno vom 15. Juli 1928, zitiert nach: *Theodor W. Adorno. Alban Berg. Briefwechsel 1925–1935*, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt am Main 1997 (= *Theodor W. Adorno. Briefe und Briefwechsel* Bd. 2) [= Briefwechsel Adorno – Berg], S. 175. Bereits am 26. April 1928 hatte Berg berichtet: „Von Klenau angeregt habe ich vor einiger Zeit ‚Sieben frühe Lieder‘ (1907) instrumentiert, die er im Radio uraufführte. Sie werden – und ich weiß, daß Sie sich das immer gewünscht haben – in einiger Zeit erscheinen. [Es folgt eine Aufzählung der Lieder in ihrer endgültigen Reihenfolge]“, ebd., S. 166.
- Vgl. dazu die sich im Liederkonvolut von 1917 findenden Notizen: Wien, Österreichische Nationalbibliothek – Musiksammlung, *F 21 Berg 67*, Bl. 26v (auf dem Kopf stehend).
- Brief an Arnold Schönberg vom 26. April 1928, Briefwechsel Schönberg – Berg, S. 322.
- Brief an Julius Schloß von Ende September 1928, Moldenhauer Archiv in der Bayerischen Staatsbibliothek, *Ana 500, B, Schloß, Julius I, Nr. 147*.
- Vgl. dazu den Brief an die Universal-Edition vom 4. Oktober 1928 (Deposit in Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, *Nr. 147*): „Übrigens: den Korrekturen der ‚7 frühen Lieder‘ liegt auch das Muster für das

Titelblatt etc. bei: S[eite] 1 Titel[,] S[eite] 2 Widmung[,] S[eite] 3–31 die gestochenen Seiten[,] S[eite] 32 Verzeichnis u Anmerkung[,] Umschlag bitte, wie Titelblatt!“

- Österreichische Nationalbibliothek – Musiksammlung, *F 21 Berg 10*, Bl. 32r.
- Brief von Alban Berg an Arnold Schönberg vom 17. Januar 1929, Briefwechsel Schönberg – Berg, S. 355.
- Brief von Alban Berg an Theodor W. Adorno vom 17. November 1929, Briefwechsel Adorno – Berg, S. 244f.: „In dieser Woche muss ich Klavier üben, da ich in Wien die frühen Lieder begleite.“
- Für das gesamte Programm vgl. Briefwechsel Schönberg – Berg, S. 560, Anm. 1061.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Alban Bergs frühe Lieder* [Kompositionskritik], in: *Musikblätter des Anbruch* 11 (1929), S. 90–92, sowie ders., *Alban Berg: Sieben frühe Lieder für eine Singstimme und Klavier* [Rezension], in: *Die Musik* 21 (1929), S. 761f.; beide wieder abgedruckt in: ders., *Musikalische Schriften V*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984 (= *Gesammelte Schriften* Bd. 18), S. 465–468 bzw. 469–471.
- Theodor Wiesengrund Adorno, *Zur Instrumentation von Bergs frühen Liedern*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbund* 72 (1932), S. 158–162 und 196–200, in überarbeiteter Fassung (und mit dem leicht veränderten Titel *Die Instrumentation von Bergs frühen Liedern*) wieder abgedruckt in: ders., *Klangfiguren*, Frankfurt am Main 1959, S. 138–156, und nochmals in: ders., *Musikalische Schriften I–III*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978 (= *Gesammelte Schriften* Bd. 16), S. 97–109. Zuvor war der Essay für den Abdruck in beiden von der Universal-Edition verlegerisch betreuten Zeitschriften *Musikblätter des Anbruch* sowie *Pult und Taktstock*, vermutlich wegen seines beträchtlichen Umfangs und der zahlreichen Detailbetrachtungen, abgelehnt worden. Obwohl Berg sich sehr anerkennend über die Entschlüsselung der „Geheimnisse meiner Instrumentationsart“ äußerte, empfahl er in einem Brief an Theodor W. Adorno vom 28. Juni 1929 ausgerechnet die Kürzung „der großen fast 4/5 vom ganzen Artikel ausmachenden Analyse“, Briefwechsel Adorno – Berg, S. 220.
- Brief an Arnold Schönberg vom 7. Dezember 1928, Briefwechsel Schönberg – Berg, S. 347.
- Joan Allen Smith, *The Berg-Hohenberg Correspondence*, in: *Alban Berg Symposium Wien 1980*, hrsg. von Rudolf Klein, Wien 1981 (= *Alban-Berg-Studien* 2), S. 189–197.

