

PFITZNER HANS

Compositore e direttore d'orchestra tedesco

(Mosca, 5 maggio 1869 – Salisburgo, 22 maggio 1949)



Pfitzner era il figlio di un violinista d'orchestra e cominciò in giovane età a prendere lezioni dal padre. La famiglia traslocò a Francoforte sul Meno nel 1872. All'età di 11 anni compone il suo primo pezzo, mentre il primo *Lieder* è del 1884. Dal 1886 al 1890 Pfitzner studiò composizione con Iwan Knorr e pianoforte con James Kwast al conservatorio del Dr. Hoch. Dal 1892 al 1893 studiò al Conservatorio di Coblenza e divenne, nel 1894, Maestro di Cappella Volontario al Teatro di Magonza.

Nel 1895 arrivarono i primi lavori importanti per Pfitzner, l'Opera *Der arme Heinrich* ("Il misero Enrico") e la "pièce" *Das Fest auf Solhaug* di Henrik Ibsen. Nel 1897 si trasferì a Berlino per divenire insegnante al conservatorio Stern'schen. Sposò Mimi Kwast, figlia del suo ex insegnante di pianoforte, l'anno seguente. Il 1903 è un anno importante: nasce suo figlio Paul e diviene Maestro di Cappella al Teatro dell'Ovest di Berlino.

All'opera di Vienna, nel 1905, Gustav Mahler dirige la sua seconda opera *Die Rose vom Liebesgarten* ("La rosa del giardino dell'amore"). Il secondogenito Peter nacque l'anno seguente, la figlia Agnes nel 1908. In quell'anno la famiglia si trasferì a Strasburgo. Pfitzner è chiamato a dirigere sia il conservatorio che l'orchestra sinfonica della città, la *Strasburger Philharmoniker*.

Nel 1910 diverrà regista e direttore d'orchestra. Nel 1913 viene nominato Professore.

DER ARME HEINRICH

Tipo: Dramma musicale in tre atti

Soggetto: libretto di James Grun, dal poema omonimo di Hartmann von Aue

Prima: Magonza, Stadttheater, 2 aprile 1895

Cast: Heinrich, cavaliere tedesco (T); Dietrich, uomo del suo seguito (Bar); Hilde, sua moglie (S); Agnese, loro figlia quattordicenne (S); il medico, monaco nel convento di Salerno (B); monaci

Autore: Hans Pfitzner (1869-1939)

Conquistato dalla bellezza dell'epos del poema di Hartmann von Aue (scritto intorno al 1195), Pfitzner compose di getto testo e musica del monologo iniziale di Heinrich ("Duft! Duft! Herrlicher Duft!"): da qui l'amico James Grun trasse spunto per impostare l'intero libretto.

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

In Svevia e a Salerno, nel XII secolo.

In una stanza nella torre del castello di Heinrich, in Svevia, Hilde cerca di rincuorare Agnese, inconsolabile per il grave stato di malattia in cui versa il loro signore. Dietrich ritorna da un viaggio compiuto fino al monastero di Salerno, dove ha interpellato un monaco esperto nell'arte medica; questi ha scorto nelle condizioni di Heinrich un castigo divino e si è dichiarato impotente a salvarlo: solo il sacrificio spontaneo di una vergine potrà giovargli.

Atto secondo

Nel castello, nella stanza di Dietrich e di Hilde.

Agnese persuade i genitori a consentirle di offrirsi per la salvezza del cavaliere malato.

