

2662

# CARL LOEWES WERKE

Gesamtausgabe der

## BALLADEN, LEGENDEN, LIEDER UND GESÄNGE

für eine Singstimme

im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben

von

DR. MAX RUNZE



### BAND III

Schottische,  
englische und nordische Balladen

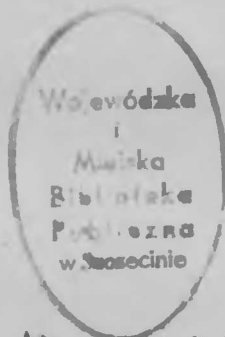


Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig

· Berlin · Brüssel · London · New York ·

V. A. 1803.

~~9301~~



Mus 1817/3

Mus 2662





## Vorwort zu Band III.

---

Nachdem in dem II., die bisher unveröffentlichten Gesänge und Balladen Loewes umfassenden, Bande unserer Ausgabe mit den beiden letzten Nummern desselben, dem Gesang der Maria Stuart und Percys grosser Ballade von des Bettlers Tochter zu Bednall Green, der Hinweis auf England und Schottland gegeben war, schliessen sich im vorliegenden Bande III die schottischen Balladen an, mit denen sich dann wiederum sachgemäss die skandinavischen und dänischen Balladen zu einem Bande vereinigen.

So setzt denn hier mit dem Erscheinen des ersten Bandes der bisher veröffentlichten und bekannten Loeweschen Werke gleich in der ersten Nummer der »Edward«, sein Opus 1 Nr. 1, ein.

Es lag im Interesse der systematischen Anordnung, welche ich diesem Gesamtwerk zu Grunde gelegt habe, dass wir nicht jedem einzelnen Teile des Werkes in umfassender und erschöpfender Weise gerecht werden konnten; nur Goethe macht in der Hinsicht eine Ausnahme, dergestalt, dass in die beiden Bände Loewe-Goethe der gesamte Goethe-Loewe untergebracht ist; schon aus diesem Grunde konnte die heitere Ballade »Gutmann und Gutweib«, obgleich sie von Goethe nach einer schottischen Überlieferung gedichtet ist, nicht in unseren Band III Aufnahme finden. Ebenso hielten wir es für ratsam, den »späten Gast«, eigentlich eine nordische Ballade, unter die Geisterballaden aufzunehmen, zumal da für diesen bei Loewe ursprünglich so wichtigen Kreis von Balladen schon ohnehin mehrere Nummern ersten Ranges wegfallen und anderweit eingereiht werden mussten, so der »Erlkönig«, der »Totentanz«, die »Braut von Korinth« bei Goethe-Loewe, die »nächtliche Heerschau« unter die französischen Balladen, »der Mutter Geist« in unseren Band. Wohl hätte diese Ballade als erste in den zweiten Teil dieses Bandes gebracht werden müssen, da sie dänischer Herkunft ist, doch hatte Loewe sie ursprünglich als »altschottische Ballade« von seiner gelehrten Schwägerin Talvj erhalten und ausgesprochenermassen als solche komponiert. Loewe erzählt selbst: »Durch ihre Romane rühmlichst bekannt, hat sie für mich die Ballade »der Mutter Geist« aus dem Altschottischen in das Deutsche übertragen« (Selbstbiogr. S. 64), und Talvj (Versuch einer geschichtlichen Charakteristik der Volkslieder, 1840 S. 237, Anmerk.) schreibt: »In einer früheren Übersetzung von unserer Hand, wunderschön komponiert von C. Loewe, siehe Drei schottische Balladen etc.« Freilich spricht Talvj im eigentlichen Textzusammenhange hier von schwedischen und norwegischen Balladen, übersetzt auch »die Mutter im Grabe« noch einmal, aus dem Dänischen, mit erheblichen Abweichungen von ihrer früheren Arbeit, — doch ist eben nicht zu leugnen, dass sie die Ballade bei deren ersten Übersetzung für eine schottische hielt und herausgab, und Loewe sie als altschottische komponierte; — ist doch auch schon hier, bei der Stelle »'s war spät in der Nacht, und der Kindlein Gewein«, *D-moll*, eine Vorfühlung zu dem späteren Schotten-Motiv. wie es im Douglas (zu Anfang, *C-moll*;