Preface

A survey of Alban Berg's compositional output will inevitably suggest a scrupulous approach to the craft, particularly when considering the relatively small amount of works produced, from the one-movement *Klaversonate op. 1* printed in 1910 to the incomplete opera *Lulu* (1929/35). A major role in his creative development was played by the *Vier Lieder op. 2* (1910). Nevertheless, they should be placed alongside dozens of other song settings from his early years which – save for a few pieces – remained unprinted and were often only published in recent times. In fall 1904, at the start of his apprenticeship with Arnold Schoenberg, he had already written more than 30 songs, and by the summer of 1908, his song output contained nearly 50 settings of poems, many of them contemporary.¹ Also part of this corpus are the ten songs which (as emerges from the typewritten dedication) Berg specifically – and with a strongly symbol-laden wording – compiled in one manuscript for the tenth anniversary of his having met his future wife Helene: “TEN SONGS | from the year 1907 | to my loving wife | on 3 May 1917 | Alban.”² Next to a double fugue for string quintet with piano accompaniment, three of these songs (*Liebesode*, *Die Nachtigall* and *Traumgekrönt*), were placed on the program of a composition soirée of Schoenberg students in the hall of the Wiener Kaufmannschaft on 7 November 1907. The singer Elsa Pazeller (1881–1943) was accompanied at the piano by Karl Horwitz (1884–1925). This was also the first public performance of works by Alban Berg. The concert was reviewed in only one newspaper, however, and that single review was so cursory that the only other information about the public's reaction can be found solely in a letter from Berg dated 18 November 1907: “I must say that my fugue was the most successful piece of the evening even though other works were played that were on a much higher level. – But that's the public for you! – I understood this the most clearly with my three songs: The one that was undisputedly the best (from ‘Traumgekrönt’) found no favor at all, but the weakest (‘Die Nachtigall’) thrilled the audience. It should come as no surprise that I thought nothing of the ‘masses’ back then, nor do I do so now, and am happy when I can avoid contact with them.”³

Another ten years later (1927/28), Berg returned to the songs he had dedicated to Helene in order to orchestrate several of them for printing. Even if they had no doubt been performed individually every now and then, and discussed in Berg's closer circle, the decisive impulse for the reprise of the work on them was provided by the singer Wanda Achsel-Clemens (1886–1977). On 18 March 1928 she sang five orchestrated songs in a Vienna radio concert under the baton of the Danish composer and conductor Paul von Klenau (1883–1946), who was working in Vienna at that time and had assumed the direction of the Wiener Symphoniker.⁴ Berg gave a colorful description of the circumstances surrounding this performance in a letter to Adorno dated 15 July 1928: “Klenau's suggestion consisted solely of performing the old songs on the radio. My preoccupation with this inspired me (no doubt recollecting your earlier suggestion) to take the decision to have them published. The final impulse, however, came from Frau Kammer Sängerin Wanda Achsel-Klemens, who cried out with the wildest enthusiasm during one of the songs: ‘This is utterly flabbergasting!’ Incidentally, the orchestration gave me great joy. The only thing scheduled for publication so far is the piano edition. –”⁵

This harking back to earlier works does seem unusual from several points of view, however: for one, Berg had just made his breakthrough with *Wozzeck*; for another, he had been working quite a while already with the compositional technique that uses twelve notes only related

to one another; this had been documented in 1925 by the new setting of the song “Schliess mir die Augen beide” (Theodor Storm, 1907). By publishing “juvenilia” at this point on his compositional path, Berg was risking the mockery and derision of the critics. Several drafts of the sequence and transposition of the individual songs testify to the difficulty he encountered in laying down the concept of the publication. At first, for example, the composer had only envisioned five songs in a varied combination, then, in another step, expanded and altered this selection to comprise six songs (still without the *Schilfflied*) and ultimately compiled seven songs into a cycle based on alternating tempi and a mirror-image disposition of the orchestra: no. 1 was to have a “large” setting, no. 2 “m[edium],” no. 3 “soloistic,” no. 4 “m[edium],” no. 5 “soloistic,” no. 6 “m[edium]” and in no. 7 he called on “all” the instruments on hand.⁶

Berg attributed the same importance to both versions of the *Sieben frühe Lieder*, as can be seen not only in an explanatory remark in the piano-vocal score that can also be used as a short score (“The notes in small type are not to be performed; they refer to the orchestral edition of these songs”), but also in a note found in a letter to Schoenberg of 26 April 1928: “I have now finished the ‘Sieben frühe Lieder’ (1907) [...] in the piano edition and in that of the score, including the material. They will most probably be published during the summer.”⁷ But work dragged on in spite of Berg's recruitment of his student Julius Schloß (1902–1973) to help with the extensive proofreading. Berg also gave Schloß some valuable tips, some of which touch on the source evaluation of the present edition: “For heaven's sake, do not collate according to the score, but according to the manuscript of the piano songs. You will then easily be able to see what was deliberately left intact and altered, and what was possibly overlooked ...”⁸ Berg's emphasis on the title and heading of the edition vividly emerges from his correspondence with Universal-Edition and from the extant proofs themselves. Berg thus not only provides detailed instructions on the text sections⁹ that were carried out as desired, but also rejects the specification of the register of the vocal part that the publisher had in mind: “If it is absolutely necessary, for medium voice; I would prefer not to have this indication, however, since the music is somewhat too low for soprano and tenor, but too high for baritone and alto! If possible, please leave it as it is; it also sounds better than ‘medium voice.’”¹⁰ In the first edition (piano edition), the scoring was accordingly assigned to “voice and piano.”