FOTO DI SCENA

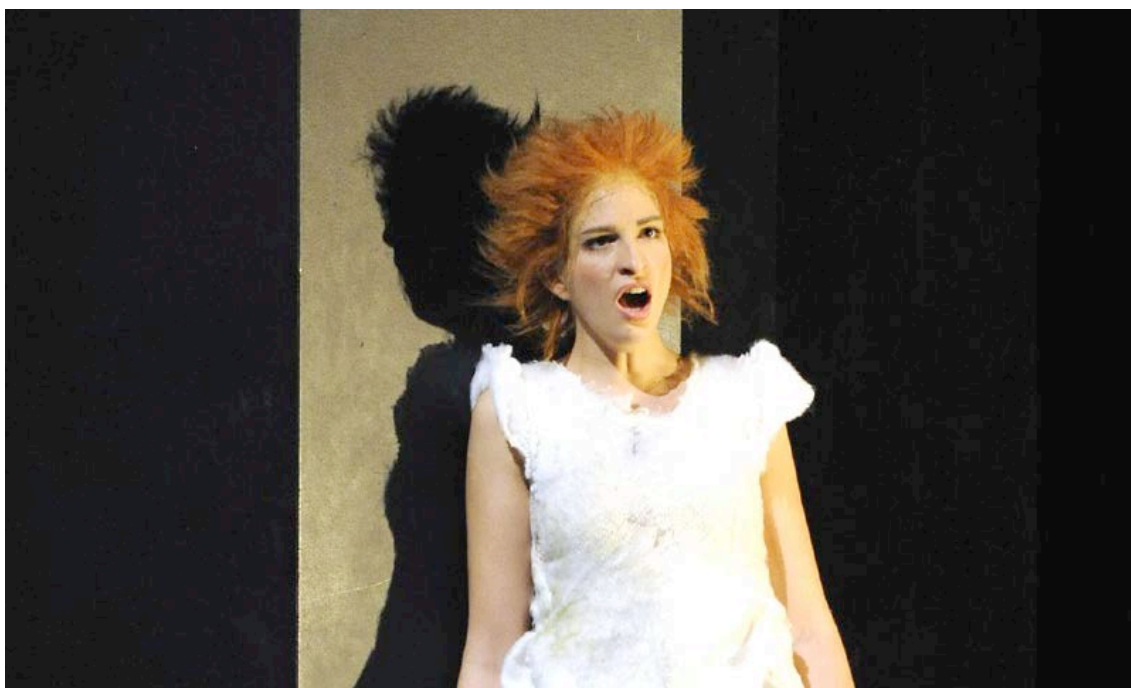


Atto terzo

A Salerno, nel cortile del monastero.

Heinrich supplica Agnese di scioglierlo dal consenso dato al sacrificio di lei; ma niente può smuovere la serena fermezza della fanciulla; anche il monaco-medico riconosce la piena spontaneità del suo gesto. Quando Agnese è già stata condotta verso il luogo del sacrificio, Heinrich prorompe in un grido: "Nicht mehr will ich gerettet sein!" ('Non voglio più essere salvato!'); in quello stesso istante gli viene accordata la guarigione e nello slancio delle forze riconquistate riesce ancora, *in extremis*, a sottrarre Agnese al pugnale del monaco.

FOTO DI SCENA



Il tema del sacrificio e della redenzione, che pure implica una forte affinità con il teatro wagneriano, è trattato con toni molto personali: in questo caso l'attenzione psicologica della vicenda non converge sull'angelo salvatore, ma sull'intimo dramma del cavaliere caduto.

FOTO DI SCENA



Pfitzner parlava di dissidio fra la «nostalgia di luce e di vita», che nel primo atto domina interamente Heinrich, e l'emergere di una pena sempre più acuta per il dolore di un'altra persona. Così il motivo d'apertura dell'opera, enunciato da quattro viole con sordina, si trasforma gradatamente da espressione di sofferenza fisica individuale a lacerazione psicologica che ha vinto ormai i confini dell'egoismo; e il miracolo diventa simbolo dell'avvenuta metamorfosi spirituale.

