

CARL LOEWES WERKE

Gesamtausgabe der

BALLADEN, LEGENDEN, LIEDER UND GESÄNGE

für eine Singstimme

im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben

von

DR. MAX RUNZE



BAND IX

Sagen, Märchen, Fabeln,
Aus Thier- und Blumenwelt



Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig

Brüssel · London · New York.

V. A. 1809.

Complete set - S. B. N. - 0: 576.28990.6
This volume - S. B. N. - 0: 576.28994.9

Republished in 1970 by Gregg International Publishers Limited
Westmead, Farnborough, Hants., England

Printed in offset by Franz Wolf, Heppenheim/Bergstrasse
Western Germany

Vorwort zu Band IX.

Die Ballade als solche ist eigentlich ein Kunstzweig für sich, welcher in der harmonischen Vereinigung nicht nur der verschiedenen Dichtungsarten unter sich (in der Ballade vollzieht sich die eigentlich harmonische Ausgleichung der Epik, Lyrik, Dramatik), sondern auch einer ganzen Reihe von Künsten (wie der Musik im Bunde nicht nur mit der Dichtkunst, sondern auch mit der Malerei, der Skulptur, der Tanzkunst, der Mimik) seine Bestimmung und seine Bedeutung findet. Darum ist es auch klar, dass die Ballade in ihrer vollendeten Ausgestaltung, wie sie solche vornehmlich durch die Musik gewinnt, die Grenzen, welche bisher die Poetik ihr anwies, — also dass sie gleichartig und gleichwertig dastehe etwa mit der Romanze, der poetischen Erzählung, der Rhapsodie, dem Märchen, der Fabel —, weit überschreitet. Ja, die Ballade macht nicht selten die genannten Zweige der epischen oder lyrischen Dichtungsart sich dienstbar; Romanze, poetische Erzählung, Rhapsodie, Sage, Märchen, Fabel müssen hin und wieder ihren Inhalt hergeben, oder eigentlich sogar ihr Wesen darangeben, um der Ballade zum Zweck ihrer höheren Entfaltung zu dienen, — sie gehen in die Ballade auf.

So ist es gekommen, dass es seit Loewe, und zwar auf Grund seiner musikalischen Erfindung der echten Balladenform: Sagen, Märchen, Fabeln als musikalische Begriffe giebt, — eben in der Form der Ballade.

Es giebt Beurteiler, welche geneigt sind, Loewes besondere Bedeutung in der musikalischen Gestaltung der »Sage« zu erblicken, wie Louis Schneider in seinen Lebenserinnerungen. Und wer hätte »Sagen« musikalisch so treffend zu gestalten vermocht, wie er? Andererseits findet er zahllose Bewunderer gerade wegen seiner Meisterschaft in der Behandlung des »Märchens«! So treuherzig naiv, so kindlich erzählend hat Niemand vor ihm und Niemand nach ihm das musikalische Märchen uns vorzuführen vermocht, wie es ihm gelang.

Gerade das Märchen entsprach so ganz seinem kindlichen Sinn, den er sich bis ins Greisenalter treu bewahrte. Er selbst teilte später mit, wie wichtig die Eindrücke seiner Kindheit waren, die ihn fürs ganze Leben begleiteten. Zu ihnen rechnete er ganz besonders die wundersamen Anregungen, die ihm durch das ans Phantastische streifende Gemüt seiner Mutter zu Teil wurden. So erzählt er u. A.: »Im Winter brachte mir der Abend die schönsten Stunden. Wenn die Mutter den ganzen Tag unermüdlich für uns geschafft hatte, und der Abend zu dunkeln begann, dann setzte sie sich an den grossen Ofen, mein Platz war zu ihren Füßen, und meinen Kopf legte ich in ihren Schoß. So sassen wir eine Zeit lang halb träumend da. ‚Jetzt lasst mich gehen‘, sagte sie dann zum Vater und zu den Geschwistern, und dann fing sie, die ich vor allen liebte, an zu erzählen, wunderschöne Erinnerungen aus ihren Jugendjahren, alte längst verklungene Geschichten, die noch immer wie seltsame Märchen vor meiner Seele stehen. Aber besonders, wenn sie einen schönen wunderbaren Traum gehabt, wusste

sie ihn mir so deutlich zu erzählen, als hätte ich ihn selbst geträumt. Meine Augen streiften dann oft aus den Fenstern unserer Wohnstube, die auf einen alten verfallenen Kirchhof hinausgingen, über dessen zerfallende Hügel und morsche Kreuze hinaus und gruben sich in das dunkle Laub der alten Linden ein, die ihn in ein so tiefes Dunkel einhüllten. Die Traumgestalten der Mutter schienen sich im Mondschein auf diesen Hügeln zu bewegen. Sie wandten sich mir zu, und halb ängstlich, halb begehrend, versuchte ich sie in mir festzuhalten. Wenn die Mutter endlich still geworden war und ich mich fester an ihre Knie drückte, dann pflegte ich auch zu bitten: ‚Mama, nun spiele noch etwas‘, dann nahm sie lächelnd die Violine, mit der mein Vater in der Schule den Gesang leitete, und spielte auf ihr die schönsten Melodien. Ach wie diese Melodien sich mir aussen im Mondenschein belebten. Nie hatte sie Unterricht im Violinspiel gehabt, doch sang ihr Ton mir so tief in das Herz hinein!«

Dies war der mütterliche Nährboden für Loewes Genie-Anlage, die Begebenheiten und Gestalten in Sage, Märchen und Traumbild musikalisch wiederzubeleben, so dass sie, mit der Kraft der Ursprünglichkeit ausgestattet, noch heute in Leben und Bewegung an unserem geistigen Blick vorüberzuziehen vermögen.

Dass die dem Boden der Sage entsprossenen Balladen Loewes nicht sämtlich diesem Bande einverleibt werden konnten, liegt auf der Hand; sagenhafte Erzählungen, wie die von Ritter Oluf und Ritter Harald gehörten unbedingt den ›Nordischen Balladen‹ (Bd. III) an; die ans Sagenhafte streifenden historischen Balladen (z. B.: ›Wittekind‹, ›Heinrich der Vogler‹, ›Die Glocken zu Speier‹, ›Der Mönch zu Pisa‹) bilden ebenso wichtige Nummern des Bandes ›Deutscher Kaiser-Balladen‹ (Bd. IV), wie die ›Spreejungfrau‹ eine wichtige ›Hohenzollern‹-Ballade (Bd. V) ist. Wiederum mussten die Goetheschen Balladen sagenhafter Herkunft, wie ›Der getreue Eckart‹, das ›Hochzeitlied‹, ›Der Zauberlehrling‹ den Goethe-Loewe-Bänden verbleiben, — die Polensagen (›Switesmädchen‹, ›Frau Twardowska‹) dem VII. Bande; und endlich, wo Legenden das Gebiet der Sage streifen oder sich auf ihm bewegen, wie ›Johann von Nepomuk‹, ›Graf Eberhards Weissdorn‹, ›Landgraf Ludwig‹, ›Der Drachenfels‹ —, da waren diese Nummern den Legenden-Bänden einzuordnen.

Ähnlich steht es mit den eigentlichen Märchen. Dieses Gebiet, zu dessen musikalischer Bearbeitung Loewes kindlich-poetisches Gemüt in besonderer Weise veranlagt war, hat er fast zu allen Zeiten seines Schaffens mit Vorliebe behandelt. Nicht nur, dass er vielen seiner Werke märchenhafte Züge eingewoben (z. B. ›Meerfahrt‹), märchenhafte Stimmung eingehaucht (z. B. ›Thomas der Reimer‹, — oder das kleine Rückertische Idyll ›Süsses Begräbnis‹); sondern er hat auch vollständige Märchen z. B. in der Form der ›lyrischen Fantasie‹ geschaffen, wie den ›Kleinen Haushalt‹, die ›Zugvögel‹, die eben wichtige Bestandstücke des XV. Bandes ausmachen werden. Ja, es giebt grössere Chorwerke von Loewe, die von Anfang bis zu Ende wenigstens die Stimmung des Märchenhaften bewahren, wie das Singspiel ›Die drei Wünsche‹ und ›Das Märchen im Traum‹ (Die Reise nach Rom). Die nach Form und Inhalt vollendetsten Werke Loewes auf diesem Sondergebiet sind ja zweifellos die in unserem Bande vorgeführten. Auf dem Grunde des schlichten, aber kraftvollen Balladenmotivs, dieser ur-eigen ihm angehörenden Form, entfaltet er die duftigsten, zartesten Gespinnste und Gebilde, baut uns sonnige Luftschlösser auf, lässt uns das Kreischen der Schwäne, das Tappeln der Heinzelmännchen, den Reigen der Lilienmädchen im Mummelsee fast mit Augen schauen und zeigt die genialste Meisterschaft, indem er die für dieses Gebiet schwerste Aufgabe: den lieblichsten kindlichsten Märchenzauber mit einer unmittelbar wirkenden dramatischen Gewalt innig und einheitlich zu verschmelzen, — mit spielender Leichtigkeit löst.

Wir gedachten neben den Sagen und Märchen auch der »Traumbilder«, für deren spätere musikalische Gestaltung Loewes phantastische Seele in ihren zartesten Trieben schon in früher Kindheit eindrucksvolle und nachhaltige Anregung empfing. Zu diesen Traumbildern gehört auch »Die verfallene Mühle«. Zugleich aber wahrte diese Ballade von Anfang bis zu Ende den Märchencharakter. Man hätte sonst zweifelhaft darüber sein können, ob dieses wichtige Stück überhaupt in unseren Band gehört, — ob es nicht vielmehr mit »Urgrossvaters Gesellschaft« in Band X zusammenzuordnen sei. Auch dies ist als »Traumbild« zu bezeichnen; aber das Ganze ist doch mehr ein traumdurchwobenes ländliches Genrebild, eine »Dorfgeschichte«, von Loewe in Balladenform gebracht, — während wenigstens Loewe »Die verfallene Mühle« von Anfang bis zu Ende von märchenhafter Romantik umflossen sein lässt. Man könnte auch geneigt sein, sie als Sage zu bezeichnen; aber schwerlich hatte der Dichter Vogl eine bestimmte Örtlichkeit bei Abfassung der Dichtung im Sinne, noch auch hat Loewe diese Ballade lokalisiert gedacht, wenngleich nicht ausgeschlossen sein dürfte, dass die frühere alte Mühle zu Gottgau in der unmittelbaren Nähe seines Heimatstädtchens Löbejün, an die sich thatsächlich mancherlei Sagen knüpfen, ihm bei der Komposition dieser Ballade vorgeschwebt haben mag. Denn neben jener fast magisch zu nennenden Einwirkung seiner Mutter und seiner einen Schwester, die ihn mit dem Vortrag Bürgerscher und Stolbergscher Balladen zu wildem Sehnen innerlich anregte, war es die romantische Umgebung von Löbejün, eben mit ihren zahllosen Märlein und Sagen, ihren Vogelheerden und Bergeschachten, an die er sich später immer wieder und wieder erinnerte, sobald seine Seele aus dem Urreichtum des Idealen schöpfte, sobald sein Geist formend schuf. So bleibt denn »Die verfallene Mühle« mit Recht den Märchen einverleibt.

Loewe hat mit Vorliebe, wenn es irgend anging, für ein und dasselbe Opus-Heft verwandte Stoffe zusammengethan. Für diejenigen, welche Anfangs der Meinung waren, dass bei dieser Gesamt-Ausgabe die einzelnen Opus nicht dürften auseinandergerissen werden, sei für unseren Band darauf hingewiesen, dass es sich hier für Opus 129 wie Op. 68 trefflich fügte, dass die einzelnen ihrer Nummern bei unserer systematischen Anordnung genau in ihrer ursprünglichen Reihenfolge verbleiben konnten. Auch das Opus 68 enthält Märchen, äusserst reizvolle Kompositionen, die aber als Märchen wiederum ein besonderes Gebiet für sich eröffnen: die Tier- und Blumenwelt. Ja, welches Gebiet der Natur und des Geisteslebens hätte sich Loewe, diesem vielseitigsten aller Tondichter, nicht erschlossen! Wie so reich ist er, der schöpferische Künstler, gerade in dieser, wiederum ganz neuen, Kunstwelt!

Den Übergang zu ihr bilden die vier reizenden Fabellieder, — auch ein Kunstzweig, im Kleinen zwar, aber für sich, und Loewe sonderlich zu eigen gehörend. Balladenform die Grundlage; eine ungemein glücklich gelungene Mischung von Tier- und Kindesseele, herziger Einfalt und Lebensernst, sinnendem Entrücktsein in Traumempfindung und derber Belehrung über das Alltägliche, das Ganze nicht selten durchwürtzt von feinsinnigem Humor, — bildet den Stimmungsgehalt.

Diese neue von Loewe eingeführte Kunstwelt des Tier- und Blumenlebens hier ausführlich zu behandeln, gebietet es an Raum. Zahllose andere Nummern, Balladen und Legenden wie Gesänge und Lieder könnten noch ausser den in unserem Bande enthaltenen Nummern demselben eingeordnet werden, wie »Melek am Quell«, »Die Taubenpost«, »Zeislein«, »Das Rennthier«, »Das Wunder auf der Flucht«, »Heinrich der Vogler«, »Die Reigerbaize«, »Landgraf Ludwig«, »Die Kaiserjagd«, »Die Amsel«, »Kirschvogel«, »Johannis-Würmchen«, »Jungfrau Lorenz«, »Der Papagei« —, oder: »Assad mit dem Selam«, »Die Schlüsselblume«, »Das Moosröslein«, »Das Paradies in der Wüste«, »Der Weichdorn« — nebst vielen anderen, die indes sämtlich entweder in schon abge-

schlossenen Bänden ihre richtige Stelle fanden oder andererseits in späteren Bänden dieselbe finden werden. Sei hier noch darauf hingewiesen, dass Loewe, der die Natur mit so ausserordentlich scharfem Blick und ungewöhnlich entwickelter Feinhörigkeit unausgesetzt beobachtete, eine grössere Abhandlung über die Vogelstimmen geschrieben hat, — die bisher unveröffentlicht blieb. Dieses feinsinnige und eindringliche Studium der Tierwelt, und ähnlich auch der Pflanzenwelt, und — sagen wir — diese kindliche Liebe zu beiden, dieses sinnige Leben und Weben in beiden, hat ihm denn auch mit dazu verholfen, gerade dieses Feld künstlerischen Schaffens mit solch einer unerreichten Meisterschaft zu beherrschen; — denn er hatte die Tierseele erforscht, den gefiederten Sängern die Sangesweise abgelauscht, und hatte den Blumen Süsse entsogen und ihren Duft sich spenden lassen.