vorkommt, zu erkennen. Selbst wenn die Ballade nun doch von manchem Forscher als eigentlich dänische für den nordischen Teil beansprucht würde, so wäre doch darauf hinzuweisen, dass die schottischen und dänischen Volksballaden schon unter sich vielfach verwandt sind und ja auch hier zusammen einen Band bilden. Dass der »Nöck« nicht den skandinavischen Balladen, sondern den Sagen in Band IX einverleibt wurde, hat den Grund, dass wir neben der streng systematischen nach dem Stoffe gegliederten Anordnung auch dem Opus-Zusammenhang, wo es irgend erforderlich schien, glaubten Rechnung tragen zu müssen. Wer würde z. B. das Opus 68 (»Schwalbenmärchen«, »Edelfalk«, »der Blumen Rache«) auseinander zu reißen sich getrauen? Loewe führt den »Nöck« selbst als »nordische Sage« an, und so verbleiben die Nummern des Opus 129 (»Teufel«, »Nöck«, »Schwanenjungfrau«, — letztere als erstes der Märchen) unverändert beisammen. Die »Agnete« wiederum, sicherlich eine skandinavische Ballade, enthält zwar starke legendäre Züge und ist der Zeit entsprossen, in der Loewes Geist sich zum dritten Male schöpferisch in der Legendengestaltung erwies, gehört indes mit der ähnlich gearbeiteten Ballade vom »kleinen Schiffer« unzweifelhaft in unseren Band.

#### Notizen zu den Schottischen Balladen.

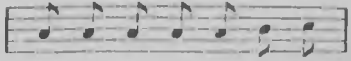
**Nr. 1. Edward.** Vorlage: Die Schlesingersche älteste Original-Ausgabe. Zur Vergleichung wurde herangezogen die Ausgabe von Spehr in Braunschweig (alter Nachdruck).

Es ist eine Thatsache, die von denen, welche sich eingehend mit Loewe beschäftigen, immer schmerzlich empfunden wird, dass die alten Drucke Loewescher Werke hin und wieder musikalische Ungenauigkeiten enthalten, und in der Mehrzahl der Fälle sieht man sich leider nicht in der Lage, durch Vergleichung mit den Handschriften des Meisters Licht in diese zweifelhaften Stellen zu bringen. Gerade »Edward« weist nun mehrere solcher Probleme auf. Bei Veranstaltung der vorliegenden kritischen Ausgabe musste der Versuch gemacht werden, eine zufriedenstellende Lösung derselben zu finden. Wir bitten für denselben um gencigte Nachsicht und bemerken, dass hier wie immer alle redaktionellen Hinzufügungen durch kleineren Druck gekennzeichnet sind.

S. 2, Accol. 2, T. 1 und S. 3, Accol. 2, T. 2, Pfte. r. Hd. fehlt in der O.-A.  $\frac{4}{4}$  vor *g*, aber schon die wenig späteren, mit den (nachträglich korrigierten) Original-Platten gedruckten Ausgaben haben das Auflösungszeichen.

S. 3, Accol. 4, T. 4, Singst. Letzte Note in der O.-A. *b* scheint Druckfehler zu sein. Wir setzen *as* dafür.

S. 5, Accol. 2, T. 5. Die O.-A. hat hier den *d*-moll-Dreiklang, spätere, noch mit den Originalplatten gedruckte Ausgaben haben allerdings dur. Wir folgen der ältesten Lesart.

S. 5, Accol. 4, T. 1, Singst. O.-A.:  Es fehlt ein Achtel. Unter Berücksichtigung von Accol. 3, T. 2 sowie der folgenden Fragen der Mutter war dieser unvollständige Takt durch eine an den Anfang gestellte Achtelpause zu ergänzen.

S. 7, Accol. 3, T. 2, Pfte. l. Hd. Tiefste Note in der O.-A. *es* (statt *d*), wohl Druckfehler.

S. 8, Accol. 5, T. 1, Pfte. l. Hd. muss wohl  $\frac{4}{4}$  vor *a* stehen. Hätte L. *as* gewollt, so würde er bei gleichzeitigem Anschlag von *dis* gewiss ein  $\flat$  vor die Note *a* gesetzt haben.