FOTO DI SCENA



DAS HERZ

Tipo: Dramma musicale in tre atti

Soggetto: libretto proprio e di Hans Mahner-Mons

Prima: Berlino, Staatsoper e Monaco, Nationaltheater, 12 novembre 1931

Cast: il duca (B); la duchessa (A); il principe Tancredi, fanciullo (rec); Asmus Modiger, consigliere privato (T); la voce del demonio Asmodi (T); Helge von Laudenhaim, gentildonna di corte (S); il dottor Daniel Athanasius, medico (Bar); Wendelin, sua aiutante (S)

Autore: Hans Pfitzner (1869-1949)

Das Herz conclude la produzione operistica di Pfitzner e insieme suggella il graduale allontanamento del compositore dall'influsso di Wagner. La consuetudine con il repertorio ottocentesco (ad esempio la riscoperta della *Undine* di Hoffmann, o la revisione di alcuni lavori teatrali di Marschner), oltre a influenzare la scelta del soggetto, aiutò Pfitzner a consolidare l'originalità dei suoi percorsi stilistici, rifondandoli sulle radici storiche dell'opera tedesca e sottraendoli alla tentazione wagneriana.

FOTO DI SCENA



La vicenda è ambientata intorno al Settecento, ma le presenze demoniache che la attraversano rimandano piuttosto al Medioevo sulfureo di molte pagine romantiche; proprio la mescolanza dell'ambientazione nei principati dell'epoca barocca con figure dedite all'occultismo è una peculiarità tipicamente hoffmanniana.

La trama

Atto primo

Il dottor Athanasius confessa a Wendelin di essere un esperto di arti magiche, ma di non averne mai fatto uso. Sopraggiunge Asmus Modiger, in sinistra coincidenza con l'attimo in cui il medico traccia sulla parete il segno del demanio Asmodi. Il duca, su consiglio della giovane e nobile Helge, cui Athanasius guarì un tempo la madre, manda a chiamare il celebre medico per tentare di guarire il principino malato. Nella stanza del fanciullo, Athanasius, dopo aver pregato invano Helge di non lasciarlo solo, invoca Asmodi, che gli promette aiuto in cambio di un cuore umano, scelto da Athanasius a caso fra quelli che gli appaiono in una visione satanica.

Atto secondo

Nel parco del castello

Sta per scadere l'anno al termine del quale Asmodi verrà a pretendere il cuore sacrificatogli. Athanasius, divenuto nel frattempo sposo di Helge, è inquieto, ma quando il demanio gli compare puntualmente dinanzi, si vede costretto a cedere. Nello stesso istante Helge stramazza al suolo, e quando il perfido Asmus rivela alla corte esterrefatta l'arte proibita con cui venne guarito il principino, anche questi cade morto.

Atto terzo

Athanasius accetta con sollievo la sentenza capitale pronunciata contro di lui, e resta indifferente alle suppliche del duca, venuto a promettergli la grazia a patto che risusciti con qualunque mezzo il suo figliolo. Athanasius prega perché Helge possa essere salva; gli appare lo spirito di lei, ormai prigioniero di Asmodi e costretto a vagare senza pace: Helge indica allo sposo la via della fuga, ma Athanasius preferisce soffrire con lei. Commosso da questo reciproco amore, Dio

restituisce a Helge il suo cuore e la libera: gli spiriti degli sposi si librano verso il cielo, mentre nella cella il guardiano scopre il corpo senza vita del condannato.

FOTO DI SCENA



La figura tormentata del medico-mago, approfondimento di una silhouette già sbazzata in *Der arme Heinrich*, è ricca di connotazioni faustiane e insieme conserva il retaggio romantico della Zerrissenheit spirituale, che trova piena rispondenza nella dicotomia cielo-inferno. L'ambiguo sovrapporsi di Asmodi e Asmus sembra desunto dal più puro Hoffmann, che amava accrescere l'alone orrifico dei suoi personaggi negativi sdoppiandone l'identità in modo inquietante.

La spiccata incidenza di espressioni come «draulmngend» (incalzando) o «beschleunigt» (accelerato) nelle didascalie agogiche è un sintomo della pulsione affannosa in cui l'opera sembra consumarsi; culmine di questa tensione spasmodica è la frenesia del 'pandemonio', versione ammodernata degli squarci demoniaci di Marschner o di Weber.