So konnte er, wie er auch selbst von sich sagt, singen »wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt«!

A. Notizen zu den Sagen.

Nr. 1. Die verlorene Tochter. Vorlage: Original-Ausgabe bei Carl Cranz, Breslau.

(»Jungfräulein Annika und Die verlorene Tochter. Zwei Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Dr. Carl Loewe. Breslau, bei Carl Cranz. Op. 78. Pr. 18 Ggr. Eingetr. i. d. V.-A. Nr. 223«, mit geschmackvoll gemustertem, anscheinend grössere und kleinere Brautschleier und -Tücher darstellendem Titelblatt. »Lith. Inst. v. W. Steinmetz. Breslau«. Die Überschrift Nr. 2 auf der Innenseite hat »verlohrne«).

Zum Text. Diese in ganz Deutschland weitverbreitete Volksballade ward zuerst in »Des Knaben Wunderhorn« von Arnim und Brentano 1, 83 (1806) gedruckt, und Goethe erteilte ihr die Bezeichnung: »Deutsch romantisch, fromm, sinnig und gefällig«.

Dieselbe wird noch heute im Volke und zwar nach verschiedenen Melodien und an sehr verschiedenen Orten, — nach meiner Kenntnis z. B. auch im Ostpreussischen und auch in Berlin — gesungen. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort 1, 556 und C. Köhler und J. Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar 1, 6 Nr. 5 (1896) teilen verschiedene Aufzeichnungen mit, ersterer deren acht (Nr. 182 a—f) unter den Titeln: Des Markgrafen Töchterlein, Liebesdienst, Schwesterliebe, Die zu spät erkannte Tochter, Das Königskind; in den ersteren sechs Nummern kehrt das »Mägdlein« zur Schwester zurück (ähnlich bei O. L. B. Wolff, Halle der Völker 1837. 2, 186, wo die merkwürdige Wendung: die erste ging ins Kloster, die andre freit nach Rosa, die dritte zog vor Schwesters Thür, nach Vaters Tod zu dienen hier.); in Nr. e und f, von denen letztere der Loeweschen Fassung am nächsten kommt, wird die Tochter von der Mutter (Markgräfin, Königin) empfangen. Im Anschluss an f (das Königskind) teilt Böhme (Erk-Böhme, 562) mit: »Erste Melodie und Text von Zuccalmaglio um 1830 im Bergischen niedergeschrieben. Später hat Z. den Text umgeändert, auch die Melodie umgeformt und mitgeteilt in Kretzschmers Volkl. 1, 174«. In der letzteren Fassung haben wir die Quelle des Loeweschen Textes. **Zuccalmaglio** (1803—1869) ist also als der indirekte Übermittler des Loeweschen Balladentextes, — und leider auch als Umdichter desselben zu betrachten; denn die Willkür, mit welcher er die echte Volkspoese auch sonst vielfach umgearbeitet und geradezu gefälscht hat (besonders in der Kretzschmerschen Sammlung) ist bekannt. Auf welche Weise nun die zweite Zuccalmagliosche Fassung auf Loewe überkommen ist, ist nicht ermittelt; die Abweichungen aber in der Loeweschen Ballade von dieser Fassung rühren wohl zweifellos von Loewe selbst her, der sich sogar bei bedeutenden Dichtern wie Anast. Grün Textveränderungen erlaubte; und es ist auch

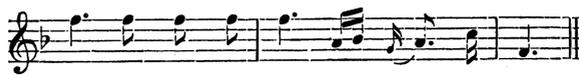
nicht ausgeschlossen, dass die vor- und vorvorletzte Strophe, die bei Z. weder in der ersten noch in der zweiten Fassung vorkommen, von Loewe selbst hinzugedichtet sind. Weshalb nun Loewe, der doch für dichterische Vorzüge ein so feinsinniges Geschmacksurteil hatte, sich mit der zweiten Lesart des Z. zufrieden stellte und nicht nach der volkstümlicheren Darbietung griff? Vielleicht, weil letztere ihm nicht zu Gebote stand; sodann, weil für Loewe, den Meister der Kunstballade, die rein überlieferte Volksballade weniger geeigneten Vorwurf bieten mochte, als die etwas modernisierte Überlieferung des Zucc. bei Kretschmer. Wenn diese modernen Zuthaten sich auch unvolksmässig und gekünstelt ausnehmen, so hat Loewe solcherlei Wendungen (z. B. Ausdrücke wie Morgengeläut, Thaeszeit, Jugendbraus, Grabesraum) doch seiner Kunst dienstbar gemacht, indem sie ihm Anlass gaben zu besonders feingewählten künstlerischen Ausdrucksformen in der Kleinmalerei. Der Vorzug dieser Loeweschen Ballade besteht aber u. a. auch darin, dass seine »verlorene Tochter« als musikalische Ballade den echt volkstümlichen Charakter mit der von ihm geschaffenen Form der Kunstballade zu vollkommener Einheitlichkeit verschmilzt.

Abweichungen. S. 6, 2 bis 3 Königspfort (L. Königs Pfort) — 7, 1 langte an — 7, 3 Armen — 7, 4 Mägdlein — 8, 1 Mädchen — 8, 3 that 'nen — 8, 3 das Söhnlein — 8, 5 L. wiederholt den Vers mit »Maid« (st. Magd) — 9, 3 Boten heraus? — 9, 4 u. 5 lieb Mutter — 10, 1 deine Frau Mutter sein — 10, 3 drin liegt — 11, 3 Sammt ist viel — 11, 5 bis 12, 4 fehlt bei Kretschmer. — 12, 5 Mutter und Tochter im Grabesraum.

Böhme (Erk-Böhme 1, 565) bemerkt: »Verschieden wird der Vater des dienenden Mädchens tituliert, aber fast durchweg ist er hohen Standes: ein Pfalzgraf, Markgraf, Landgraf, sogar ein König überm Rhein«. — Die Berliner Lesart bringt sogar einen Kaiser, — und nachher anstatt des »Eichenschrein«, »Schrank«, »Kiste« u. s. w. einen »Koffer«! Ich habe zu meinem Erstaunen schon vor mehreren Jahren Berliner Strassenkinder zur Begleitung eines tanzartigen Reigens unsere alte Volksballade, natürlich mit Berlinismen durchwürzt, singen gehört. Die Kinder erzählten mir, dass sie das Lied sogar in der Zwischenpause auf den Schulhöfen sängen. Ich habe die solchermassen hierorts gesungene Melodie aufgeschrieben, und teile dieselbe, da sie bisher nirgends gedruckt sein dürfte, hier mit:



1. Es wohnt' ein Kai-ser an dem Rhein, der hat drei schö-ne Töch-ter-lein, Töch-ter-



lein! der hat drei schö - ne Töch - ter-lein.

2. Die erste wollte die reichste sein,
Die zweite zog ins Kloster ein.

3. Die dritte zog ins fremde Land,
Da ward sie fremd und unbekannt. etc.

Zur Musik.

S. 3, (vollst.) T. 2, 3. Viertel der r. H. Der Staccato-Punkt fehlt hier in der Vorl.
S. 3, Accol. 2, T. 4, Pfte. Die Bogen stehen nicht in der Vorl., ergänzt nach den ähnlichen Stellen.

S. 3, Accol. 3, T. 3, r. H. Bogen desgl.

S. 3, Accol. 4, T. 3, 1. Viertel der l. H. Punkt desgl.

S. 4, T. 1, r. H. Bogen desgl.

S. 4, Accol. 5, r. H., zweites Viertel, # vor c hinzugefügt.

S. 5, Accol. 1, T. 2, l. H., der Verlängerungspunkt hinter *c* (vielleicht nur ein Druckfleck!) getilgt.

Ebenda l. H. ein \sharp vor *d* hinzugefügt.

S. 5, Accol. 3, T. 4 bei der ersten tiefsten Note der l. Hnd. in Vorl. Verlängerungspunkt, Druckfehler.

S. 5, Accol. 5, T. 2., r. H. vorm ersten *c* ein \sharp zu ergänzen; ebenso T. 4 vorm *d* der Singst. u. r. H.

S. 5, vorl. T. l. Hnd. in Vorl. so: 

S. 6, Accol. 4, T. 3 u. Accol. 5, T. 1, r. H. \sharp vorm ersten Viertel fehlen in Vorl.

S. 6, Accol. 5, T. 2, \sharp r. H. vor *g* u. l. H. vor *g* fehlen in Vorl.

S. 7, letzter T. u. S. 9 vorl. T. steht das *p* in der Vorl. um ein Achtel später, also erst am Anfange des nächsten Taktes. In letzterem T. die Bogen im Pfte. hinzugefügt.

S. 10, Accol. 3, T. 3, l. H. \sharp vor *e* steht in der Vorl. beim 3. Viertel, wurde an den Anfang des Taktes gerückt.

S. 11, T. 1, l. H. Hier fehlt in der Vorl. der Bassschlüssel.

S. 12, Accol. 2, T. 3, zweites Viertel der r. H. in der Vorlage so: 

Wir geben die Stelle in der genaueren Schreibart, wie sie S. 11, Accol. 3, T. 1 angewandt ist.

S. 12, Accol. 2, T. 5, l. H. Die erste Note des 2. Viertels hat in der Vorl. Viertelstiel nach unten, der weggelassen wurde.

Die Melodie in unserer Ballade ist Loewes eigenste Erfindung, sie berührt sich in keinem Punkt mit einer der in oben genannten Werken angeführten Weisen; abgesehen natürlich vom Rhythmus. Andererseits wird in jenen Werken der Loeweschen Melodie keinerlei Erwähnung gethan. Auch die Überschrift scheint von Loewe selbst zu sein. Die Ballade war selten geworden; **August Wellmer**, der bekannte Loeweforscher, hat das Verdienst, sie vor etwa zwanzig Jahren ans Licht gezogen zu haben. Die Schlesingersche Musikhandlung gab sie bald darauf neu heraus. Sie bildet den sachgemässen Übergang von den Todes- und Kirchhofs-Bildern zu den Sagen.

Nr. 2. Der Teufel. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes, im Besitz des Herrn **Rob. Lienau** und von diesem freundlichst zur Benutzung gestattet.

2) Die **Schlesingersche** Original-Ausgabe. (3 Balladen für eine Singstimme mit Piano componirt von Carl Loewe. Op. 129. I. Der Teufel. Nach dem Koran Sure I. von Siebel. Pr. 17½ Sgr. II. Der Nöck. Norische [sic!] Sage von Kopisch. Pr. ¾ Thlr. III. Die Schwanenjungfrau für Sopran oder Tenor von Vogl. Pr. [fehlt Angabe] Thlr. — S. 4023—25.)

Zum Text. Derselbe ist von Karl Siebel (1836—1868); vgl. seine Gedichte 1856 S. 84 = 1863 S. 141 = 1877 S. 176. (Vgl. über die Quelle die längere Notiz am Kopf der Ballade; siehe auch »Der Koran« von Friedrich Rückert, herausgegeben von Aug. Müller, S. 25).

Zum Text. L. schrieb in der Kopf-Notiz: »unglaublich«, Vorl. 2: »ungläubig«.

Zur Musik.

S. 13, letzter T. Bei dem tiefen *es* der l. Hnd. fehlt in der Hndschr. der Verlängerungspunkt.

S. 14, T. 1, l. Hnd. Bei den ganzen Noten *as* stehen in der Hndschr. versehentlich Verlängerungspunkte.

S. 14, Accol. 2, T. 1, dritte Halbe. In der l. H. fehlt in Vorl. 1 hier (, wurde vom Komponisten vermutlich bei der Korrektur hinzugefügt.

S. 14, Accol. 3, T. 2, Singst. Nachschlagsnoten in der Hdschr. 3stel, in der Vorl. 2 16tel.

S. 15, letzter T. Staccato-Punkt fehlt in der l. Hnd. in beiden Vorlagen.

S. 16, T. 2, Pfte.: Die beiden $\frac{3}{4}$ fehlen in der Hdschr.

S. 16, Accol. 2, T. 1, Hdschr.: »Das ist ein Bild«, Vorl. 2: »Das ist das Bild«; letzteres ist sachlich vorzuziehen, und offenbar vom Komponisten bei der Korrektur verbessert. Der mir vorliegende Druck (wohl einer der ersten Abzüge) hat das Wort »das«, zumal den Buchstaben a, stärker als die anderen Worte und die anderen dieser Zeile, und ausserdem weist ein deutlich stehen gebliebenes Merkzeichen des Stechers darauf hin, dass hier eine nachträgliche Veränderung des Wortes vorgenommen war.

S. 16, Accol. 2, T. 2, erste Gesangnote. Der Staccato-Punkt steht in der Hdschr., fehlt aber im Druck.

S. 16, Accol. 5, T. 2, in der Hdschr. drittes Viertel r. u. l. Hnd. Keile statt Punkte.

S. 17, Accol. 2, T. 3 u. Accol. 3, T. 1, in Vorl. 2: »voll Stolz bleib' ich«; ebenso in Vorl. 1 unter der Singst.; darüber aber steht von der Hand einer Tochter Loewes, vermutlich mit des Letzteren Auftrag, geschrieben: »ich bleibe hier«; letzteres jedenfalls vorzuziehen, doch mit der Erweiterung, dass der Ausdruck »voll Stolz« für »hier« eingesetzt wird so dass es nun lautet: »ich bleib' voll Stolz«.

S. 17, Accol. 3, T. 2 ff. Die Tremolo-Stellen sind in beiden Vorlagen in gekürzter

Darstellung gegeben:  u. s. f. Wir drucken sie in der heute üblichen

Weise, welche die Art der Ausführung besser erkennen lässt.

S. 17, Accol. 3, T. 3, in der Hdschr. l. Hnd. erstes Viertel ' statt .. Desgl. Accol. 4, T. 4, erstes u. drittes Viertel l. H. ' , desgl. Accol. 5, T. 1, erstes Viertel Singst. u. l. H., drittes Viertel l. H., T. 2, erstes u. drittes Viertel l. H., T. 3, Singst. sechstes bis achttes Achtel ' ' ' (in Vorl. 2 überall dafür ..).