S. 9, Accol. 5, T. 2, Pfte. r. u. l. Hd. muss vor *c* wohl *h* stehen. Das *h*, welches L. im vorhergehenden Takt in der r. Hd. schreibt, drängt entschieden nach *c*, und L. würde, wenn er in T. 2 wirklich *ces* haben wollte, gewiss *h* vor *c* gesetzt haben, wie er dies bei übermässigen und verminderten Intervallen immer zu thun pflegt. Auch ästhetische Gründe sprechen für *c*. Der verminderte Septimenaccord wirkt viel schärfer einschneidend als die weichere, klanglich dem Dominantseptimenaccord gleiche Harmonie, welche man mit *ces* erhält. —

Die gewaltige schottische Ballade (Child, English and Scottish popular Ballads Nr. 13), die jüngst Erich Schmidt (Festgabe für R. Heinzel 1898 S. 29) im Zusammenhange mit andern dramatisch-lebendigen Darstellungen eines Verwandtenmordes trefflich beleuchtet hat, ward zuerst 1773 von Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst (Werke herausg. von Suphan 5, 172), dann 1779 in seinen Volksliedern (Werke herausg. von Suphan 25, 476) mit hinreissender Sprachkraft verdeutscht. Gegen ihn treten die späteren Übersetzer, ein Anonymus in Seckendorfs Musenalmanach 1808, Platen, A. v. Marées, W. Gerhard und Fontane (Argo 1854, 211) ebenso in den Schatten, wie etwa die Komposition von Schubert oder Brahms gegen die Loewes. Dieser legte Herders älteren Text von 1773 zu Grunde. Varianten: 3, 2 ander — 4, 4 über Meer — 5, 2 sonst und schön — 6, 1 werden dein Weib — 6, 2 über Meer. — Herders Worte »Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, will wandern übers Meer« bezeichnen übrigens die selbstgewählte Busse des Vaternörders nicht richtig; Edward will die altgermanische Strafe eines Parricida auf sich nehmen und in ein steuerloses, leckes Boot steigen. Erich Schmidt führt a. a. O. über unseren »Edward« aus: »Der Schauplatz, ein freier Platz vor der Burg, ernste Berge und tiefe Seen dahinter, im nahen Vordergrund das wilde Meer, dessen Wellenschlag ein angepflocktes Boot schaukelt. Mutter und Sohn treten einander entgegen. Frage und Antwort wechseln regelrecht in zwei Gruppen, beide überwältigend aus der furchtbar gepressten Stimmung emporgesteigert. Sie bleibt die Lauernde und giebt ihrem Ton nur leis eine stärkere Dringlichkeit, während er, das dumpfe Opfer, sein auf Umwegen mühsam herangebrachtes Geständnis und dann den letzten Fluch als zwei Donnerschläge in die dunkle, grollende Gewitterschwüle wirft. Sie weiss alles, hat aber ihre Lust an einem hartnäckigen Verhör, das endlich sie selbst niederschmettert. Ein Vaternord ist geschehen, das Blut tropft noch vom Schwerte des jungen Lords. Schritt für Schritt erfahren wir die That, die Anstiftung, die Folgen, nichts jedoch über den Anlass. War es Habgier, Herrschsucht, oder Rache, und wofür? — — —«

Möge hier auch stehen, was 1840 (Charakteristik d. Volkslieder S. 601 und 602) Talvj über »Edward« schrieb: »Wir rechnen sie zu dem Gewaltigsten, das die tragische Dichtkunst je hervorgebracht. In der That bietet diese Ballade einen entschiedenen Beweis von der ungeheueren tragischen Kraft dar, die in einer fast an Nacktheit streifenden Darstellung liegt. Sie ist dramatisch von Anfang bis Ende; kein einleitendes, erzählendes Wort, wir sehen die Scene; warum sollte der Dichter sie durch Beschreibung schwächen? Durch das ganze Zweigespräch nicht ein einziges Bild, nicht ein einziger Vergleich, und dennoch steht ein ganzes Gemälde vor unsern Augen. Wo jedes Wort einen lebendigen Begriff giebt, ist jedes Wort ein Bild. Nicht die Wirkung der erhabensten Tragödie, auf der Bühne dargestellt, könnte erschütternder sein, als wir einst erlebt, dass diese Ballade auf ein paar Individuen von tieferem Gefühl und tieferer Bildung, als die Masse, hervorbrachte, als unser genialer Loewe sie in seiner eigenen, den Worten sich so vollkommen anschliessenden Komposition vortrug. Sechzehn Jahre sind darüber vergangen, und doch hören wir noch das furchtbare Oh! in all seinen schauerlich schattirten Tönen — jetzt der herzerreissende Schrei der Verzweiflung, jetzt in düstere Melancholie hinschmelzend beim Gedanken an Weib und Kind; endlich