PALESTRINA

Tipo: Leggenda musicale in tre atti

Soggetto: libretto proprio

Prima: Monaco, Prinzregententheater, 12 giugno 1917

Cast: Pio IV, pontefice (B); Giovanni Morone (Bar) e Bernardo Novagerio (T), suoi legati cardinalizi; Christoph Madruscht, cardinale e principe-vescovo di Trento (B); Carlo Borromeo, cardinale romano (Bar); cardinale von Lothringen (B); Abdisu, patriarca di Ass

Autore: Hans Pfitzner (1869-1949)

La genesi di *Palestrina* fu lunga e difficile, ma condusse il compositore a un risultato magistrale, a un'opera teatrale fra le più significative del primo Novecento. Pfitzner aveva cominciato ad accarezzare il progetto di un lavoro imperniato sulla figura di Palestrina da quando aveva letto l'importante e monumentale *Geschichte der Musik* (Storia della musica, 1862-'82) di August Wilhelm Ambros, che le dedicava ampio spazio, soffermandosi in particolare sulla leggenda del 'salvataggio' della musica polifonica operato dall'artista rinascimentale.

Pfitzner studiò anche altre fonti, approfondì l'argomento, ma al tempo stesso si convinse del fondamento storico che aveva originato l'aneddoto della *Missa Papae Marcelli*. Deciso a incentrare su questo episodio storico-musicale la sua nuova fatica per il teatro, si rivolse a diversi amici e letterati per ottenere da loro un libretto adatto; ormai, però, aveva idee troppo precise sulla struttura da dare alla vicenda, e nessun intervento altrui poté più soddisfarlo.

Fu così che negli ultimi mesi del 1909 stilò i primi appunti, e proseguì nella stesura del testo fino all'agosto 1910, senza più ricorrere ad ausilii esterni.

Quando, nel giugno 1915, fu ultimata anche la partitura, erano trascorsi circa quindici anni dai primi abbozzi del progetto, e ne sarebbero dovuti trascorrere altri due prima di vedere l'opera sulle scene, diretta da Bruno Walter.

La trama

Atto primo

1563: si stanno concludendo i lavori del Concilio di Trento

In casa di Palestrina, a Roma, il giovane Silla è ansioso di partire per Firenze, verso gli orizzonti inesplorati del canto solistico, e non si sente più attratto dalle antiche polifonie. Mentre fa ascoltare a Ighino una sua composizione, entra Palestrina con il cardinale Borromeo: quest'ultimo deplora le note lascive che disonorano la casa dell'anziano musicista.

FOTO DI SCENA



Usciti i due giovani, supplica Palestrina di scrivere una messa, con cui testimoniare davanti ai padri conciliari la dignità artistica e spirituale del patrimonio polifonico, che molti di loro vorrebbero condannare alle fiamme. Palestrina però ricusa il contributo, con una fermezza che fa adirare Borromeo; rimasto solo, il compositore sfoga il suo dolore per la rottura dell'amicizia con il cardinale e deplora l'angosciosa

solitudine cui l'uomo è condannato, l'inutile affannarsi che non produce alcun frutto.

Intorno a lui risplendono però nove apparizioni, anime di antichi polifonisti venute a sollecitargli la creazione di un capolavoro con cui possa adempiere alla sua missione terrena; un coro di angeli suggerisce al vecchio maestro l'idea per la messa richiesta, e quando Silla e Ighino entrano nella stanza il mattino dopo, trovano Palestrina addormentato e lo scrittoio cosparso di fogli ormai completati.

Atto secondo

Trento. I cardinali discutono animatamente, gli uni decisi a chiudere celermente i lavori del Concilio, gli altri (soprattutto gli spagnoli, più intransigenti) altrettanto irremovibili nell'esigere l'esame rigoroso di tutti gli articoli.

Morone apre la seduta, ma si vede ben presto costretto ad aggiornarla, visto l'inasprirsi dei contrasti fra i vari partiti; i servitori spagnoli si fanno incontro minacciosi a quelli italiani e tedeschi, per vendicare l'affronto patito dai loro padroni: nasce una rissa generale, drasticamente interrotta dall'arrivo del cardinale Madruscht, che ordina di sparare sui litiganti e di condurre i superstiti al patibolo.