S. 17, Accol. 4, T. 1 u. 3, Pfte. Vorl. 2 hat nur *sf*, wir setzen mit der Hdschr. beide Male *f sf*.

S. 18, T. 2, Pfte. ' in Hdschr., fehlt in Vorl. 2.

S. 19, Accol. 4, T. 2 und Accol. 5, T. 1, die Atemzeichen sind nach des Komponisten Bleistifteinzeichnungen in die Hdschr. gesetzt. Es kam ihm jedenfalls darauf an, dass der Sänger die Viertelnoten im drittletzten und viertletzten Takte gewichtig hervorhebe.

Nr. 3. Der Nöck. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes, im Besitz des Herrn Rob. Lienau, und von diesem freundlichst zur Benutzung gestattet.

2) Entwurfs-Skizzen, im grauen Studienheft B Loewes, auf der Königl. Bibliothek S. 27A und B und 26B.

3) Die Schlesingersche Original-Ausgabe (siehe Nr. 2).

Zum Text: Die Dichtung ist von August Kopisch (1799—1853) einer skandinavischen Volkssage nachgedichtet, die man bei Geijer-Afzelius, Svenska folkvisor 3,128 = 2. Aufl. 1880 2,301, bei Afzelius, Volkssagen und Volkslieder aus Schweden übers. v. Ungewitter 1842 2,322 und J. Grimm, Deutsche Mythologie³ S. 461 findet, und auf der auch mehrere Gedichte von E. J. Stagnelius (Der Nix. Gesammelte Werke deutsch von Kannegiesser 1851 3,37), Julius Mosen (Der Wasserkönig, Gedichte S. 178) und

Ignaz Zwanziger (Der Necke; bei Bowitsch-Gigl, Oesterreichisches Balladenbuch 1856 S. 711) beruhen. Da Kopisch den Nix oder Nickelmann nicht mit dem schwedischen Namen Neck oder Strömkarl, sondern mit dem dänischen Ausdrucke Nöck benennt, scheint er aus einer dänischen Quelle geschöpft zu haben; vgl. seine Gedichte 1836 S. 199 = Werke 1856 1,190.

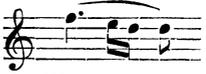
Eine gründliche Untersuchung über den Stoff unserer Dichtung hat neuerdings **A. Nicol. Harzen-Müller** geboten. „Der Neck“, Allgem. Musik-Zeitung 1893 (XX. Jahrg. Nr. 49 u. 50 und, umgearbeitet, in der wissenschaftlichen Beilage zur »Leipziger Zeitung« 1894 Nr. 128).

Der Neck — oder Nöck — gilt in der Sage der nordischen Völker als Genius der Musik, der zur Harfe seinen Zaubergesang ertönen lässt und die Menschen Musik lehrt. Der Mensch aber muss als Gegengabe ihm Auferstehung und Erlösung verheissen. Dieser Gedanke ist auch bei Kopisch zweifellos als Voraussetzung für seine Ballade anzunehmen, zu der sich die eigentliche Fabel in den Svenska folkvisor a. a. O. also mitgeteilt findet: »Es waren einmal zwei Kinder, die an dem Strome spielten, der an ihrem Hause vorbeifloss; der Neck aber sass am Wasser und spielte auf seiner Harfe. Zu ihm gingen sie und riefen: ‚Welchen Wert hat es, Neck, dass du hier sitzt und spielst; du wirst ja doch nimmermehr selig!‘ Da begann der Neck bitterlich zu weinen, warf seine Harfe von sich und sank hinab in die Tiefe des Stromes. Als die Kleinen nach Hause kamen, erzählten sie das Erlebnis ihrem Vater, der Landprediger war. Der Vater sagte, das wäre eine Sünde gegen den Neck gewesen, und befahl den Kindern, so schnell wie möglich zurückzugehen und ihn zu trösten, dadurch, dass sie ihm die Erlösung zusagten. Sie thaten es; und als sie wieder an den Strom kamen, da sass der Neck am Wasser, härmte sich und weinte. Da sagten sie zu ihm: ‚Härme dich nicht so, du „Necker“; unser Vater hat gesagt, dass auch dein Erlöser lebt!‘ Und der Neck wurde wieder fröhlich, nahm seine Harfe und spielte gar lieblich und noch lange, nachdem die Sonne zur Ruh gegangen war« (vgl. auch Harzen-Müller, a. a. O.).

Veränderungen im Text: S. 23, 1. Wie kann dein Singen — 24, 2 hoch fliegt hinweg — 24, 4 mächtig die Häupter.

Zur Musik. Als vorläufige Notiz: Loewe hat in seiner Handschrift zahlreiche Veränderungen und namentlich auch viele Hinzufügungen an dynamischen und Vortrags-Bezeichnungen mit Bleistift angebracht.

S. 20, Accol. 2, T. 1. cresc. fehlt in Vorl. 2.

S. 20, Accol. 3, T. 2. Singst. in Vorl. 2 so: , in Vorl. 1 an dieser

Stelle ohne jeden Bogen. Wir setzen unter Berücksichtigung der von Vorl. 2 bei der Wiederkehr der Stelle (S. 27, Accol. 4, T. 2) gegebenen Lesart, den Bogen nur über die beiden Sechzehntelnoten.

S. 21, Accol. 3, T. 2 [desgl. S. 28, Accol. 3, T. 2 und S. 30, Accol. 4, T. 1], erste Gesangnote.

Bei der oberen kleinen Note fehlt in beiden Vorlagen der Verlängerungspunkt. Man könnte nun freilich denken, dass Loewe bei dieser grandiosen Tonfigur (auf die Worte »sich tief und neigen« und »die Sonn' entschwebet«) die nur im Hinabsteigen zum *g* ihre Vollwirkung erhält, der klein markierten Ersatznote *e* nicht vollgemessenen Wert und ausgiebigen Raum zuerkennen wollte, so dass es für sein Ohr zu viel war, diesem *e*, das nur sehr dürftigen Ersatz für *g* bildet, durch einen Punkt Verlängerung angedeihen zu lassen. Wir würden, nebenbei bemerkt, auch jedem Sänger und jeder Sängerin, denen

nicht die tiefere Sexte *g* hier kräftig genug zu Gebote steht, abraten, den Nöck zu singen. Indes mag, zumal da auch in Loewes Handschrift eine Achtelpause nicht wahrzunehmen ist, der äusseren Ordnung halber der Verlängerungspunkt lieber stehen.

S. 21, Accol. 5. Zwei Atmungszeichen finden sich bei Loewe in Vorl. 1 innerhalb der Strichlinie des Anfanges und Schlusses des über 4 Takte sich erstreckenden Wortes »horcht«, also in Form von Kommata. Es mochte Loewe, der über einen bei einem Sänger wohl so bald nicht wieder dagewesenen Atem beim Singen verfügte, so dass er z. B. gelegentlich ein kleineres Lied ohne einmal Atem zu holen, dreimal hintereinander sang [Vgl. auch Neue Stett. Zeit. 1887 Nr. 522 »Aus hinterlassenen Aufzeichnungen H. Triest's.«], widerstreben, über die Koloratur, somit allzu augenfällig die Atmungszeichen zu setzen; daher brachte er für diejenigen, welche deren benötigen würden, dieselben in diskreter Weise unterwärts in Kommaform an. Da aber nicht jedem Sänger ein Atem, wie Loewe ihn besass, zu Teil wird, so haben wir die Zeichen an den beiden von Loewe angedeuteten Stellen nunmehr doch oberhalb angebracht. Dasselbe gilt von den ähnlich laufenden Stellen S. 28, Accol. 5, und S. 31. Accol. 2.

S. 22, Accol. 2, T. 2 in Vorl. 1 so:



Ebenso S. 29, T. 5 und S. 31 Accol. 4, T. 3.

Mit Deutlichkeit kann man an der ersten dieser Stellen, mit grosser Deutlichkeit an der zweiten und dritten, aus dem ältesten Druck erkennen, dass Änderungen auf der Platte vorgenommen worden und also nachträglich jedesmal die beiden $\frac{7}{8}$ dort angebracht sind.

S. 23, T. 2, 1. Hnd. Der Bogen fehlt in der Hndschr.

S. 23, T. 3, Singst. *cresc.* fehlt in Vorl. 2.

S. 23, Accol. 3, T. 2, das # vor *gis*, wie in Vorlage 1 u. 2, war unnötig.

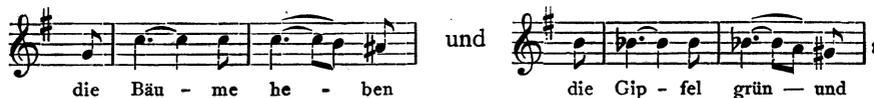
S. 24, T. 3, Singst. *cresc.* fehlt in Vorl. 2.

S. 24, Accol. 3, T. 4, Singst. *f* fehlt in Vorl. 2.

S. 24, Accol. 4, T. 3, letzte Hälfte. R. Hnd. in Vorl. 1 mit Blei korrigiert von der

Hnd. des Komponisten so: . Die Fassung in der Vorl. 2 scheint

danach auf einer späteren Änderung der Stelle zu beruhen. Solches wird bestätigt durch die Führung der Singstimme, wie sie durch Loewe nach und nach hier ausgearbeitet erscheint. Der erste, mit Tinte hingeworfene, Entwurf lautet so:



wobei die erste Gesangnote *h* über dem letzten Achtel des obigen Taktes zu stehen kommt. Dieser Entwurf ist dann — gleichzeitig mit der Anbringung obiger $\frac{7}{8}$ vor der Oktave *d* der zweiten Hälfte des dritten Taktes — mit Blei von des Komponisten

Hand dahin abgeändert, dass die Singstimme hier von vornherein mit *d* begann und, wie heute in der Vorl. 2 zu lesen, mit drei Achteln auf *d* weitergeführt ward, — eben so, wie die neuere Schlesingersche Ausgabe es aufweist:



die Gip - fel

Nun geht aber aus dem ganz alten Druck der Vorlage 2 unwiderleglich klar hervor, dass an dieser Stelle, natürlich auf des Komponisten Geheiss, eine letztgiltige Änderung vorgenommen war. Deutlich nämlich strebt zur Linken des Notenkopfes *h* die Stielung weiter, nach der *d*-Linie zu, empor; auch die vierte Notenlinie selber gewährt das Ansehen späterer Ausglättung: beides untrügliche Anzeichen dafür, dass auf der Platte die Änderung des *d* in *h* nachträglich vorgenommen ist. Wir ersehen daraus den Willen des Komponisten und haben es nun sowohl bei dem *h* belassen, als wir nun auch andererseits in der Harmonieführung: *H*dur, *B*dur der Vorlage 2 folgten, eben weil dieselbe für diese Stelle doch offenkundig der endgiltigen Entscheidung des Komponisten unterlegen hatte. Diese Modulierung tritt danach erst ein mit Takt 4, und verhilft so der Singstimme, die eben hier mit dem Worte »Gipfel« zu einem gewissen Gipfelpunkt ihrer Entwicklung gelangt, zu charakteristisch wirkungsvoller Ausdrucksform. Wir leugnen nicht, dass auch die Aufhebung des *d* den halben Takt vorher grosse Wirkung erzielt — man denke an Meister **Heinrich Schwartz'** herrliches Spiel gerade dieser Stelle! —; aber aus angegebenen Grunde bleiben wir doch bei Vorlage 2.

S. 24, l. T. *sf* fehlt in Vorl. 2.

S. 25, T. 4. > fehlt in Vorl. 2.

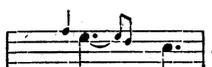
S. 25, Accol. 3, T. 1, r. H. erstes Achtel $\overset{e}{\underset{gis}{h}}$ entspricht nicht der vorangehenden

ähnlich laufenden Stelle S. 23, Accol. 5, T. 1, r. H. erstes Achtel, wo $\overset{e}{\underset{e}{gis}}$; wir belassen es indes, hierin beiden Vorlagen folgend, bei dieser Abweichung, durch die der Komponist somit zweifellos ein Fortschreiten in der Entwicklung des Empfindungslebens von niederschlagender Betrübniß zu keimender Freudigkeit zum Ausdruck bringen will.

S. 25, Accol. 4, T. 1 bis 4. Die Staccato-Punkte fehlen in Vorl. 2, stehen aber ganz deutlich in 1.

S. 25, Accol. 5, T. 1, Singst. Dieser Takt war ursprünglich einfacher, nämlich so gedacht:



aus: . Diese, allerdings nicht für jeden, der Loewes eigentümlichen

Gebrauch der Vorschlagszeichen nicht kennt, klar verständliche Änderung scheint vom Stecher zunächst falsch aufgefasst oder vielleicht auch gar nicht beachtet worden zu sein, wie man aus der Spur einer grösseren Korrektur, die der älteste Plattendruck hier aufweist, besonders auf Grund der auf der Platte vorgenommenen Änderung der ersten Note *e* in *gis* schliessen kann. Zuletzt aber ist der Takt in der Vorl. 2 doch so hergestellt worden, dass nunmehr für Jedermann klar ersichtlich wird, was der Kompo-

nist mit seiner Bleistiftkorrektur beabsichtigte, nämlich: . Vgl. übrigens die ähnliche Stelle S. 26, Accol. 2, T. 5.

S. 27, Accol. 5, T. 1. Die Abweichung im Text »von« statt »mit« ist sicherlich von L. beabsichtigt.

S. 28, Accol. 3, T. 2 u. Accol. 4, T. 1 u. 2. Die Abweichungen, die sich hier für die l. Hnd. von der ähnlichen Stelle S. 21, T. 6 bis 8 ergeben, sind zweifellos von L. beabsichtigt. Interessant ist zur Vergleichung noch die Stelle S. 30, Accol. 4, T. 1 ff., wo L. beide Varianten angewendet hat.

S. 28, Accol. 4, T. 2, l. Hnd. Bei dem letzten tiefen *c* fehlt in Vorl. 1 der Verlängerungspunkt.

S. 29, T. 5 u. S. 31, Accol. 4, T. 3, r. H. fehlen $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ in Vorl. 1 (vgl. oben S. 22). — Der »Nöck« ist durch **Eugen Guras** genialen Meistervortrag weltberühmt geworden.

B. Notizen zu den Märcchen.

Nr. 4. Die Schwanenjungfrau. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift Loewes im Besitz des Herrn **Rob. Lienau** und von diesem freundlichst zu Verfügung gestellt.

2) Handschriftlicher Entwurf L.s im grauen Studienheft B, S. 8.