ausstürmend in schäumender Wuth, das Echo des »Fluches der Hölle«, den der Sohn auf die Mutter schleudert. Eine todte, geisterhafte Stille herrschte noch im Zimmer, als die schauervollen Töne schon längst verklungen waren, und jeder Hörer fühlte, ohne an Aristoteles zu denken, dass tragische Empfindungen die Leidenschaften reinigen und die Seele erheben«.

A. B. Marx, der auch zu jenem von der Talvj hier angedeuteten Kreise gehörte, schrieb 1824, in welchem Jahre die Komposition zuerst erschien, es sei noch nie von einem Komponisten mit solcher Kraft gesungen worden.

Bekannt ist, von welcher Begeisterung auch Richard Wagner über die Loewesche »Edward«-Ballade erfüllt war. Der berühmte Loewe-Meistersänger Eugen Gura, auch gerade wegen seines »Edward«-Gesanges bewundert, schrieb mir unter dem 22. Sept. 1897 aus seinen Erlebnissen in Bayreuth vom Sommer 1875 u. A. Folgendes: »Nachdem . . . zuletzt sich ein Gespräch über musikalische Deklamation entwickelte, wobei auch die Rede auf Weber und Marschner kam, berührte er zuletzt, als eigenartigen Meister, Carl Loewe. Als er von anderen Anwesenden vernahm, dass ich in Leipzig seit 1870 Loewes Balladen öffentlich sänge, cilte er an seine Bibliothek, die in stattlichen Reihen alle Wände des fensterlosen — nur von der Gartenseite beleuchteten — Saales bedeckte, und brachte einen sorgfältig gebundenen Quer-Folio-Band herbei. Er enthielt die Balladen Loewes aus dessen erster Periode vom Edward angefangen. Wagner stellte sogleich den Band aufs Clavierpult und sprach mit Eifer eingehend über einzelne Balladen. Gleich Edward bezeichnete er als ein Meisterstück, gross in seiner Charakteristik, tragischen Gewalt und meisterlichen Deklamation. In seinem Feuereifer schob er alsbald den Clavierspieler Josef Rubinstein zur Seite und setzte sich selber an den Flügel, obzwar bekanntlich Clavierspiel nicht seine starke Seite war, und begleitete selber den Edward mit der Bemerkung: »Dieses Stück kann mir kein Clavierspieler der Welt zu Dank spielen; so wie ich in dieser Ballade lebe, das können mir wohl wenige nachfühlen«. Ich begann also meinen Vortrag. Als ich in der Mitte des Stückes ungefähr zwei der bekannten Oh!-Ausrufe unterdrückte, indem ich die auf Oh entfallende Note mit dem vorhergehenden Text zusammenzog, hielt Wagner inne, mit der Frage: »Warum übergehen Sie diese Ausrufe?« Ich bemerkte, dass ich das bisher gethan hätte, in der Meinung, die allzuhäufige Wiederholung dieses Oh! könnte die Hörer ermüden. »Nein, nein!« rief er heftig, »darauf kommts mir gerade an! Diese Ausrufe müssen alle kommen, wie sie da stehen; nicht ein einziger darf unterdrückt werden!« Ich liess mir diese Mahnung für alle Zeit gesagt sein, und sang den Edward mit allen Oh's zu Wagners Zufriedenheit zu Ende. Hierauf musste ich ihm noch »Herr Oluf« und »Erlkönig« vorsingen, Josef Rubinstein begleitete. Wagner kam dadurch in die glücklichste Stimmung, so dass er zuletzt die für hohe Stimme komponirte »Walpurgisnacht« (Liebe Mutter, heut' Nacht heulte Regen und Wind) selbst mit wahren Feuereifer markierte. Wagner sprach hierauf noch eingehend und liebevoll über Loewe und schloss mit den Worten: »Ja, das ist auch einer von den Meistern deutsch und echt!«