Atto terzo

In casa di Palestrina

Il compositore è stato incarcerato da Borromeo, il giorno successivo il loro colloquio, per cercare di ottenere da lui, con la forza, ciò che non si era ottenuto con le preghiere. Mentre il maestro sonnacchia, i padri conciliari stanno ascoltando (così ci informa Ighino) la nuova creazione, da cui dipende il futuro della tradizione polifonica sacra; ben presto giungono i primi cantori a rendere omaggio al musicista, che si alza poi per ricevere il Papa in persona, venuto a benedirlo.

Piangendo, Borromeo invoca il perdono dell'amico ingiustamente angariato, ma questi lo abbraccia affettuosamente; l'opera si chiude sul quadretto di Palestrina seduto all'organo, immerso profondamente nei suoi pensieri, indifferente ai clamori osannanti che salgono dalla strada.

Nella figura di Palestrina Pfitzner adombra il proprio dramma personale, di artista testimone della frantumazione di un mondo prossimo a estinguersi; decadentismo e classicità si fondono nella filigrana simbolica della *Missa Papae Marcelli*, scrigno e usbergo della tradizione antica, ma anche suo estremo e affettuoso epitaffio.

Ostile alla 'Neue Musik', allarmato dai fermenti innovativi di stampo futuristico, non passatista, ma intimamente legato a un universo di valori estetici di cui non poteva che constatare l'inarrestabile declino, Pfitzner si sente custode del passato e, come tale, partecipa spiritualmente di un travaglio analogo a quello che immagina aver tormentato Palestrina, ultimo erede di un mondo rinascimentale sull'orlo del collasso, impotente a trattenere l'ascesa della nuova arte patrocinata dalla Camerata fiorentina dei Bardi.

FOTO DI SCENA



Indubbiamente non viene trascurato l'aspetto doloroso del rapporto fra artista e società, individuo e massa; ma Pfitzner (che nei suoi scritti è prodigo di informazioni riguardo alla genesi e all'ermeneutica di Palestrina) insistette nel ribadire che non risiede qui il significato nodale dell'opera.

Fondamentale è piuttosto il contrasto fra eternità e transitorietà: Palestrina è un uomo stanco della vita e deluso dall'arte, con cui un tempo aveva sperato di innalzare un monumento aere perennius, che ora vede invece già roso dalla fuga del tempo e dalla mutevolezza dei costumi. L'idea del suicidio, contemplata dal compositore dopo la sortita precipitosa del cardinale incollerito, non è che nostalgia di eternità; e il vero apice dell'opera coincide con il congedo finale (come spiegato da Pfitzner), quando Palestrina si riaccosta al suo organo, ripiegandosi pensosamente su se stesso, ormai dimentico del mondo esteriore e della sua gloria effimera.

Questo è il senso del messaggio dall'al di là che suggella il primo atto: non una generica immagnetta da ex voto, ma un barlume di infinito venuto a sostenere il creatore che tenta l'impossibile trapianto 'dell'eterno nella temporalità'; accanto a questo sentimento di desolata impotenza, tuttavia, si rivendica anche, coraggiosamente, l'autonomia dell'artista, che non si lascia costringere da alcuna imposizione e non si piega di fronte agli obblighi imposti dalla committenza.

Il secondo atto abbandona, per così dire, il protagonista e inquadra una seduta del Concilio di Trento; già nel primo atto Pfitzner ha mostrato una mano duttilissima nel trattamento vocale, dalla canzone libera di Silla alla tenerezza liederistica di Ighino, fino all'austerità sofferta di Carlo Borromeo; ma il ritratto dei padri conciliari è veramente un capolavoro di sfumature, si direbbe quasi miniature, con cui ogni personaggio acquista in poche pennellate essenziali una fisionomia ben individuata.