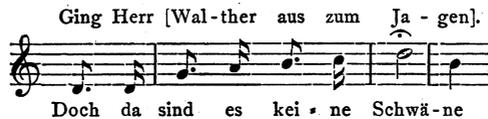
3) Die **Schlesingersche** Original-Ausgabe.

Zum Text. Die Dichtung von **Johann Nepomuk Vogl** (1802—1866. Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden. 3. Aufl. 1851 S. 431) beruht auf einem verbreiteten Volksmärchen, in dem jedoch meist noch erzählt wird, wie der Gatte die entflohene Schwanfrau in ihrer Heimat wiederfindet; vgl. Reinh. Köhler, Kleinere Schriften 1, 444 (1898), J. Grimm, Deutsche Mythologie 3. Aufl. S. 399 und Hartland, The science of fairy tales 1891 S. 255.

Abweichungen: S. 33, 5 im weiten Bogen — 34, 1 nieder ans Gestad vom See — 34, 3 Strande geht 34, 4 — in den tiefen blauen See — 34, 5 in zauberischer Schöne — 39, 4 statt den verlornen — 40, 3 statt den Schwingen — 41, 4 Herbstes rau'ren Tagen — 44, 1 jubelt sie und schlüpft voll Freude. —

Zur Musik.

In Vorl. 2 finden wir das erste Thema, angepasst zugleich einer späteren, nochmals anders gestalteten Strophe, so:



S. 32, Accol. 2, T. 2 u. f. r. H. 7 Bogen nur in Vorl. 3, nicht in 1.

S. 32, Accol. 3, T. 2, l. Hnd. Der zweite Bogen steht in Vorl. 1, fehlt aber in 3.

S. 32, l. T. r. Hnd. Punkt über *cis* fehlt in Vorl. 3, steht aber in 1.

S. 33, T. 1, r. H. über drittem Viertel in Vorl. 1 richtig Keil, in Vorl. 3 Punkt.

S. 33, Accol. 4, T. 3, ff. Hier, bei der Wiederholung, steht in Vorl. 1 kein Fingersatz, wohl aber in 3.

S. 35, Accol. 2, T. 2. Die Bemerkung zum System der l. Hnd. steht in den Vorlagen erst $5\frac{1}{2}$ Takt später, wurde aber von uns an den Anfang der ganzen Stelle gerückt, für deren Ausführung sie einen Fingerzeig geben soll.

S. 35, Accol. 5, T. 4, erstes u. zweites Achtel in Vorl. 1 6 Keile, Sgst. fünftes u. sechstes Achtel Keile.

S. 36, T. 1 — T. 3, viertes Achtel: Pfte. über jeder Achtelnote in Vorl. 1: '.

Die Singst. hat in Vorl. 1 in diesen Takten durchgängig Keile, ebenso im 4. Takte auf dem 3. und 4. Achtel.

S. 36, T. 3, die beiden letzten Noten u. T. 4 die erste Note der l. Hnd.: die Staccato-Punkte über diesen drei Noten fehlen in Vorl. 1.

S. 36, T. 4, Singst. In Vorl. 3 auch bei der letzten Note Staccatopunkt, fehlt richtiger in Vorl. 1. Ebenso Accol. 4, T. 3 und Accol. 5, T. 1.

S. 36, Accol. 2, T. 1, l. Hnd. Die drei Punkte sind nach Vorl. 1 hinzugefügt.

S. 36, Accol. 4, T. 3, Singst. erstes und fünftes Achtel: Keile. Desgl. Accol. 5, fünftes Achtel .

S. 36, Accol. 5, T. 1, l. H. Von hier an fehlen in Vorl. 1 die Punkte sämtlich, sie sind für Vorl. 3 zweifellos, wie die genaue Prüfung des ältesten Druckes aus der Regellosigkeit, mit welcher die Punkte zur Richtung der Notenstielung gesetzt sind, ergibt, nachträglich auf der Platte hinzugefügt, und von uns übernommen.

S. 36, l. T. ff. Hier auch in Vorl. 1 der Fingersatz bezeichnet.

S. 37, T. 2. Unter der letzten Gesangnote Punkt in Vorl. 3. Insofern interessanter Druckfehler, als der Stecher den Punkt des darunter stehenden *i* (bei »in«) als Staccatopunkt gelesen hat, — was nach der Stellung desselben in der Hndschr. allerdings verständlich ist.

S. 37, Accol. 3, T. 2—4, Singst. Der Bogen fehlt in der Hndschr., ist aber nach Vorl. 3 beibehalten.

S. 37, Accol. 4, T. 2 u. 3, Pfte. 6 Legato-Bögen fehlen in der Hndschr., wurden aber nach Vorl. 3, in welcher L. höchstwahrscheinlich dieselben bei der Korrektur hinzugefügt, beibehalten.

S. 37, Accol. 5, T. 1. Hier hatte Loewe eine Intrade von vier Takten eingelegt, und den schon begonnenen Takt, dem in der ersten Hälfte der erste der vier neuen Takte gleicht, durchgestrichen. Dabei hat L. vergessen, den Staccatopunkt zur ersten Note r. H., der in dem durchstrichenen Takte schon gesetzt war, auf den neuen T. zu übertragen; auch in Vorl. 3 fehlte der Punkt.

S. 37, Accol. 5, T. 1, l. H. \sharp vor *d* fehlt in Vorl. 1 in der Intrade, war aber in dem oben bezeichneten durchstrichenen Takte, in der zweiten Hälfte, vorhanden. L. hatte die Übertragung auf die Intrade (die sich zwischen der ersten und zweiten Takthälfte des durchstrichenen Taktes aufbaut) vergessen.

S. 38, T. 1, r. Hnd. Bindung bis zum *dis* nach Loewes ursprünglicher Absicht, die dadurch verwischt wurde, dass L. eben obigen Takt tilgte und die 4 anderen einschob.

S. 38, T. 1—8. In Vorl. 3 auch Staccatopunkt über jedem zweiten Achtel r. Hnd.; diese Punkte fehlen in Vorl. 1. In den ersten beiden Takten hat L. freilich den zweiten Punkt noch setzen wollen, doch ist beidemale in der Hndschr. nur eine leise Spur davon vorhanden, — in der Folge hat er ihn dann systematisch weggelassen. Wir folgen hierin der Hndschr. und tilgen die Punkte der Vorl. 3.

S. 38, Accol. 4, T. 1. In Vorl. 1 bei den Noten der linken Hnd. und der obersten Note (*dis*) der r. Hnd. Verlängerungspunkte, — Schreibfehler.

S. 38, Accol. 5, T. 1. Der erste Bogen in der l. Hnd. fehlt in Vorl. 3, steht aber in der Hndschr.

S. 38, vorl. T., l. Hnd. Das tiefe *h* in Vorl. 1 nur Halbe, — Schreibfehler.

S. 39, Accol. 2, T. 2. Vorl. 1: meinen —, vermutlich so auch Vorl. 3 auf ursprünglicher Druckplatte; in altem Originaldruck weist das End—m des Wortes (meinem) die Spur einer Korrektur auf.

S. 39, Accol. 2, T. 3, l. Hnd. Das von uns nach Vorgang des vorangehenden Taktes klein hinzugefügte *fis* fehlt in beiden Vorlagen, was auf Schreibfehler zurückzuführen sein dürfte.

S. 40, Accol. 2, T. 4 und S. 45, Accol. 5, T. 1, l. Hnd. Wir lassen es bei den

aber ausradiert und durch *g* ersetzt hat; doch hat er es wohl nachmals vorgezogen, um der grösseren Mannigfaltigkeit halber hier die variierende Tonfigur zu bringen.

S. 44, Accol. 3, T. 1, 1. Hnd. In diesem Takte fehlen in Vorl. 1 die Punkte, un-
streitig für Vorl. 3 von L. hinzugefügt, ähnlich wie S. 36, Accol. 5.

S. 45, T. 2—9. Diese acht Takte lauten in der Handschr. so:

Musical score for the first system, showing vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Schwan, zieht sie wie - - - der" and "bis".

Musical score for the second system, showing vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "als ein".

Das klein Gedruckte ist später mit blasserer, gelblicher Tinte hinzugefügt.

Wir sehen hieraus, dass L. die Stelle ursprünglich nur einmal singen lassen wollte, dass er aber später sich entschloss, dieselbe zweimal ausführen zu lassen. Er erhielt auf diese Weise acht Takte anstatt der ursprünglichen vier. Um einen natürlicheren Anschluss zu gewinnen, war es hierbei nötig, im vierten Takte kleine Veränderungen anzubringen. Das *g* auf »Schwan« in der Singstimme war besser und charakteristischer zu erreichen, wenn der Aufschwung schon auf das vorhergehende »ein« verlegt wurde, und das *e* als Basston des Sextakkordes war bei der Wiederholung nicht besser einzuführen, als dass ihm im vorhergehenden Takte die Septime *f* vorangestellt wurde. Im Übrigen sehen wir uns an dieser Stelle vor eine Reihe von schwieriger zu lösenden Fragen gestellt. In Vorl. 3 (dem Original-Druck) finden sich die eben bezeichneten von L. nachträglich eingeführten Abänderungen im vierten Takte genau so bei der Wiederkehr desselben, also im achten Takte:

Musical score for the third system, showing piano accompaniment. The text "etc. ; hieraus entstehen sichtlich Schwierig-" is written to the right of the score.

keiten bei der Weiterführung der 1. Hnd. in Anbetracht der einigermaßen hilflos und unaufgelöst dastehenden Septime *f*. Es wäre darnach die Frage, ob nicht diese Stelle, wie sie ursprünglich in der Handschrift stand, bleiben sollte, nämlich:

als ein Schwan ; ja, man könnte ernstlich fragen, ob etc.

jene später eingeführte Wiederholung [S. 45, Accol. 2, viertes Achtel, bis Accol. 3, viertes Achtel] nicht ganz wegbleiben solle? Thatsächlich hat Loewe die anderen mit gelblicher Tinte später eingetragenen Änderungen im Schlussteil der Ballade sämtlich nicht in die Vorl. 3 aufgenommen (S. 41, 1. T. u. S. 42, 1. u. 2. T.; S. 44, T. 3). Möglich aber, dass ihm Folgendes bei unserer Stelle vorgeschwebt hat. Der Aufschwung in der Singst. von $\frac{1}{2}$ nach *g* (S. 45, Accol. 3, T. 1) schien ihm zur Zeichnung der Situation trefflich zu Statten zu kommen, insofern, als das jubelnde Sichemporschwingen der Schwanenjungfrau sich dadurch zu charakteristischem Höhepunkt erhebt; gerade die Achtelnote *g* zeichnet hier treffend das Gefühl der Freiheit, — nun den beengenden

menschlichen Schranken ohne ein Zurück entschwebt zu sein:  als ein — Schwan.

Ein Verstoß gegen die Deklamation ist hierin keinesfalls zu erblicken; man muss bei Loewe in der Hinsicht überhaupt zwischen sinngemässer Wort- und sinngemässer Sachdeklamation unterscheiden.

Es mag den Komponisten, als er sich anschickte, dies auszuführen, ein Etwas gestört haben, und er mochte in Folge dessen auf jene Wiederholungstheorie verfallen sein. Auch diese dient ja schliesslich der Charakteristik in so fern als dadurch einigermaßen gezeichnet wird, wie der Schwan in den Lüften immer weitere Kreise zieht; aber das Achtel *g* scheint uns hier wichtiger zu sein, denn die Wiederholung als solche.

Nach alledem neigen wir dahin, dass es das richtige sei, einerseits die »Wiederholung« zwar zu bringen, aber sie zur Benutzung doch nur freizustellen und schliessen sie darum in []; andererseits behalten wir für die Singst. in Accol. 3, T. 1 den Auf-

schwung  bei, setzen ihn aber gleichfalls in [], indem wir zugleich die ur-

sprüngliche Fassung der Vorl. 1 bringen, also:  als ein

Drittens belassen wir das Pfte. 1. H. bei der alten Fassung der Hndschr., also:

S. 45, Accol. 4, T. 4, r. Hnd. Bogen genau nach Vorl. 1; in Vorl. 3 vom ersten Achtel ausgehend.

S. 45, Accol. 5, T. 1 lautet in der Hdschr. so:

Die Singstimme enthält scheinbar ein Achtel zu viel. Die Orig.-Ausg. »verbessert« diesen Fehler einfach dadurch, dass sie die Achtelpause fortlässt:

Auf diese Weise fiel die Pause weg, der wir an dieser Stelle Bedeutung beimessen. Aus der Stellung der Noten in der Hdschr. ergibt sich in ganz klarer Weise die richtige Auffassung dieser Stelle: Die Achtelpause muss bleiben, und die letzten vier Noten sind auf Grund der Trioleneinteilung dem letzten Viertel zuzuweisen, was ja auch als Gegenstück zum vorhergehenden Takte ganz gut passt.

S. 45, Accol. 5, T. 1, Singst. In Vorl. 1 hinter »im« Komma, Schreibfehler.

Nr. 5. Jungfräulein Annika. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Carl Cranz**, Breslau; mit der »verlorenen Tochter« zusammen in einem Heft und Nr. 1 desselben; Titelblatt wie bei jener.

Zum Text. **Friedrich Rückert** (1788—1866. Poetische Werke 1868 3, 217) schöpfte den Stoff dieses von ihm »Annikas Freier« betitelten Gedichtes aus einem finnischen Volksliede bei H. R. v. Schröter, *Finnische Runen* 1834 S. 143: »Die Meerfreier«, das auch bei den Ehsten bekannt ist; vgl. Neus, *Ehstnische Volkslieder* 1850 S. 116 Nr. 35: »Die Freier des Meeres« und *Kalewipoeg* deutsch von Reinthal und Bertram 1861 S. 105—112. Loewe hat Rückerts dritte Strophe, die von einem Eisenmanne handelt, fortgelassen. Bei Schröter erscheint noch ein Kupfermann, und anstatt des Reismann ein Brotmann.

Zur Musik. In der Vorlage fehlen eine Anzahl chromatischer Zeichen; die hinzugefügten sind hier, wie immer, kleiner gestochen.

S. 47, T. 1 r. Hnd. # vor *c* fehlt in Vorl. T. 3, r. Hnd. # vor *c* fehlt in Vorl. Desgl. T. 5, l. Hnd.

Accol. 3, T. 1, Singst. desgl. T. 3, r. Hnd. # vor *c* fehlt in Vorl.