Gerade im Hinblick auf den »Edward« giebt übrigens Loewe selbst gelegentlich (auf Studienblättern) ästhetisierende Winke über die richtige Auffassung der Ballade als solche. Diese, bisher unveröffentlichte, ästhetische Beurtheilung Loewes lautet: »Die Ballade selbst ist in der Poesie wohl zu unterscheiden von der Erzählung. Während sich die Erzählung nur bemüht, ein Faktum ohne poetische Anforderungen, z. B. Bilder, individuelle, beigemischte Empfindung des Erzählenden, redend eingeführte handelnde Personen, genug irgend ein Faktum nur zu erzählen, damit es andere erfahren, — ist die componibele Ballade oder Romanze bemüht, ein Faktum nur als Grundlage der Poesie und der Empfindung mehr anzunehmen als zu schildern, und in


lyrischem Erguss, in der Höhe der Empfindung, in volleren Bildern die ganze Kraft der lyrischen Poesie zu entwickeln. Eine gute Ballade steht deshalb noch höher als das Lied oder als Gesänge, sie muss ausser dem lyrischen Stoffe, den sie mit dem Liede gemein hat, noch einen dramatischen Faden daran knüpfen. Die besten Balladen sind die, welche die Erzählung ganz ausschliessen, und dafür den redend handelnden Personen den dramatischen Faden gleichsam so in den Mund legen, dass ihn der Leser sich von selbst schon denken kann, und statt der Erzählung Handlung geben, und dadurch völlig in das Gebiet der höheren dramatischen Kunst überstreifen; z. B. Herders »Edward«. Bekannt sind die Worte **Herders** über den »Edward« im Briefe an Goethe (Aus deutscher Art und Kunst; aufgenommen in das Vorwort zu den Stimmen der Völker): »Noch lege ich ein altes, recht schauerhaftes schottisches Lied bei, das ich unmittelbar aus der Ursprache habe. Es ist ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn, und soll im Schottischen mit der rührendsten Landmelodie begleitet sein, der der Text so viel Raum gönnt. Könnte der Brudermord Kains in einem Populärliede mit grausenderen Zügen geschildert werden? und welche Wirkung muss im lebendigen Rhythmus das Lied thun?« — Ob nicht Loewe durch diese Herdersche Notiz überhaupt zur Komposition des »Edward« angeregt wurde?

Ein höchst spannendes Lebensbild ihres Vaters, das die Entstehung seines »Edward« im Jahre 1818 darstellt, hat im Jahre 1881 Loewes Tochter Julie verfasst (von mir mitgeteilt in der »Musikwelt« I. Jahrgang Nr. 25). Sehr beherzigenswert sind auch Eugen Guras Angaben über den richtigen Edward-Gesang (Gura-Album I, S. 68).

Nr. 2. Der Mutter Geist. Vorlage: Die Schlesingersche älteste Original-Ausgabe. Druckfehler in derselben:

S. 12, Accol. 2, T. 4, r. Hd. in der Vorlage:  · Es könnte viel-

leicht fraglich erscheinen, ob nicht auf dem zweiten Viertel der Rhythmus  sein soll. Uns scheinen im Hinblick auf den Fortgang die gleichmässigen Achtel:

 richtiger. In dem ältesten sehr deutlich erhaltenen Plattendruck ist

nicht nur keinerlei Spur von einem Verlängerungspunkte nach dem Achtel  $\frac{e}{c}$  vorhanden, sondern es geht aus der ganzen Stich-Anlage aufs klarste hervor, dass zwischen besagtem Achtel  $\frac{e}{c}$  und dem vor dem darauffolgenden, durch den gemeinsamen Balken mit  $\frac{e}{c}$  eng verbundenen Achtel  $\frac{h}{h}$  stehenden Auflösungszeichen von vornherein keinerlei Raum für einen Punkt vorhanden gewesen ist, da das Auflösungszeichen ausgiebigen und unbeengt breiten Raum einnimmt. Danach beruht der Sechzehntelbalken-Ansatz über dem  $\frac{d}{h}$  auf einem einfachen Druckfehler.

S. 14, Accol. 1, T. 2, l. Hd. Letzte Note in der Vorl. das tiefere  $\frac{e}{c}$ ; offenbar Druckfehler.

S. 15, Accol. 4, T. 3 steht über der Singstimme: »con doloresza«. Dieses Wort giebt es im Italienischen nicht. Offenbar Druckfehler, für den zu setzen: *con dolcezza*, was ja auch ganz gut zu der Stelle passt.