Il cerimoniere Severolus è caratterizzato da una compunzione affettata, che si addice al suo ruolo; Madruscht è severo e accigliato, come il suo timbro di basso profondo; il vescovo di Budoja è una sagoma di burlone, che spicca nel rigore generale per le sue sortite impertinenti; il patriarca di Assiria è caratterizzato da volute esotiche, un poco incongrue alla sua vecchiaia cadente, ma molto pittoresche (e pittoresco è anche il personaggio, così avanti negli anni da addormentarsi mentre parla, e per giunta proprio nel momento in cui pronuncia il nome di Palestrina).

Pfitzner si era documentato con molta serietà sugli episodi trattati, studiandosi addirittura l' *Historia del Concilio Tridentino* di Paolo Sarpi; e la naturalezza con cui maneggia questo atto, ampio e denso di particolari, comprova l'immedesimazione raggiunta in una materia

certo non facile da musicare. Nella partitura emergono armonie arcaiche, atte a ricreare l'atmosfera dell'epoca rinascimentale, ma in questo caso non si può parlare di neoclassicismo; o meglio, non si può limitare l'esegesi a questa formulazione riduttiva. La base armonica infatti tende a un limbo di formazione aurorale, ancora sospeso fra modalità e tonalità, e spesso così intriso di durezza da apparire, paradossalmente, moderno.

Pfitzner non scrive un'apologia del passato, ma affronta le lacerazioni del proprio tempo rileggendo in chiave simbolica la vicenda antica: quasi un vichiano ricorso storico. Il dramma dell'artista che vede la propria poetica crollare di fronte all'affermarsi di nuove tendenze non viene affrontato con il tono dimesso della rinuncia, né con la spavalda sicumera di chi non vuole riconoscere i limiti umani.

FOTO DI SCENA



DIE ROSE VOM LIEBESGARTEN

Tipo: Opera romantica in un prologo, due atti e un epilogo

Soggetto: libretto di James Grun

Prima: Elberfeld (Wuppertal), Stadttheater, 9 novembre 1901

Cast: la Vergine delle stelle con il suo fanciullo sole, divinità del Giardino d'amore (m); Siegnot, giovane nobile (T); il maestro d'armi (B); il maestro dei canti (Bar); il custode della porta invernale (m); Minneleide, silfide (S); Schwarzhilde (S)

Autore: Hans Pfitzner (1869-1949)

Poco nota al di fuori di Germania e Austria, *Die Rose vom Liebesgarten* fu accolta al suo apparire con sentito entusiasmo, nonostante la scrittura sinfonica e quella vocale manifestassero con palese evidenza i debiti wagneriani della formazione di Pfitzner.

FOTO DI SCENA



Il preludio, presentato già nel 1900 durante un concerto dei Berliner Philharmoniker, non aveva suscitato grande impressione, anche perché affiancato con malaccorta strategia a Tod und Verkaulmrung e a Ein Heldenleben; ma sulla scena l'opera era destinata a piacere, forse per il profumo Jugendstil che la impregna, e che la rendeva attualissima al momento della sua prima comparsa.

La trama

Prologo

Nel Giardino d'amore si festeggia il ritorno della primavera e si designa a guardiano Siegnot che, con l'ausilio della rosa magica, dovrà proteggere il regno e conquistargli nuovi adepti.