S. 48, Accol. 5, T. 2, r. Hnd. und T. 4, l. Hnd. # vor *c* fehlt in Vorl.

S. 49, Accol. 1, T. 6, Singst. # vor dem ersten *c* fehlt in Vorl.

S. 49, Accol. 2, T. 2, r. Hnd. # vor *c* fehlt in Vorl.

Edwin Graf von Hacke, dem diese Ballade in der späteren Ausgabe (Schlesinger) gewidmet war, lebte als Rittergutsbesitzer auf Alt-Ranfft und hatte schon vor Jahren

sich um die Verbreitung Loewescher Kompositionen grosse Verdienste erworben. Er starb im Januar 1890 zu Palermo.

Nr. 6. Die Heinzelmännchen. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock**, Berlin. (»Die Heinzelmännchen Ein Märchen von A. Kopisch für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von C. Loewe. Op. 83. Pr. $\frac{2}{3}$ Rth. Eingetr. in's V. Archiv. Eigenth. der Verleger. Berlin bei Ed. Bote & G. Bock. Jägerstrasse Nr. 42. 614«.)

Text von **August Kopisch** (Gedichte 1836 S. 98 = Werke 1856 1, 123) auf Grund einer niederrheinischen Sage gedichtet; er schöpfte aus Ernst Weyden, Cölns Vorzeit 1826 S. 200; vgl. Firmenich, Germaniens Völkerstimmen 1, 467 (1841), A. Kaufmann, Quellenangaben zu Simrocks Rheinsagen 1862 S. 33. — Varianten: S. 50, Z. 3 ehe man's gedacht — 51, 3 L. wiederholt so: Die Männlein, sie lärmten und klappten und schwärmten — 52, 4 auf die Spän' — 53, 3 und die Säg' in Eil — 56, 2 Burschen — 56, 3 Säcken schwer — 57, 2 Burschen — 59, 1 wischten. That — 62, 1 Einst hatt' ein Schneider grosse Pein — 65, 2 schreien und vermaledeien — 60, 4 u. 67, 1 und kratzen und schaben und rennen und traben.

Zur Musik.

S. 55, T. 2 ♩ , dagegen T. 4 ♩ als Vorschlagsnote in der r. H. genau nach Vorl. S. 55, Accol. 3, T. 6, r. Hnd. Der Bogen fehlt in der Vorl., er wurde ergänzt nach Accol. 4, T. 2.

S. 56, Accol. 4, T. 1, l. Hnd. ♩ vor dem *c* wurde ergänzt.

S. 57, T. 2, Singst. In Vorl. ♩ vor *b*; fehlt nun, als nicht in Frage kommend; ebenda r. Hnd. vor *e* wurde ♩ neu hinzugefügt.

S. 57, Accol. 2, T. 5, Pfte. ♩ steht in der Vorl. beim 3. Achtel, wurde vor das erste gerückt.

S. 57, Accol. 5 stehen auch in der Vorl. nur durchstrichene Achtel; sicherlich vom Komponisten beabsichtigt; die Vorschläge sollen hier nicht charakteristisch für die Zwerge sein, sondern für das »neue Brot«, das in das Schaufenster »schon vorrückt«.

S. 62, Accol. 3, T. 1. Vorschlagsnote zum 3. Achtel in der Vorl. fälschlich *ais*, wurde berichtigt in *gis*.

S. 63, T. 3, r. Hnd. Vorschlag vor dem 4. Achtel in der Vorl. *g*; dafür wurde *fisis* gesetzt, wie es S. 64, letzter T. die Vorlage hat.

S. 67, Accol. 5, T. 1, Singst. Dass Loewe, der sonst in Bezug auf die »schwache« und »starke« Beugungsform der Zeitwörter vollständig moderne Wege zu wandeln pflegt, hier das veraltete »kömmt« setzt, dürfte vielleicht so zu deuten sein, dass er hiermit der Sehnsucht nach der »alten Zeit« einigermassen charakteristischen Ausdruck giebt.

Nr. 7. Die verfallene Mühle. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift, im Besitze des Herrn Professor **Siegfried Ochs** und von ihm freundlichst zur Verfügung gestellt.

2) handschriftliche Entwürfe im Skizzenbuche B, und zwar

a) die erste Bleistiftskizze auf S. 73B, 73, 73B (umgekehrt), vom Anfang beginnend und bis zum Auftritt des Töchterleins reichend,

b) Tintenskizze auf S. 74B (umgekehrt), eine spätere Umarbeitung der Stelle: »Und sieh, mit Säcken« enthaltend.

3) Die Original-Ausgabe im Verlage von **Ch. Bachmann**, Hannover. Letztere ist mit einem mattfarbigen Umschlag versehen, der denselben Druck wie Titelbezeichnung führt als das innere Titelblatt; dessen Aufschrift: »Die verfallene Mühle. Ballade von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Carl Loewe. Op. 109. Pr. 16 Ggr. Seiner Hochwohlgeboren dem Herrn Stadtdirektor Evers hoch-

achtungsvoll gewidmet vom Verleger. Eigentum des Verlegers. Hannover, in der Hofmusikalien-Handlung von Ch. Bachmann.«

Diese Aufschrift ist umrahmt mit Zierleisten, Mohngeranke, von Wucherkraut durchflochten, darstellend; unten eine Wassermühle, zu deren durch Verfall halboffenen Eingang über das Gewässer ein Steg führt; zerfallen erscheinen Dach und Rad. »J. Peters sc. Berlin«.

Vorlage 1 kann nicht als Druckvorlage benutzt worden sein, da sie, dem Originaldruck gegenüber, eine Reihe bedeutender Abweichungen aufweist. Sie ist jedenfalls die erste Reinschrift, welche Loewe nach der Bleistiftskizze 2a herstellte. Loewe hat auf die melodische Ausgestaltung dieser Ballade sehr viel Sorgfalt verwandt. Schon die eben erwähnte erste Reinschrift enthält in der Form zahlreich angebrachter gewichtiger Rasuren, Durchstreichungen grösserer Abschnitte, mit Bleistift angedeuteter Verbesserungen, mancherlei Veränderungen, die nachmals beim Druck Berücksichtigung fanden. Später hat Loewe dann noch weitere Stellen von Grund aus umgearbeitet (vgl. Vorl. 2b) und ohne Frage noch eine zweite Reinschrift angefertigt, da sich die zahlreichen durchgreifenden Veränderungen nicht sämtlich in die erste Handschrift eintragen liessen. Diese zweite — jetzt verschollene — Handschrift mag dann als Stichvorlage gedient haben. Der zeitlichen Aufeinanderfolge nach ordnen sich unsere Vorlagen also folgendermassen: 2a, 1, 2b, 3.

Für unsere kritische Neuausgabe musste natürlicherweise im Grossen und Ganzen der Originaldruck (Vorl. 3) massgebend sein; doch waren aus der Handschrift (Vorl. 1) immerhin eine ganze Reihe interessanter Einzelheiten zu entnehmen, die wir, soweit sie nicht gegen die Orig.-Ausg. gingen, unbedenklich unserer Ausgabe einverleibten und über die wir weiter unten berichten werden.

Zum Text: Derselbe rührt von **Johann Nepomuk Vogl** her; vgl. seine Balladen und Romanzen, neueste Folge 1841, S. 82 = 1851 S. 205.

Abweichungen: S. 69, 4 Durch's offne Dach der Nebel schaut (Ausg. von 1841) — 70, 1 D'rauf — 75, 1 d'rinn' — 76, 4 so Glas und Wein —. Daraus, dass L. an dem Text so gut wie nichts veränderte (ein seltener Fall), ersieht man, wie sehr derselbe ihm zusagte.

Zur Musik.

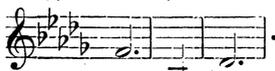
S. 68, oben. Die Zusätze zur Tempobezeichnung *Allegro*, also »*commodo*« (Singst.) und »*non tanto, e sempre colla parte*« (Pfte.) sind aus Vorl. 1 hinzugefügt.

S. 68, (vollst.) T. 1—4, in Vorl. 1 \longleftarrow , in Vorl. 3 stückweis ausgeschriebenes *cresc.*; T. 6—8 in Vorl. 1 \longrightarrow , in Vorl. 3 *di-mi-nu-en-do*. Wir benutzten nur Vorl. 3.

S. 68, Accol. 3, T. 5 u. 6; Accol. 4, T. 8 u. 9; S. 69, T. 2 u. 3; Accol. 2, T. 5 u. 6; Accol. 5, T. 6 u. 7. Diese Schlussnoten der Gesangsmotive sind in Vorl. 1 zwei Takte und ein Viertel lang, ausserdem mit \leftarrow versehen. Loewe hat sie in der endgiltigen, für den Druck bestimmten Fassung zweifellos selbst um zwei Viertel gekürzt und die Schwellzeichen getilgt, wie die Vorl. 3 es bietet.

Nur am Schlusse der Ballade (S. 77, Accol. 4, T. 1 bis 3 und Accol. 5, T. 5 bis 7) hat er die längere Fassung beibehalten. Um der »Einsamkeits«-Stimmung Ausdruck zu geben, genügte die kürzere Form; da am Schlusse die »Wehmuts«-Stimmung hinzutrat, sparte er für diesen erneuerten und umfassenderen Stimmungsgehalt die längere Form auf.

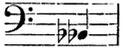
S. 68, Accol. 5, 1. T. bis S. 69, Accol. 1, T. 2. Hier lautete Vorl. 2a ursprünglich:



Fels hin - an.

S. 69, Accol. 2, T. 9. *legatissimo*, Bleistift-Korrektur von Loewes Hand in Vorl. 1, von uns übernommen.

S. 69, Accol. 3, T. 8 ff. Vorl. 1 hat hier *f*, Accol. 4, T. 3 *dim.*, T. 6 *piano*, T. 8 und 9 *cresc.* <, Accol. 5, T. 1 kein *cresc.*; — wir gehen nach Vorl. 3.

S. 69, Accol. 3, letzter T. l. Hnd. Letztes Viertel in der Orig.-Ausg. *as*, wurde abgeändert in: . Das *as* scheint ein Überbleibsel von der früheren Fassung

zu sein. Loewe hatte nämlich hier und im vorhergehenden Takte, sowie Accol. 4, T. 3 u. 4 das letzte Viertel im Takte ursprünglich stets als *as* notiert (Vorl. 1 u. 2a); er hat aber später die Stelle in Übereinstimmung mit der vorhergehenden, in der r. Hd. eine Oktave tiefer liegenden Stelle (Accol. 2, T. 9 f. und Accol. 3, T. 4 u. 5) gebracht.

S. 70, T. 3 und Accol. 2, T. 3, Singst. Vorschlag beidemale auf »[er]blickt« und »Gast« in Vorl. 3. Vorl. 1 hat nur das zweite Mal den Vorschlag. Wir erachten, dass beidemale der Vorschlag von Loewe beabsichtigt ist; möglich aber wäre, dass der Vorschlag auf »blickt« nur als kurz zu nehmen sei, um dem Vorgang des unwillkürlichen »Erblickens« einigermassen entsprechenden Ausdruck zu geben.

S. 70, Accol. 3, T. 4, Singst. In Vorl. 1 nur Viertelnote auf »Brust«.

S. 70, Accol. 5, T. 3 u. 7. Die *pp* für die r. Hnd. sind aus Vorl. 1 entnommen.

S. 71, Accol. 4, T. 3 und S. 72, T. 1 letztes Achtel, Singst. und r. Hnd. in Vorl. 1 tief *h*.

S. 71 letzter und 72 erster T. r. Hnd. Die Vorschlagsnoten fehlen in Vorl. 1.

S. 72, Accol. 4, T. 1 ff. Die nächsten 20 Takte weichen in Vorl. 1 bedeutend von der durch den Druck endgiltig festgelegten Fassung ab. Es stehen nämlich an Stelle derselben in der Handschrift deren 24, von denen hier wenigstens die Melodieführung mitgeteilt sei:



sieh, mit Sä - cken ein und aus, kommt Knecht um Knecht, durch Saus und Braus,

ten. ten. kommt Knecht um Knecht, durch Saus und Braus, vom Mühl-gang, erst noch

leer und wüst, der Mül - ler freund-lich nie - der grüsst, der

Mül - ler freund-lich nie - der grüsst. Wiederholt Seite 72,
Takt 4 bis 10.  Jetzt

Den Entwurf für die endgiltige Fassung dieser Stelle finden wir in der oben als Vorlage 2b bezeichneten Tintenskizze. Diese Skizze, an der später keine Note zu ändern war, dürfte ein Zeichen für die Genialität sein, mit der Loewe bisweilen seine Einfälle hinwarf.

S. 74, T. 2 bis 12. Die klein gestochenen Staccato-Punkte wurden unter Berücksichtigung der Vorl. 1 ergänzt.

S. 74, Accol. 2, T. 2 und Accol. 3, T. 2, r. Hnd. auf dem 2. Viertel in Vorl. 1:



S. 74, Accol. 2, T. 4 und Accol. 3, T. 4, r. Hnd. auf dem 2. Viertel in Vorl. 1 nur ^a (ohne *cis*).

S. 74, Accol. 4, T. 1 *piano grazioso* aus Vorl. 1.

S. 74, vorl. Takt. Der Bogen ist aus Vorl. 1 entnommen.

S. 75, T. 1 u. 2. Singst. in Vorl. 1 ursprünglich so:



, später aber mit Blei korrigiert so, wie die kleinen Noten andeuten, d. h. so, wie die Stelle in der Orig.-A. gedruckt wurde. In der Begleitung deutete Loewe die Veränderung nicht an, es steht deshalb auch

S. 75, Accol. 2, T. 1 u. 2 in der r. Hnd. noch:



Dass die Begleitung zu jener Stelle und dieses kleine Zwischenspiel im Sinne der an der Singstimme vorgenommenen Änderung umgewandelt werden mussten, lehrt die Orig.-Ausg.

S. 75, Accol. 2, T. 2 u. 3, Singst. in Vorl. 1:



Die
drin flüss'-ges

Worte »das Glas« sollten also ursprünglich nicht wiederholt werden.

S. 75, Accol. 3, T. 1—4. Statt dieser vier Takte in Vorl. 1 acht Takte, vielfach überkorrigiert und durchstrichen.

S. 75, Accol. 3, T. 2, Singst. in Vorl. 1:



statt der beiden Achtel.

S. 75, Accol. 4, T. 1 *grazioso* aus Vorl. 1, ebenso die Pedalbezeichnung, die Schwellzeichen in den nächsten acht Takten, das *p* am Anfange der letzten Accolade, sowie auch der Bogen im letzten Takte der Seite.