S. 16, Accol. 5, T. 2 u. 3, Pfte. l. Hd. tiefste Note  $\frac{es}{c}$  (statt  $\frac{d}{c}$ ).

Vielfach wird in der Volkspoese der germanischen und slavischen Nationen geschildert, wie die von der bösen Stiefmutter misshandelten Kinder am Grabe der rechten Mutter ihr Leid klagen und wie die Tote ihnen antwortet (Erk-Böhme, Liederhort Nr. 202. Haupt-Schmaler, Volkslieder der Wenden 1, 155. 370. 2, 90). Am schönsten

und ergreifendsten aber zeigt die schon im 16. Jahrhundert aufgezeichnete dänische Ballade »Die Mutter unter der Erde« oder »Der Toten Wiederkehr« (Grundtvig, Danmarks gamle Folkeviser Nr. 89), die auch nach Schweden, Norwegen und Island gedrun- gen ist und neuere Dichter wie Rahbek, Oehlenschläger, Henrik Hertz, Longfellow zur Bearbeitung angeregt hat, wie die Gewalt der Mutterliebe die Schranken des Grabes bricht, den Kindern zu Hilfe eilt und die pflichtvergessene Stiefmutter schreckt. Dieser Zug findet sich auch in deutschen Märchen (Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 11 und 13. Pröhle, Harzsagen S. 79) sowie in französischen und italienischen Liedern (Nigra, Canti popolari del Piemonte Nr. 39) wieder. — Loewe hat die Übersetzung seiner Schwägerin **Talvj** (Therese A. L. v. Jacob 1797—1870) benutzt, in deren Cha- rakteristik der Volkslieder 1840 S. 237 sich eine zweite Verdeutschung von ihrer Hand findet. Er hat, wie auch Herder in seinen Übersetzungen dänischer Balladen, auf die Kehrzeilen des Originals verzichtet und mehrere Strophen (1—3, 15, 33—35) fortge- lassen. Auch W. Grimm (Altdänische Heldenlieder 1811 S. 147), Binzer (Dänische Volkslieder 1855 S. 18), Rosa Warrens (Dänische Volkslieder 1858 S. 183) und Uhland (Schriften 7, 419) haben die Ballade übertragen. In anderen skandinavischen Fassun- gen begegnen andre Namen: für Dyring erscheinen Björn, Salomon, Knud, Peter u. s. w.; die Todte heisst Sölverlad, Trine Walborg, Harme, Adelgod u. a.; die Stiefmutter Blide, Kisten, Guldborg, Ellenborg u. s. w.

Auch über diese gewaltige Ballade verfasste Loewes Tochter **Julie von Bothwell** ein fesselndes Lebensbild ihres Vaters (von mir mitgeteilt 1881 in Goldsteins »Musikwelt« I Nr. 28: »Liszt, Loewe und der Mutter Geist«). Der Vortrag dieser mächtigen Loewe- Ballade gehört zu den Meisterleistungen neuerdings **Eugen Guras** und **Lilli Leh- manns**.