FOTO DI SCENA



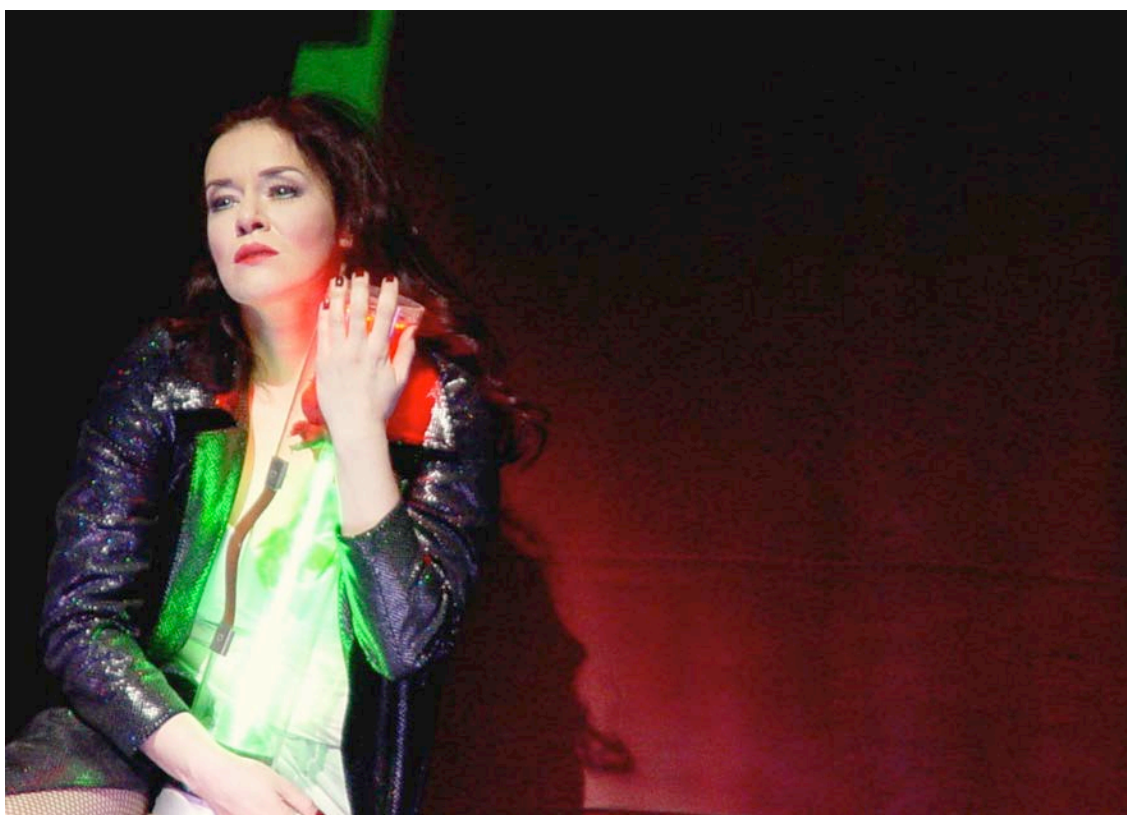
Atto primo

Durante l'esercizio delle sue mansioni, Siegnot sente il canto di Minneleide e ne rimane affascinato. Convinta a seguirlo nel Giardino celeste, la silfide resta però abbagliata dalla luce che ne promana e precipita nel regno dell'incantatore notturno.

Atto secondo

L'incantatore offre la libertà a Siegnot, che ha seguito l'amata nel regno nemico, a patto che Minneleide riesca a ritornare da sola nel Giardino; ma alla giovane manca l'animo per condurre a termine quest'impresa senza aiuto. Ormai in balia dell'incantatore, Siegnot sradica le colonne della dimora sotterranea e vi rimane sepolto con i suoi abitanti; disperata, Minneleide lo ritrova morto fra le macerie.

FOTO DI SCENA



Epilogo

Minneleide giunge al Giardino con il corpo esanime di Siegnot fra le braccia e la rosa in mano; le divinità del Giardino richiamano in vita il giovane e perdonano le debolezze dei due innamorati.

L'impostazione lirico-meditativa dell'opera si manifesta nella presenza di una cantabilità liederistica, che modella il testo con sfumature sottili, evitando i grandi effetti e badando al particolare. Questo spirito analitico e introspettivo bilancia l'accentuazione dell'aspetto visivo, di cui Pfitzner aveva sostenuto l'importanza drammaturgica, ribadendola anche in alcuni scritti sul teatro; la cura del testo e il tessuto multiforme della strumentazione equilibrano perfettamente i rapporti dell'ambito scenografico con quello musicale.