S. 76, T. 1. In Vorl. 1 schon von hier an 4 Kreuze vorgezeichnet.

S. 76 nach T. 2 folgen in Vorl. 1 weitere acht Takte, die vielfach überkorrigiert und durchstrichen sind.

S. 76, Accol. 2, T. 2 ff. Die charakteristische Darstellung dieser Stelle in einzelnen Achteln entnehmen wir der Handschrift.

S. 76, Accol. 3, T. 4, Pfte. 8[~] aus Vorl. 1, ebenso das *ben tenuto*.

S. 76, Accol. 4. Der Auftakt und die folgenden acht Takte stehen in Vorl. 1 eine Quarte höher.

S. 77, Accol. 2, T. 5 *pp* aus Vorl. 1.

S. 77, Accol. 4. Pedalbezeichnung aus Vorl. 1.

S. 77, Accol. 4, T. 8, Singst. *piano* aus Vorl. 1.

S. 77, Accol. 4, T. 8, l. Hnd. Bogen vom letzten Viertel dieses Taktes zum nächsten Takte aus Vorl. 1.

Nr. 8. Der Mummelsee. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von Wilhelm Paul, Dresden. Das Titelblatt enthält in weisser Schrift auf schwarzem Mittelschild: »Drei Balladen für eine Singstimme u. Piano von Dr. Carl Loewe. Op. 116«. Oben und zu beiden Seiten auf weissen Schildern: »1. Die Dorfkirche von Freiherrn

von Zedlitz. 2. Der alte König von N. Vogl. 3. Der Mummelsee von A. Schnezler«. Dementsprechend unten: »Eigenth. des Verlegers. Dresden bei Wilhelm Paul. 443. 444. 445. No. 1. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr. No. 2. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr. No. 3. 15 Ngr.« Das Ganze ist anmutend umrahmt und durchflochten von Arabesken und Phantasiegeflecht.

Dichtung von **August Schnezler** (1809—1853), Zehn Romanzen vom Mummelsee Nr. 1: Die Lilien (in seinem Badischen Sagenbuch 1846 2,81 und in Simrocks Rheinsagen 1835 = 10. Aufl. 1891 S. 339). — Varianten: S. 78, 1 dunklen — 78, 2 sie neigen sich, sie beugen sich — 79, 5 braust der Wind — 81, 1 es saust das Rohr, es pfeift im — 81, 5 zum Ufer an — 82, 4 von langem — 84, 3 Puh! Morgenluft!

Zur Musik:

S. 80, Accol. 3, T. 2 letzte Hälfte, l. Hnd. Der untere, zu dem abwärts gestielten Viertel *a* gehörige Punkt fehlt in der Vorl.

S. 83, T. 1, l. Hnd. *d*: fehlt in Vorl.

S. 85, Accol. 2, T. 2 u. 3, r. Hnd. Die Nachschläge stehen nicht in der Vorlage. Sie wurden hinzugefügt, weil als erste Note derselben das der herrschenden Tonart fremde $\frac{1}{2}$ verwendet werden soll.

Dieses ebenso durch Lieblichkeit wie charakterische Darstellungskunst ausgezeichnete »Märchen«, das so lange Zeit im Verborgenen geruht hatte, ist von Meister **Eugen Gura** vor einigen Jahren aus der Vergessenheit hervorgezogen worden und bildet ein besonderes Zugstück in den Konzerten dieses gottbegnadeten Sängers.

C. Die Fabeln.

Gesamttitel:

»Vier Fabellieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von C. Loewe. Op. 64. Berlin, Eigenthum der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.« Das Titelblatt des Opus, von dem No. 1 als besonderes Heft I, No. 2—4 als Heft II erschienen [nur selten anzutreffende Exemplare zeigen alle 4 Nummern zu einem Gesamtheft verbunden], ist mit schön ausgeführten Bildern geschmückt. Dieselben entstammten dem »Lith. Atelier v. W. Braun, Berlin.« Heft I hat dazu einen farbigen (meist gelben) Umschlag mit der Angabe: »Pr. $\frac{3}{4}$ Thlr.«

Das Bild unten führt uns ein Tulpengeranke vor, auf einem Tulpenblatt ein Glühwürmchen, die Fühler hochgestreckt und eine Lichtstrahlen spendende Laterne vor sich haltend; rechts davon strebt eine aufgeschlossene Tulpe in die Höhe; in ihr steht ein Jüngferchen, auf der rechten Schulter eine Fliege, in den Händen eine Giesskanne, deren Inhalt sie zur Abwehr über einen zur Tulpenwand vorgedrungenen Maikäfer ergießt. — Zur Seite links Meister Langohr als Kunstrichter unterm Baum, auf welchem sich zwischen Kukur und Nachtigall der Sängerkampfstreit abspielt. Oben im Gezweig singt eine Nachtigall. — Zur Seite rechts auf einem Fass im Keller die Katzenkönigin, sich schön machend und auf der Lauer sitzend, unweit des Kamins. Auf dem Gesims desselben ein Edeldausjüngling, der seine Männchen macht. Der Erzähler schaut oben durch die geöffnete Kellerthür diesem Stilleben zu.

Auf dem vierten Bilde, oben in der Mitte, zeigt sich uns ein Mägdlein, das vom Bettchen zur Thür geeilt ist, um den Riegel vor dieselbe zu schieben, während draussen der Bär mit erhobener Tatze Einlass begehrt. Ist es Nacht oder Morgen, man wird es nicht genau inne; entweder beleuchtet von draussen der Mond die nächtliche Scene, oder die erste Morgensonne steigt so eben über die Berge, den »Morgenthau«, von welchem der Bär so eben geleck't, von Wald und Wiese aufzusaugen.

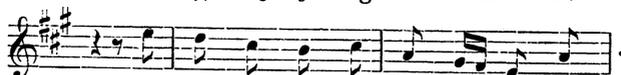
Nr. 9. Der verliebte Maikäfer. Vorlagen: 1) Der erste (ausführliche) handschriftliche Entwurf in Loewes Skizzenbuche A; S. 12, 13b und 13;

2) Die Schlesingersche Original-Ausgabe.

Zum Text. Derselbe stammt von **Robert Reinick** (1805—1852); vgl. seine Lieder eines Malers 1838 S. 26. [In Vorl. 2 Druckfehler: Reineck]. In der Ausgabe von 1844 »Lieder« citiert Reinick S. 335 die Kompositionen von Loewé (Op. 64), Marschner, Reissiger und Schladebach. — Varianten: S. 86, 1 hinter Glühwürmchen — S. 87, 4 auf gelbem Stühlchen — 87, 1 eitle, so auch in Vorl. 1 und darum hier aufgenommen — S. 87,5 Fliege gar zu niedlich — 88, 3 sie war wohl fein — 89, 3 ,kalt Wasser, bis 89, 1 ,da spricht er,] Der Aermste sinkt ins tiefe Gras, doch spricht er — 90, 1 in Takt — 90 ,Wer hoch' bis 91, 1 ,Leiden' Der Käfer stürzt herab, doch bald vergisst er alles Leiden — 91, 3 ,Schön Fliege' bis 92, 2 ,sinket' Und wieder summt und brummt es drauss, es schwankt die Tulpe wieder. Da stürmt schön Fliege draus hervor, schlägt mit den Flügeln ihn ums Ohr und schleudert weit ihn nieder — 94, 2 lösche — 94, 3 wir brauchen's morgen Abend.

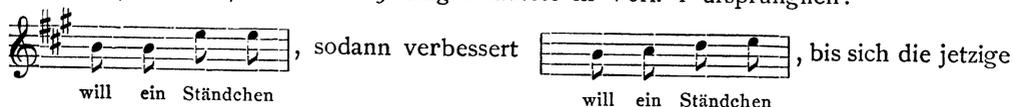
Zur Musik.

S. 86, T. 4—6; ebenso S. 87, T. 3—5 Singst. in Vorl. 1 so:



Glüh-würmchen steck's La-tern-chen an, ich
Mai-kä-fer spricht's der eit-le Geck-er

S. 86, Accol. 2, T. 1 u. T. 5 Singst. lautete in Vorl. 1 ursprünglich:



Form herausgestaltete.

S. 86, Accol. 2, T. 3, 4. Achtel, r. Hnd. In der Orig.-Ausg. über *a* noch *cis*, wurde getilgt; vergl. hiermit S. 95, Accol. 3, T. 2. Beruht vermutlich auf Missverständnis des Stechers; ursprünglich nämlich lautete die Stelle nach Vorlage 1, (Accol. 2, T. 3 u. 4

r. Hnd.) folgendermassen:



S. 86, Accol. 3, T. 5, desgl. S. 87, Accol. 3, T. 1 u. Parallelstellen. Vorl. 1 Singst.:



S. 86, Accol. 4, T. 5 und S. 87, T. 1 f., Pfte. Vorl. 1:



S. 89, Accol. 2, T. 5. Auf dem 4. Sechzehntel r. H. ein Staccato-Punkt, nach Vorl. 2 beibehalten; dient zur Ausdrucksform für »den Tropfen Thau dem Käfer auf die Nase«.

S. 92, Accol. 4 und S. 93, Accol. 1 steht in der Org.-Ausg. und im Entwurf die neue Vorzeichnung einen Takt früher. Wir haben die Stelle in Übereinstimmung gebracht mit S. 88, Accol. 3 und 5, sowie S. 90, Accol. 4 und 5.

S. 94. Zweite Gesangnote in der Orig.-Ausg. *e* statt *d*, Druckfehler, der nach Vorl. 1 berichtigt werden konnte.

S. 94, Accol. 2, T. 2, Singst. nach Vorl. 1: , von uns aufgenommen.

Der Dichter hat die Überschrift: »Der verliebte Maikäfer«, Loewe nur »Der Maikäfer«. Diese Vereinfachung mochte ihm damals bei Herausgabe dieses Heftes Tierfabeln wohl sachgemäss erscheinen, da er auch den anderen 3 Fabeln einfache Tiernamen als Überschrift gab. Wir glauben indes im Loeweschen Sinne zu handeln, wenn wir bei unserer Neu-Ausgabe, wo wir diese Tierfabel in Balladenform einem Bande mit so vielsagenden Balladen-Überschriften einreihen, es bei dem inhaltreicheren Titel der Dichtung belassen.

Loewe liebte seit seiner frühesten Jugend die »Maikäfer« ungemein. Mit welcher Liebe er sich diesem Stoffe hingeeben, dürfte schon daraus hervorgehen, dass er, wie obige Textvergleiche erweist die Mittelpartie der Dichtung völlig umschmolz und gewiss nicht zum Schaden derselben erweiterte.

Nr. 10. Der Kukul. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift, im Besitze des Herrn **Robert Lienau** und von diesem freundlichst zur Verfügung gestellt;

2) Der erste handschriftliche Entwurf im Skizzenbuche A, S. 49B (umgekehrt);

3) Die **Schlesingersche** Original-Ausgabe mit der Hinzufügung hinter dem Titel: »Fabellied aus dem Ausbund schöner weltlicher und züchtiger Lieder, componirt von C. Loewe«).

Zum Text. Derselbe findet sich um eine 6. Strophe vermehrt schon 1586 in Jacob Regnarts fünfstimmigen Liedern Nr. 22 und ist auch von Brechtel 1594, Elsbeth 1599 und Stade 1610 componirt worden. Aus dem vom Buchdrucker Paul von der Aelst herausgegebenen Liederbuche »Blum und Ausbund allerhandt ausserlesener weltlicher, züchtiger Lieder und Rheyen« (Deventer 1602 Nr. 46) hat Herder 1773 (Werke hsg. von Suphan 5, 192. 25, 436) das Lied ohne die letzte Strophe wieder abgedruckt, und Arnim und Brentano sind ihm in »Des Knaben Wunderhorn« 2, 133 gefolgt; vgl. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort 3, 562 Nr. 1783 und Birlingers Alenmania 12, 71. Loewe hat **Herders** Text zu Grunde gelegt. Von letzterem stammt auch obiger Zusatz zum Titel. Auch die Bezeichnung »Fabellied« hat L. von Herder entnommen. Abweichungen: S. 194, 3 gefiel dem Esel — 195, 3 nach meinem hohen Verstand (Vorl. 1: mei'm).

Zur Musik.

S. 96, Accol. 3, T. 1, r. Hnd. Der Punkt über dem hohen *a* fehlt in Vorl. 3.

S. 96, Accol. 2, T. 2 u. Accol. 4, T. 2—3. Die Accentuirung der Worte »thätén« und »odér« mit dem Hochtone auf der tonlosen Silbe ist selbstverständlich und zwar mit grossem Feinsinn von L. beabsichtigt; desgl. S. 101, T. 2—3: abér.

S. 98, T. 1. Text: Hndschr. und Dichter: »der«, Orig.-Ausg. »er«.

S. 98, Accol. 3, T. 2—3, r. Hnd. Der Bogen steht in Vorl. 1 und 3 nur über *g* und *d*; er wurde von uns verlängert, so dass er schon vom Achtel *a* ausgeht, wie an den übrigen gleichen und ähnlichen Stellen.

Um die besonderen grossen Feinheiten dieser Fabelballade voll zu würdigen, erheischt dieselbe eindringliches Studium.

Nr. 11. Die Katzenkönigin. Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift, im Besitze des Herrn **R. Lienau** und von diesem freundlichst zur Verfügung gestellt.

2) Der erste handschriftliche Entwurf im Skizzenbuche A, S. 8B;

3) die Schlesingersche Original-Ausgabe.

Zum Text. Derselbe ist von **Adelbert von Chamisso** (1781—1838), Werke 1869 1, 21: »Katzennatur«, 1806 gedichtet. Die Überschrift »Die Katzenkönigin« rührt zweifellos von Loewe her.

Zur Musik.

Die Accentzeichen sind genau nach der Handschrift gesetzt, d. h. immer \leftarrow , während die Orig.-Ausg. an Stelle dieser Zeichen \rightarrow hat.

Bei der Stelle »Schlafe mein Mäuschen« wurde der Bogen in der r. Hnd. allent-

halben gleichmässig so gesetzt: , während in der l. Hnd. über den

wiegenden Achteln der Legato-Bogen an den wenigen Stellen ergänzt wurde, an denen er fehlte.

S. 102, Auftakt:  (so nach Vorl. 1 u. 3) höchst eigentümliche
's war

Ausdrucksform, im Grunde genommen ein Vorschlag vor dem Vorschlag. Vorl. 2 so:

 nachdem die verbindenden Balken der Sechzehntel aufgehoben waren.