**Nr. 3. Das nussbraune Mädchen.** Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von **H. Wagenführ**, Berlin.

Der Text der schottischen Ballade »The nut-browne mayd« ist von **Herder** (Werke 25, 415) übertragen, der in einer Fussnote zur Überschrift bemerkt: »Ein bekanntes und beliebtes Lied, das der feine und zärtliche **Prior** in seinen **Heinrich und Emma** umgebildet hat. Es steht in seinen Gedichten Vol. II und in den Reliqu. Vol. II p. 26«. Es sind dies **Percy's Reliques of ancient english poetry**. Nach **Willmott**, dem neueren Herausgeber der **Percy-Sammlung** (London, George Routledge and sons S. 189) erschien die Ballade zuerst um das Jahr 1521 in »**Arnold's Chronicle**«, woher sie **Prior** übernommen habe; vergl. auch den Nachweis in »**The book of ballads ancient and modern**, London, **Virtue, Spalding and Co.**« S. 178. **Willmott** nennt treffend diese Ballade »ein kleines Drama«. **Herder** hat die Ballade sehr frei übersetzt, so dass dieselbe mit Recht als eine **Herdersche** Dichtung bezeichnet werden kann. Die aus 12 Versen bestehende Strophe zieht er zu 8 Versen zusammen und verkürzt das Ganze ausserdem von 30 auf 17 Strophen. Feinsinnig lässt **Herder** die verallgemeinernde Schlussbetrachtung, die der »**Author**« mit der letzten Strophe giebt, weg, wie er überhaupt allen Schwulst aus der langatmigen, im breiten Bänkelsängertone geformten alten Schottenballade tilgt. **Loewe** hat auch die Anfangsbetrachtung des »**Authors**«, die noch **Herder** verkürzt bringt, und ausserdem vier weitere **Herdersche** Strophen (4, 5, 12, 13) weggelassen. [Eine andere Verdeutschung bei **Kosegarten**, Dichtungen 10, 177.] An **Herders** Text hat **Loewe** geändert 4, 1 **Nein, Lieber** — 10, 6 **Auch wärens hundert noch** — 10, 8 **Der Liebe treuem Joch**. Besonders bemerkenswert aber dürfte in Str. 9, 7 **Loewes** Ände- rung des »und« in »nun« sein. Während **Herder** den Imperativ »wähle« V. 7 mit dem Imperativ »hör'« V. 2 durch sein »und« gleichartig verbunden sein lässt, wodurch der Fortgang des Ganzen etwas Schleppendes erhält: so setzt **Loewe**, indem er diese Stelle schon in dem Dichterwort zu echt balladenmässiger Wirkung umwandelt, die



Handlung frisch belebend mit dem »nun« ein. Thatsächlich vollzieht sich auch an dieser Stelle die Lösung des ganzen balladischen Dramas.

Über »nussbraun« sei noch bemerkt, dass die brünette (schwarzbraune) Hautfarbe gleich den schwarzen Haaren im Mittelalter, das sein menschliches Schönheitsideal von der herrschenden germanischen Rasse empfing, für unschön galt (vergl. W. Hertz, Spielmannsbuch 1900 S. 376).

**Nr. 4. Lied der Königin Elisabeth.** Vorlagen: 1. Die Handschrift, im Besitz der Schlesingerschen Musikhandlung, von derselben gütigst zur Verfügung gestellt. 2. Der ursprüngliche Entwurf Loewes im Studienheft B S. 19. Hierin nur die Abweichung, dass S. 33, Accol. 1, T. 3 und in der parallelen Stelle S. 36, Accol. 5, T. 1 in dem letzten Viertel die drei letzten Sechzehntel im Fioriturenwerk der oberen Führung der Singstimme als Triole bezeichnet sind. 3. Älteste Ausgabe bei Schlesinger.

S. 32, Accol. 3 T. 1 O.-A. goldnem, Hdschr. aber richtig und mit Herder übereinstimmend goldnen.

Das englische Original, das Herder in seinen Volksliedern (Werke 25, 412) frei und kürzend übertrug, rührt von William Shenstone (1714—1763) her und führt in seinen Poetical Works (1854 p. 157) die Überschrift: »The Princess Elizabeth. Alluding to a story recorded of her, when she was prisoner at Woodstock 1554«. — Loewe hat die erste Strophe Herders, in der der Dichter die Lage der gefangenen Prinzessin schildert, fortgelassen. — Treuer als Herder folgt dem englischen Texte die Verdeutschung von F. Notter (Blumen aus der Fremde 1862 S. 212).

**Nr. 5. Archibald Douglas.** Vorlagen: 1. Die Handschrift Loewes, im Besitz der Schlesingerschen Musikhandlung, und von derselben gütigst zur Verfügung gestellt. 2. Die Schlesingersche älteste Original-Ausgabe.