The *Sieben frühe Lieder* won their place in the repertoire shortly after publication. Berg himself took part in a few performances, for example at the Berlin Rundfunk (Berlin Radio), with Lisa Frank (biographical data unknown), voice, on 27 January 1929¹¹, and at the *Österreichischer Klub* (Austrian Club, with Stella Eisner [1883–1972?], voice), on 27 November of that year.¹² The songs were also heard at the celebratory concert in honor of Alban Berg's fiftieth birthday, held by the Vienna section of the *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) (International Society of Contemporary Music, ISCM) on 9 February 1935.¹³ The publicist Theodor W. Adorno, in particular, took the Lieder under his wing: first in a succinctly worded composition critique and a review of the piano edition,¹⁴ and then in a more detailed essay on the unprinted orchestration (the score appeared in print in 1959) which, however, was not published until 1932 in the *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt*.¹⁵

The orchestral version of the *Sieben frühe Lieder* was given its first complete performance in Vienna on 6 November 1928 with Claire Born (1898–1965) as soloist and the Wiener Symphoniker under Robert Heger (1886–1978). Berg reported about this concert one

month later in a letter to Schoenberg, commenting on the event with his engaging self-irony: “The performance of my ‘Sieben frühe Lieder’ under Heger in a Gesellschaft concert turned out quite nicely. He took the greatest pains and listened to all I had to say. I was also very satisfied with the singer Claire Born. The success did me a world of good. And there was hardly reason for the songs not to be successful – after all, they’re over 20 years old.”¹⁶

About the individual songs

No. 1: Nacht (Night), written in spring 1906. The poem on which the setting is based is from Carl Hauptmann (1858–1921), the elder brother of Gerhart Hauptmann, and was printed for the first time in the collection *Aus meinem Tagebuch* (1900).

No. 2: Schilflied (Reed Song), written in fall 1906. These verses by Nikolaus Lenau (1802–1850) occupy the third position in the *Schilflieder* cycle comprising altogether five poems printed for the first time in 1832.

No. 3: Die Nachtigall (The Nightingale), written in spring 1907. This poem is part of the fairy tale *Hinzelmeier* by Theodor Storm (1817–1888), which was first printed under the title *Stein und Rose* in the *Volksbuch für das Jahr 1851 für Schleswig, Holstein und Lauen-*

burg (ed. by Karl Leonhard Biernatzki, Altona, 1850). There it is part of the chapter *Eingang in den Rosengarten*.

No. 4: Traumgekrönt (Dream Crowned), written in August 1907. The verses by Rainer Maria Rilke (1875–1926) were first published in 1896 in an eponymous volume of poetry.

No. 5: Im Zimmer (In the Room), written in summer 1905. This idyllic poem was penned by Johannes Schlaf (1862–1941), who left a decisive mark on the German naturalist style.

No. 6: Liebesode (Love Ode), written in fall 1906. The verses which hover curiously between romantic imagery and natural speech were set to paper by Otto Erich Hartleben (1864–1905), who achieved great renown as a dramatist during his lifetime.

No. 7: Sommertage (Summer Days), written in summer 1908. This is a poem by Paul Hohenberg (1885–1956), a friend from Berg’s youth at the Vienna Imperial and Royal “Communal-Oberrealschule” at the Schottenbastei.¹⁷

The editor and publisher wish to express their gratitude to the libraries mentioned in the *Revisionsbericht* for putting source copies at their disposal.

Angelbachtal, Summer 2014

Michael Kube

Notes

1 On the early songs in general, as well as on Berg’s compositional development in the first decade of the 20th century, see above all Sara Baldud Adams, *The Development of Alban Berg’s Compositional Style: A Study of his Jugendlieder (1901–1908)*, PhD Florida State University, 2008; see also (containing a critical examination of the research status) Bernhard Doppeide, *Zum frühen Liedschaffen Alban Bergs*, in: *Die Musikforschung* 43 (1990), pp. 222–244.

2 See the comments on the source I_{sk} in the *Revisionsbericht*.

3 Letter of 18 November 1907 to a non-identified female friend from his youth, quoted from: *Alban Berg. Bildnis im Wort. Selbstzeugnisse und Aussagen der Freunde*, ed. by Willi Reich, Zurich, 1959, p. 14; as well as, with some variations in the wording, Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zurich, 1963, pp. 22f.