S. 102, T. (vollst.) 2—3. Das »Ja, ja« nach Vorl. 1 bei der Katze gross, bei der Maus klein auszuführen; nur S. 107, Accol. 2 findet sich bei der Katze das kleine »ja«; doch schmiegt sich die Katze hier eben listig der Mäusenatur an. Das »Ja, ja« des stillen Beobachters unterliegt lediglich der üblichen Orthographie.

S. 103, T. 4, Pfte. *sf* fehlt in Vorl. 1, steht aber in 3.

S. 105, T. 3, l. Hnd. Der erste Punkt steht in der Hdschr., fehlt aber im Druck.

S. 105, T. 3—4, l. Hnd. Der Bogen steht in der Hdschr., fehlt aber im Druck.

S. 105, l. T., r. Hnd. Vorl. 1: , 2: . Wir setzen,

entsprechend den gleichen Stellen: 

S. 106, Accol. 3, T. 5, Singst. Der letzte Punkt steht nur in Vorl. 1.

S. 106, Accol. 5, T. 3, Singst., drittes Achtel: in Vorl. 2 steht die höhere Oktave von *g*; wir setzen die Note klein hin.

S. 106, Accol. 5, T. 4, der Triller, nicht in den Vorlagen, soll wohl hier fehlen. Wir beziehen auf diese Stelle die Notiz des Komponisten in Vorl. 2 »ohne tr.« —

S. 107, Accol. 2, T. 4. In der Singst. \leftarrow , im Pfte. \rightarrow , so in der Hdschr.

S. 107, Accol. 3, T. 4, Singst. ' ' statt . . in Vorl. 1.

Auch **Franz Kugler** (Skizzenbuch; »nach p. 48« S. 10 ff.) hat dies Gedicht, und zwar als Basslied, komponiert.

Nr. 12. Wer ist Bär? Vorlagen: 1) Die Original-Handschrift, im Besitze des Herrn **R. Lienau** und von diesem freundlichst zur Verfügung gestellt;

2) der erste handschriftliche Entwurf im Skizzenbuche A, S. 20 u. 19B (umgekehrt);

3) die Schlesingersche Original-Ausgabe.

Zum Text. Derselbe ist von **Willibald Alexis** (W. Häring), Balladen 1836 S. 106.

— Abweichungen: S. 108, 1 dein Thür — 108, 4 ich krieche, ich sause, ich schleiche, ich schwirr — 112, 5 roth, gelb, blau — 113, 5 gnädiger.

Zur Musik [und Textveränderung der Vorlagen]. Die < und > genau nach der Handschrift.

S. 108, Accol. 2, T. 2 »dann«, nach Vorl. 2; so auch der Dichter.

S. 108, Accol. 4, T. 1. Die beiden > im Pft. fehlen in beiden ausgeführten Vorlagen.

S. 110, 4 »ein schwaches Brett ist nur dein Thür« ist nach Vorl. 1 (Vorl. 3 hat »die Thür«) aufgenommen; auch Alexis hat »dein«.

S. 110. Accol. 4, T. 1, Singst. Das erste > fehlt in Vorl. 3 steht aber in der Handschr.

S. 111, T. 1, Text in der Hdschr.: »Wolf ein Luchs«, Schreibfehler der bei der Korrektur abgeändert wurde in »Fuchs«, wie auch richtig in Vorl. 2 steht.

S. 111, Accol. 3, T. 1, »Wiesewachs«, nach Vorl. 2 und dem Dichter aufgenommen.

S. 111, 4 Vorl. 1: »grunen Wald«; ebenso Vorl. 2 und der Dichter; sonach aufgenommen, gegenüber Vorl. 3: »grünen«.

S. 112, T. 2, Pft. Dieses *sfp* fehlt in Vorl. 3, steht aber in 1.

S. 112, T. 3, 1. Hnd. Bogen nur in Vorl. 3.

S. 113, T. 1 r. Hnd. Zweite Note der Triole in Vorl. 3 e, Druckfehler, in der Hdschr. richtig d.

S. 113, Accol. 3, T. 1. Die *sf* nach Vorl. 1, während 3 im Gesang kein Vortragszeichen und im Pft. *sfp* hat.

S. 113, vorl. Takt, Pfte. Die beiden Staccato-Punkte sind aus Vorl. 1 entnommen.

S. 113, vorl. T. in Vorl. 2 nachdem die ursprüngliche Fassung der Singst. (wie nachmals in Vorl. 1 u. 3) korrigiert worden, ist die tiefere Oktave *a* gesetzt; in Vorl. 1 aber durchgestrichen.

Die etwas rätselhaften Schlussworte dieser Tierballade finden keine erschöpfende Erklärung, wenn hervorgehoben wird, dass man dem Bären in Fabeln und Mären ähnlich wie dem Ziegenbock hin und wieder das Prädikat »gnädiger Herr« zukommen lässt; — ob man bei der ganzen Sachlage der Fabel an das *jus primae noctis*, wie von einer Seite betont wird, zu denken hat?

D. Balladen aus Tier- und Blumenwelt.

Nr. 13. Der Gesang. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von **W. Paul**, Dresden. (»Heinrich der Vogler. Der Gesang. Urgrossvaters Gesellschaft. Drei Balladen von N. Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und dem Freunde Herrn Assessor Justus Güntz in Dresden gewidmet von Dr. Carl Loewe. Op. 56. Nr. 2. Pr. 10 Gr. Eigenthum des Verlegers. Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalien-Verleger. Dresden, bei Wilhelm Paul. 208. 209. 210«.)

2) Alte Handschrift der Singstimme, aus Loewes Nachlass.

Zum Text. Derselbe ist verfasst von **Johann Nepomuk Vogl**, Balladen und Romanzen 1835 S. 67 = 1851 S. 529. — Abweichungen: S. 115, 1: Das ist wohl — 115, 4 »Du bring« bis »fein« fehlt in der Ausgabe von 1851; (die zweite Strophe war ursprünglich um 2 Verse länger als die 1., 3., 4., 5. Strophe, später fiel sie um 2 Verse kürzer aus.) — 117, 5 die Lerche aus der Luft — 119, 1 schon sitzt um ihn ein Schüler-Heer.

Vogl bringt diese seine Dichtung unter seinen »frommen Sagen«; **Loewe** schreibt in seiner Abhandlung über Vogelstimmen u. A.: »Die Variabilität der Melodien in den

verschiedenen Vögelgattungen verdient schon im Allgemeinen unsre Bewunderung. Welch ein Reichthum von Melodien ist erforderlich, um einer jeden Gattung eine bestimmte, ihr allein eigene Modulation und Wendung zu verleihen, abgesehen von der Klangfarbe welche gleichfalls zur Unterscheidung der Gattungen beiträgt. Wir bewundern hier gleichfalls den Reichthum der Natur ebenso, wie in andern Gegenständen.

Lieulich versinnlicht der Dichter **N. Vogl** in einer artigen Legende: ‚Der Gesang‘ die Art und Weise, wie der Herr den Vögeln am 5. Schöpfungstage durch einen Engel, den er sendet, den Gesang beibringt, indem dieser auf einem Rohre (gracili avena) allerlei Weisen vorbläst, die sie sich dann sofort aneignen«.

S. 115, Accol. 2, T. 3, r. Hnd.:  . Die Punkte waren zu tilgen.

S. 119, Accol. 5, l. T. Hinter »sich« kein Komma, sondern gemäss der Vorl. erst S. 120, T. 2; L. weicht hierin vom Dichter ab.

Nr. 14. Schwalbenmärchen. Vorlagen: 1) Der handschriftliche Entwurf im Skizzenbuche A, S. 32B und 33;

2) die Original-Ausgabe im Verlage von **F. W. Betzhold**, Elberfeld; jetzt **Friedrich Hofmeister**, Leipzig, — wie auch die beiden folgenden Nummern.

Der Gesamt-Titel dieses eigenartigen Opus 68, dessen drei Nummern immer wie äussere Verwandtschaft mit einander zeigen (man vergleiche z. B. die letzten Noten der Singst. in Nr. 1 und Nr. 3) lautet:

»Drei Balladen Nr. 1. Das Schwalbenmärchen. Nr. 2. Der Edelfalk. Nr. 3. Der Blumen Rache von Ferdinand Freiligrath für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-forte componirt und der Frau Landraethin Caroline von Stülpnagel-Dargitz auf Lübbenau hochachtungsvoll gewidmet von Dr. C. Loewe. Op. 68. Eigenth. d. Verl. Eingetr. in d. V.-A., Elberfeld bei F. W. Betzhold. Pr. 1 $\frac{1}{3}$ Thlr. Einzeln: Nr. 1 & 2 à $\frac{5}{12}$ Thlr., Nr. 3 $\frac{2}{3}$ T. Invent. u. lith. Fr. Krätzschmer in Leipzig«. Einige ganz alte Exemplare vom »Schwalbenmärchen« sind noch ohne die bildnerische Umrahmung. Letztere, in reicher Ausstattung in zwei verschiedenen malerischen Ausführungen, deren spätere (Kupferdruck) eine ziemlich genaue Nachbildung des älteren künstlerisch wertvollen Bildwerkes (Lithographie). Während das »Schwalbenmärchen« unten durch dahinschiessende Schwalben gekennzeichnet ist (darunter in der ersten Ausführung der Nil oder das Meer), und oberhalb des Titels im Blumengeranke die Fürstin mit dem Edelfalken zu schauen ist, umrahmen die Rache begehrenden Blumengestalten das ganze Blatt. Links unten inmitten der einem Kelch in Fülle entragenden Blumen hebt sich aus dem »Purpurschooss der Rose« die schlanke Frau; darüber tritt der kecke Ritter mit Schwert und Pickelhaube aus dem Helm des Eisenhutes; links oben neben der Kaiserkrone jener Scepterträger; oben rechts, aus der blauen Iris folgen schwertbewaffnet seine Jäger; darunter zwischen hangendem »Türkenbund« der Neger mit halbmondgeschmücktem Turban; rechts unten schwankt das Mädchen aus der Lilie mit Schleier und Reiherfeder; zur Seite unten rechts und links entsweben den Blumen je zwei lustige Elflin, und unten endlich schwebt ein Amorettenknabe aus der betäubenden Narzisse empor.

Zum Text des »Schwalbenmärchens«, Op. 68 Nr. 1.

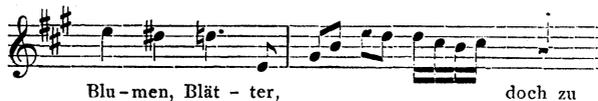
Der Dichter ist **Ferdinand Freiligrath** (1810—1876), Gedichte, 8. Auflage S. 58 = Gesammelte Dichtungen 1871 I, 38. Freiligrath verfasste die Dichtung in Unkel am Rhein, wo er dasselbe hart am Rhein gelegene romantische Haus bewohnte, in welchem jetzt seit Jahren Loewes geistvolle Tochter Julie lebt. — Abweichungen: S. 122, 1

Wasserspinn' — 122, 2 Unkenkönigin — 123, 2 Origin.-Ausg. hatte: Frühlings-Donner
 — 127, 5 Krokodill (so auch Orig.-Ausg.). —
 Zur Musik.

S. 122, T. 1. Schon in Vorl. 1 von Loewe als $\frac{8}{8}$ -Takt bezeichnet. Die »Entwürfe« Loewes gewähren uns nicht selten einen klaren Einblick in die Werkstatt des Balladenmeisters und seiner Schaffensweise. Gerade der Entwurf zu seinem »Schwalbenmärchen« ist in dieser Hinsicht höchst belehrend. [Bei nachstehender Analyse der Loeweschen Entwurfs-Methode wäre es wünschenswert, den Balladentext zur Hand zu nehmen.] Loewe wählt die zweite Accolade einer Notenseite, um den Anfang der Ballade, also das Hauptthema derselben, zu skizzieren, im vorliegenden Falle ohne Worttext. Erst dort treffen wir auf Worte, wo dies erste Balladenmotiv zugleich von einer oder mehreren der späteren Strophen zum Teil mitbenutzt werden soll. So finden sich an der Stelle, wo man die Worte erwarten müsste: »Von den edelsten Metallen« für die Silben »edlsten«: »Niles Fluth«; darüber ein §-Zeichen:

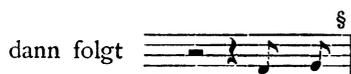


Man sieht hieraus, dass es Loewe bei seinem allerersten Balladenentwurf stets auf zweierlei ankam: dem Ganzen die Einheitlichkeit zu wahren, mit welcher Kunst er ja in den meisten seiner Balladen eine unerreichte Grösse der Meisterschaft bekundet, und das staunenswerte Talent, mit seinen Mitteln hauszuhalten. Die kleinen, und doch so bedeutsamen, Abänderungen in der Melodie, die bei diesem seinem Haushaltungsgesetz den gleich laufenden und ähnlich lautenden Strophen je nach Charakterisierungs-Bedürfnis zu Teil werden, sind zugleich in sinniger Weise angebracht. Darnach finden wir an der Stelle, wo wir die Worte suchen würden »Reif ihr [Haupt umzogen]« S. 122, Accol. 3 über der Singst. die Worte: »wir matt« und darüber die Notiz: »bleibt in *Fis*-moll«. Thatsächlich haben wir hier (S. 126, Accol. 3) die durch die veränderte Stimmung bedingte Abänderung der Melodieführung in *Fis*-moll. Sodann stossen wir im weiteren Fortgang beim zweiten Balladenmotiv (oben ein § als Merkmal) auf die Worte: »Alles grüsst dich«, bekanntlich zur vorletzten Strophe gehörig. Hier nämlich benutzte der Meister in höchst glücklicher Weise das zweite Motiv »denn der Lenz erf[schien, die Schollen]«, indem er den Melodieteil der hier in [] gebrachten Worte, bei der Wiederholung in der vorletzten Strophe der Begleitung zuweist. Wir lesen dort wieder Worte; sie lauten mit der Melodie:



Hier ist die Fortsetzung des zweiten Motivs, in Worten lautend: »sind zerflossen [»Blüthen zit]tern« mitbenutzt, doch so, dass wiederum der zu den eingeklammerten Silben gehörige Melodieteil in der vorletzten Strophe von der Begleitung in Anspruch genommen wird. Die Schlusssilbe »tern« gehörte unter einem Viertel *a*; L. lässt für den Zweck der vorletzten Strophe ruhig das Viertel *a* stehen und setzt die beiden Worte »doch zu«, dem je ein Achtel *a* zukommt, darunter. Endlich benutzt er die erste Accolade dieser Studienheft-Seite, wo er dann mit »meist der Grösse viele« u. s. w. die Ballade zu Ende führt. An jener Stelle wiederum in Accol. 4, wo die Worte »doch zu« zu lesen sind, führt er die Ballade über zu dem, dumpfe Tropenschwüle hauchenden und das buntfarbige Nilleben

mit unübertroffener Meisterschaft uns widerspiegelnden Mittelsatz. Der Entwurf hierzu schreitet auf S. 33 des Studienheftes fort bis zu den klagenden Tönen der Memnonssäule,



Aus des als äusserer Schluss der ganzen Ballade, mit dem §-Zeichen zurückweisend auf jene früher verzeichnete Stelle »Niles Fluth«.