Anche il tono liberty è dosato con equilibrio; certi passaggi pungenti affidati agli ottoni sembrano precorrere l'espressionismo e saranno recepiti da Mahler, che aveva diretto *Die Rose vom Liebesgarten* in un'esecuzione memorabile del 1905, mantenendola poi in repertorio per tre stagioni consecutive: l'incipit della Settima Sinfonia è addirittura una citazione letterale di un passo del lavoro pfitzneriano.

Composizioni

- **Opere liriche**
 - Der arme Heinrich (1891-93, prima 1895)
 - Die Rose vom Liebesgarten (1897-1900, prima 1901)
 - Das Christ-Elflein op. 20 (1906)
 - Palestrina (1912-15, prima 1917)
 - Das Herz op. 39 (1930-31, prima 1931)

- **Musiche di scena**
 - Das Fest auf Solhaug (1889-90)
 - Das Käthchen von Heilbronn op. 17 (1905)
 - Gesang der Barden für Die Hermannsschlacht (1906)

- **Composizioni per orchestra**
 - Scherzo in Do minore (1887)
 - Concerto per violoncello in La minore (1888)
 - Concerto per pianoforte in Mi bemolle maggiore op. 31 (1922)
 - Concerto per violino in Si minore op. 34 (1923)
 - Sinfonia in Do diesis minore op. 36a (1932, arrangiamento del quartetto per archi op. 36)
 - Concerto per violoncello in Sol maggiore op. 42 (1935)
 - Duo per violino, violoncello e piccola orchestra op. 43 (1937)
 - Piccola sinfonia in Sol maggiore op. 44 (1939)
 - Elegie und Reigen op. 45 (1940)
 - Sinfonia in Do maggiore op. 46 (1940)
 - Concerto per violoncello in La minore op. 52 (1944)
 - Krakauer Begrüßung op. 54 (1944)
 - Fantasia op. 56 (1947)

- **Musica da camera**

- Trio per pianoforte e archi in Si bemolle maggiore (1886)
- Quartetto per archi n.1 in Re minore (1886)
- Sonata per violoncello e pianoforte in Fa diesis minore op. 1 (1890)
- Trio per pianoforte e archi in Fa maggiore op. 8 (1896)
- Quartetto per archi n.2 in Re maggiore op. 13 (1902-03)
- Quintetto per pianoforte e archi in Do maggiore op. 23 (1908)
- Sonata per violino e pianoforte in Mi minore p. 27 (1918)
- Quartetto per archi n.3 in Do diesis minore op. 36 (1925)
- Quartetto per archi n.4 in Do minore op. 50 (1942)
- *Unorthographisches Fugato* per quartetto d'archi (1943)
- Sestetto op. 55 per pianoforte, clarinetto, violino, viola, violoncello e contrabbasso (1945)



Musica per pianoforte

- 5 Klavierstücke op. 47 (1941)
- 6 Studi op. 51 (1943)

• Lieder per canto e pianoforte

- 6 Jugendlieder (1884-87)
- 7 Lieder op. 2 (1888-89)
- 3 Lieder op. 3 (1888-89)
- 4 Lieder op. 4 (1888-89)
- 3 Lieder op. 5 (1888-89)
- 6 Lieder op. 6 (1888-89)
- 5 Lieder op. 7 (1888-89)
- 5 Lieder op. 9 (1888-89)
- 3 Lieder op. 10 (1901)
- 5 Lieder op. 11 (1901)
- *Untreu und Trost* (1903)
- 4 Lieder op. 15 (1904)
- *An den Mond* op. 18 (1906)
- 2 Lieder op. 19 (1905)
- 2 Lieder op. 21 (1907)
- 5 Lieder op. 22 (1907)
- 4 Lieder op. 24 (1909)
- 5 Lieder op. 26 (1916)
- 4 Lieder op. 29 (1922)
- 4 Lieder op. 30 (1922)
- 4 Lieder op. 32 (1923)
- *Alte Weisen* op. 33 (1923)
- 6 Liebeslieder op. 35 (1924)
- 6 Lieder op. 40 (1931)
- 3 Sonette op. 41 (1931)