4 Alban Berg mentioned this in a letter to Arnold Schoenberg dated 30 March 1928: “Klenau conducted, but it had little effect since he had only been given three quarters of an hour to rehearse these five songs. Still, they were warmly received.” Quoted from: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, ed. by Juliane Brand, Christopher Hailey and Andreas Meyer, vol. 2: *1918–1935*, Mainz, 2007 (= *Briefwechsel der Wiener Schule* vol. 3/2) [= *Briefwechsel Schönberg – Berg*], pp. 315f.

5 Letter to Theodor W. Adorno of 15 July 1928, quoted from: *Theodor W. Adorno. Alban Berg. Briefwechsel 1925–1935*, ed. by Henri Lonitz, Frankfurt am Main, 1997 (= *Theodor W. Adorno. Briefe und Briefwechsel* vol. 2) [= *Briefwechsel Adorno – Berg*], p. 175. Already on 26 April 1928 Berg had reported: “Encouraged by Klenau, I had orchestrated ‘Sieben frühe Lieder’ (1907) quite a while ago, which he premièred at the radio. They will be published in the foreseeable future – which is what I know you have always wanted. [This is followed by a listing of the songs in their final sequence],” *ibid.*, p. 166.

6 See the notes found in the collective song manuscript of 1917: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek – Musiksammlung, *F 21 Berg 67*, fol. 26v (upside down).

7 Letter to Arnold Schoenberg of 26 April 1928, *Briefwechsel Schönberg – Berg*, p. 322.

8 Letter to Julius Schloß of late September 1928, Moldenhauer Archives in the Bayerische Staatsbibliothek, *Ana 500, B, Schloß, Julius I, Nr. 147*.

9 See the letter to Universal-Edition of 4 October 1928 (deposit in Vienna, Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, *Nr. 147*): “Incidentally: the

layout for the title page etc. is enclosed with the proofs of the ‘7 frühe Lieder:’ page 1 title, page 2 dedication, pages 3–31 the engraved score, page 32 contents and note. Cover as title page please!”

10 Österreichische Nationalbibliothek – Musiksammlung, *F 21 Berg 10*, fol. 32r.

11 Letter of Alban Berg to Arnold Schoenberg of 17 January 1929, *Briefwechsel Schönberg – Berg*, p. 355.

12 Letter of Alban Berg to Theodor W. Adorno of 17 November 1929, *Briefwechsel Adorno – Berg*, pp. 244f.: “I have to practice the piano this week, since I am accompanying the early songs in Vienna.”

13 For the entire program see *Briefwechsel Schönberg – Berg*, p. 560, note 1061.

14 Theodor Wiesengrund Adorno, *Alban Bergs frühe Lieder* [composition critique], in: *Musikblätter des Anbruch* 11 (1929), pp. 90–92, as well as *ibid.*, *Alban Berg: Sieben frühe Lieder für eine Singstimme und Klavier* [review], in: *Die Musik* 21 (1929), pp. 761f.; reprinted in: *ibid.*, *Musikalische Schriften V*, ed. by Rolf Tiedemann and Klaus Schultz, Frankfurt am Main, 1984 (= *Gesammelte Schriften* vol. 18), pp. 465–468 and 469–471.

15 Theodor Wiesengrund Adorno, *Zur Instrumentation von Bergs frühen Liedern*, in: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerbblatt* 72 (1932), pp. 158–162 and 196–200, in revised version (and with the slightly altered title *Die Instrumentation von Bergs frühen Liedern*) reprinted in: *ibid.*, *Klangfiguren*, Frankfurt am Main, 1959, pp. 138–156, and again in: *ibid.*, *Musikalische Schriften I–III*, ed. by Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1978 (= *Gesammelte Schriften* vol. 16), pp. 97–109. The printing of the essay had previously been rejected by both of the journals under the editorial direction of Universal-Edition, *Musikblätter des Anbruch* and *Pult und Taktstock*, most likely because of its considerable length and many highly detailed observations. Although Berg expressed a great deal of appreciation for the revelation of the “secrets of my style of orchestration,” he nevertheless recommended to Theodor W. Adorno in a letter of 28 June 1929 to use an abridgment “of the major analysis that constitutes nearly four fifths of the entire article,” *Briefwechsel Adorno – Berg*, p. 220.

16 Letter to Arnold Schoenberg of 7 December 1928, *Briefwechsel Schönberg – Berg*, p. 347.

17 Joan Allen Smith, *The Berg-Hohenberg Correspondence*, in: *Alban Berg Symposium Wien 1980*, ed. by Rudolf Klein, Vienna, 1981 (= *Alban-Berg-Studien* 2), pp. 189–197.