S. 122, l. T. > nicht in der Vorl. ergänzt nach S. 126, l. T.

Das »Schwalbenmärchen« ist von Seiten der hervorragenden Musikästhetiker stets als eines der grössten Meisterwerke gefeiert worden.

Nr. 15. Der Edelfalk. Vorlagen: 1) Der handschriftliche Entwurf im Skizzenbuche A, S. 33 B und 34;

2) die Original-Ausgabe im Verlage von **F. W. Betzhold**, Elberfeld; (wie Nr. 14).

Zum Text. Derselbe ist verfasst von **Ferdinand Freiligrath**, Gedichte 1864 S. 62 = Gesammelte Dichtungen 1871 1,54: »Der Falk«. — Abweichungen: S. 133, 5 begleiten; mit seiner krummen Klau muss er.

Zur Musik:

S. 128, Accol. 4, T. 2, Singst. 5. Note in Vorl. *d* (statt *c*), Druckfehler.

S. 128 letzter und 129 erster Takt in der Singst. Die Vorschläge stehen in der Vorl. an dieser und den ähnlichen Stellen folgendermassen:



Wir haben für den Text unserer Ausgabe den ersten und letzten dieser Vorschläge als kurze bezeichnet, die beiden mittleren aber sind als lang aufzufassen. Die Bestätigung der Richtigkeit dieser Auffassung bietet Loewes Entwurf zu dieser Stelle; er lautet (Studienheft A, S. 33 B):



schon die verbindenden Sechzehntel-Balken beweisen solches.

Bemerkenswert sind noch folgende Stellen, in denen der Entwurf von der Original-Ausgabe abweicht, vgl. mit S. 132, Accol. 3 die Fassung des Entwurfs, welche wir unserer Ausgabe einverleibten:



und mit S. 133, Accol. 3:



S. 133, Accol. 3, T. 4. Statt des kurzen Vorschlages vor »Edelknappe« in Vorl. 1 ein *m*.

Eine höchst fesselnde Erzählung über die Entstehung dieser Ballade hat Loewes älteste Tochter **Julie** uns geboten (mitgeteilt von **August Wellmer** im »Daheim« 1882 Nr. 29). Die Ballade wurde auf einer Jagd, die der Landrat von Stülpnagel-Dargitz bei

seinem Gute Lübbenow in der Uckermark im Jahre 1839 veranstaltet hatte, von Loewe komponiert.

Der Vortrag des »Edelfalk« gehört u. a. zu den herrlichsten Meisterleistungen der größten Balladensänger der Gegenwart **Eugen Gura** und **Lilli Lehmann**.

Nr. 16. Der Blumen Rache. Vorlagen: 1) Der handschriftliche Entwurf im Skizzenbuche A, S. 40B, 40, 39B und 39;

2) Die Original-Ausgabe im Verlage von **F. W. Betzhold**, Elberfeld (wie oben).

Zum Text. Derselbe stammt von **Ferdinand Freiligrath**, Gedichte 1845 S. 64 = 1864 S. 47 = Gesammelte Dichtungen 1871 I, 41. — Abweichungen: S. 138 u. f. folgt hinter »Pickelhaube« eine Umstellung. Auf der Haube nickt die Feder von dem silbergrauen Reiher. Aus der Lilie — 143, 1 »Rache! Der Gesang verstummt; sie neigen sich zu der Entschlafnen« bis »Flüstern wieder«. Dann erst folgt: »Welch ein Rauschen« u. s. w.; sonach folgt erst 144, 1 »Stiller wird es nun« (so Loewe für »Der Gesang verstummt«) — 145, 2, die Schemen weichen (L. »Die Geister«) — 145, 3 Lieblichste; Orig.-Ausg. mit kleinen l; wir folgen dem Dichter.

Zur Musik.

Hier zeigt gleich der erste Entwurf die fürs Allgemeine wie fürs Einzelste mit genialster Sicherheit schaffende Meisterhand Loewes; wie er die Sache der höheren Eingebung gemäss hinwarf, so ist sie auch geblieben. Gleich bewundernswert ist die epische Darstellung des Vorganges wie die dramatische Belebung der Scene durch die Blumengeister; die betäubende Schwüle in dem Schlafzimmer des Mädchens, die durch ihre fortwährend zunehmende Steigerung nach und nach die sämtlichen Blumengeister aus den Blumenkelchen hervorlockt, um mit ihrem Reigen dem Mädchen ihre todbringende »Rache« zu verkünden, entspricht den sich stetig steigern den Fieberfantasien des Mädchens von Schritt zu Schritt. Und wiederum verschmilzt sich mit Beidem die meisterliche Entwicklung der Themen bis zum dramatischen Höhepunkt. Daneben bewährt sich, wie stets, Loewes vollendetste Meisterschaft in der richtigen Würdigung des Wortes. Die Ballade ist nach Stimmungsgehalt und Form, Erfindungskraft und psychologischer Wahrheit ein wunderbares Meisterwerk.

Nr. 17. Blumenballade (Annunciata). Vorlage: Die Original-Handschrift, in Besitz der Königlichen Bibliothek.

Das Werk erschien zum ersten Male 1885 bei **Schlesinger**; es wurde damals dem verschollenen und bei Schlesinger neu herausgegebenen Opus 78 beigegeben.

Zum Text. Derselbe ist von **Joh. Nepomuk Vogl**, Balladen 1851 S. 392: »Schneeglöckchen«. Die Überschrift in der Vorlage »Annunciata«; in der ersten Ausgabe: »Blumenballade (Annunciata)«. In der Anmerkung S. 709 bemerkt Vogl: »Schneeglöckchen. Galanthus Linné, vom griechischen Gala Milch und Anthos Blume: Milchweisse Blume. Englisch Snowdrop, Schneetropfe. Französisch: Galanthe oder noch treffender Perce-neige, Schneebohrerin. In der Blumensprache: Neubelebte Hoffnung. Dieses kleine, auf einem 5 bis 6 Zoll hohen Blumenschaft überhängende Blümchen erblüht im Februar und März als Annunciata der anderen Blumen, und welkt noch vor dem Erscheinen seiner schöneren Schwestern«. [Annunciata = Verkünderin des Frühlings.]

Abweichungen: 147, 3 kein Baum noch ist — 150, 4 ist Blümleins Herz — 151, 1—2 Da läutet ohn' Ermatten als Küster — 151, 2—3 aus ihren Gräberschatten.

Über die musikalische Bedeutung der Ballade vergl. meinen »Loewe redivivus« S. 93 ff.

Nr. 18. Der Feind. [Der Mensch.] Vorlagen: 1) Entwurf in Loewes Studienheft B, S. 16B u. 17, Kreideskizze.

2) Die Original-Ausgabe von **Wilhelm Müller**, Berlin (jetzt Schlesinger) Op. 145

Nr. 2. Auf dem Titelblatte die Widmung »Herrn Hofopernsänger **J. Krause**«. Dies war irrtümlich geschehen. Loewe hatte das Werk für den berühmten Bassisten der Berliner Hofoper Kammer Sänger **August Fricke** († 1893) komponiert und ihm auch die Widmung zugedacht. A. Fricke hat grundlegende Verdienste um die Rettung und Hebung der Loeweschen Musik. (Vgl. Loewe redivivus, S. 188—198). So ist denn die Widmung von Schlesinger später richtig gestellt.

Zum Text: Derselbe rührt von **Christian Friedrich Scherenberg** (1798—1881) her, Gedichte 1. Auflage 1845 S. 6, 2. Aufl. 1850 S. 24. — S. 154, 4 Der »Mensch« beim Dichter fett gedruckt.

Zur Musik. Loewes Entwurf war von vorneherein für tiefen Bass angelegt; doch setzte er die Ballade zuerst im -Schlüssel. Erst von der Stelle an »Und Alles schweigt« wendet er den -Schlüssel an. L. merkt in Vorl. 1 die Tonarten vor, in denen er die Ballade halten will; zu Anfang »d_{dur}«; S. 152, Accol. 3 bei der Stelle »Das Kätzlein klinkt«: »c_{dur}«; S. 152, Accol. 4: bei der Stelle: »Der Wolf, er hinkt«: »f_{moll}« und »f_{s moll}«.

S. 153, Accol. 4, T. 2. Der erste Bogen geht in der Vorlage erst von der dritten Note (*e*) ab, wir lassen ihn schon bei der zweiten (*a*) beginnen, wie den nächsten Bogen.

S. 154, T. 1, r. H. erster Akkord. In Vorl. Viertel mit Punkt. Die Punkte wurden weggelassen in Übereinstimmung mit dem übernächsten Takte und nach Anleitung des Entwurfes.

Mit dieser Ballade, die an Genialität der Erfindung und klassischer Formvollendung kaum von einer anderen übertroffen wird, gewinnen wir, am Schlusse des IX. Bandes stehend, wiederum den Ausblick aus der Märchen- und Traumwelt in des Lebens Wirklichkeit.

Auch nach Fertigstellung dieses Bandes gedenke ich mit dankbarsten Gesinnungen der verehrten Mithelfer. Unter ihnen vor Allem wiederum Herrn **Fr. H. Schneider** und Herrn Professor Dr. **Joh. Bolte** für grundlegende treue Mitarbeit, sodann Herrn Professor **Siegfried Ochs** für gütige Erlaubnis, die Loewesche Original-Handschrift zur »verfallenen Mühle« benutzen zu dürfen, desgleichen Herrn **Robert Lienau** für die Benutzung mehrerer Handschriften (»Teufel«, »Nöck«, »Schwanenjungfrau«, »Kukuk«, »Katzenkönigin«, »Bär«), Herrn Pfarrer **A. Wellmer** für die wichtigen Winke, die er erteilt, Herrn **Harzen-Müller** für freundlichen Aufschluss und endlich Herrn Dr. **L. Hirschberg** für die vielen Hilfeleistungen und Frau **Julie von Bothwell**, Loewes genialer Tochter, für alle Liebe und treue Beratung.

Berlin, den 25. September 1900.

Dr. Max Runze.

INHALT.

Sagen. Märchen. Fabeln. Aus Thier- und Blumenwelt.

A. Sagen.

Nr.		Seite
1.	Die verlorene Tochter. Volksballade. (<i>A. W. von Zuccalmaglio.</i>) Op. 78 Nr. 2 . . .	3
	Es flogen drei Schwälbelein über den Rhein.	
2.	Der Teufel. Ballade nach dem Koran, Sure I. (<i>Carl Siebel.</i>) Op. 129 Nr. 1.	13
	Und als der Mensch geschaffen war.	
3.	Der Nöck. Ballade nach einer nordischen Sage. (<i>A. Kopisch.</i>) Op. 129 Nr. 2	20
	Es tönt des Nöcken Harfenschall.	

B. Märchen.

4.	Die Schwanenjungfrau. Ballade. (<i>Œ. N. Vogl.</i>) Op. 129 Nr. 3	32
	Ging Herr Walther hin im Freien.	
5.	Jungfräulein Annika. Ballade nach dem Finnischen. (<i>Fr. Rückert.</i>) Op. 78 Nr. 1.	46
	Jungfräulein Annika sass. an dem Brückenrande.	
6.	Die Heinzelmännchen. Ein Märchen. (<i>A. Kopisch.</i>) Op. 83	50
	Wie war zu Cöln es doch vordem mit Heinzelmännchen so bequem!	
7.	Die verfallene Mühle. Ballade. (<i>Œ. N. Vogl.</i>) Op. 109	68
	Es reitet schweigend und allein der alte Graf zum Wald hinein.	
8.	Der Mummelsee. Ballade. (<i>A. Schnezler.</i>) Op. 116 Nr. 3	78
	Im Mummelsee, im dunkeln See.	

C. Vier Fabelballaden.

9.	Der verliebte Maikäfer. Thierballade. Humoreske. (<i>R. Reinick.</i>) Op. 64 Nr. 1.	86
	Glühwürmchen, steck's Laternchen an!	
10.	Der Kukuk. Fabellied. (Aus dem »Ausbund schöner weltlicher und züchtiger Lieder«.) Op. 64 Nr. 2.	96
	Einmal in einem tiefen Thal.	
11.	Die Katzenkönigin. Fabelballade. (<i>A. v. Chamisso.</i>) Op. 64 Nr. 3.	102
	's war mal 'ne Katzenkönigin.	
12.	Wer ist Bär? Fabelballade. (<i>W. A. Häring [W. Alexis.]</i>) Op. 64 Nr. 4.	108
	Mach auf, mach auf, mach auf deine Thür.	

D. Balladen aus Thier- und Blumenwelt.

13.	Der Gesang. Ballade. (<i>Œ. N. Vogl.</i>) Op. 56 Nr. 2.	114
	Erschaffen schon die Erde lag.	
14.	Schwalbenmärchen. Ballade. (<i>F. Freiligrath.</i>) Op. 68 Nr. 1.	122
	Auf dem stillen, schwülen Pfuhle tanzt die dünne Wasserspinne.	
15.	Der Edelfalk. Ballade. (<i>F. Freiligrath.</i>) Op. 68 Nr. 2.	128
	Die Fürstin zog zu Walde.	
16.	Der Blumen Rache. Ballade. (<i>F. Freiligrath.</i>) Op. 68 Nr. 3.	134
	Auf des Lagers weichem Kissen ruht die Jungfrau.	
17.	Blumenballade (Annunciata). (<i>Œ. N. Vogl.</i>)	146
	Noch ziehn die Wolken düster.	
18.	Der Feind. [Der Mensch.] Ballade. (<i>E. Scherenberg.</i>) Op. 145 Nr. 2	152
	Der Adler lauscht auf seinem Horst.	