Auf Grund der Vergleichung beider Vorlagen, von denen die zweite auch darum wichtig ist, weil aus ihr auf Änderungen, die noch in der Platte vorgenommen sind, geschlossen werden kann, seien nun folgende Ausstellungen sowie unserer Ausgabe zu Gute kommende Ergebnisse mitgeteilt:

a) S. 39, letzter T., r. Hd. in Handschrift und O.-A. nur halbe Note ohne Verlängerungspunkte (oder eine Viertelpause?)

b) S. 40, T. 3, Pfte. r. Hd. in der Hdschr.:



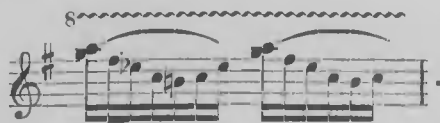
dieselbe eine Verschärfung des Ausdrucks darstellt und höchst wahrscheinlich auf eine Veränderung zurückzuführen ist, die Loewe zweifellos beim Lesen der Korrektur vorgenommen haben wird; die genaue Besichtigung des ältesten Druckes lässt deutlich erkennen, dass eine Veränderung auf der Platte ausgeführt worden ist.

c) S. 40, Accol. 4, T. 4 u. 5, Pfte. r. Hd. weichen Hdschr. und O.-A. von einander ab. O.-A.:



Wir folgen der Handschrift.

d) S. 41, Accol. 2, T. 2, Pfte. r. Hd. In der Hdschr.:



Schreibfehler, den L. dadurch machte, dass er in der ersten Gruppe die letzte Note *fis*, in der zweiten die beiden letzten Noten *es* und *fis* fortliess. Nach Anleitung des vorhergehenden Taktes war derselbe leicht zu berichtigen. Der Originaldruck, welcher die Stelle richtig hat, lässt deutlich erkennen, dass hier auf der Platte eine grössere Korrektur ausgeführt wurde.

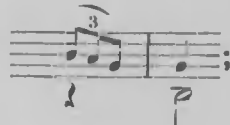
e) S. 41, vorletzter Takt, letztes Achtel in der l. H. In der O.-A. *♭* vor *e*, welches in unserer Ausgabe weggelassen werden konnte, weil wir das von L. vergessene *♭* vor dem *e* am Anfange des Taktes ergänzt haben. Das *♭* vor dem *g* desselben Akkordes in derselben Ausgabe ist Druckfehler.

f) S. 43, Accol. 2, T. 2 und S. 46, Accol. 4, T. 1, Singst. Die O.-A. hat Staccato-Punkte über allen vier Noten. Feiner scheint uns die Lesart der Hdschr., die auf der ersten Note des Taktes, auf die in beiden Fällen eine Silbe mit langem Vokal kommt, den Punkt fortlässt.

g) S. 44, Accol. 4, T. 3 und 4. Unter der Haupttextzeile, höchst wahrscheinlich von Loewes Hand, die Worte: »ist mir nur« in folgender Stellung

mir ist  
ist mir nur

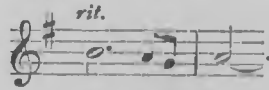
h) S. 44, Accol. 5, T. 2 und 3. Pfte. r. Hnd. in der O.-A. fälschlich:



in Loewes Handschr. wie bei uns: *d c h h*.

i) S. 48, Accol. 2, T. 4 hat die Hdschr. in der Singstimme auch über der Achtelpause noch eine Fermate.

k) S. 49, Accol. 5, T. 3 fehlt in der Handschrift im Texte das »so«, und Loewe singt:



Hei - math liebt

Wir folgen

Loewes Handschrift. Zwar hat Loewe in der vorangehenden Zeile, welche das gleiche Dichterwort schon einmal gebracht, selbst zwischen die Worte »Heimath« und »liebt« das »so« — bei **Fontane** nicht vorhanden — nachträglich mit eigener Hand eingeschoben und die beiden ursprünglich mit einander verbundenen Achtel einzeln gestellt, — eben, um diese gemütvollen Herzensklänge noch volkstümlicher zu gestalten; — an der wiederkehrenden Stelle, welche, wie die ganze Handschrift Loewes, gross und weitläufig angelegt ist, aber lässt er es weg.

Es lag beim Meister wohl die Absicht vor, mit Wiederholung dieser Verse nicht nur der lyrischen Stimmung der weich gewordenen Seele Ausdruck zu verleihen, sondern zugleich, nachdem der Umschwung in der Seelenstimmung des Königs Jakob sich vollzogen hatte, um so nachdrucksvoller solches durch des Königs Mund als einen allgemeinen Wahrspruch von der Heimatliebe zu verkünden. So fehlt denn bei der Wiederholung das vordem auf jenen einzelnen Fall eingelegte »so«.

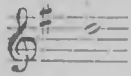
Über die Handschrift Loewes, die in unserer Ausgabe bis auf den kleinsten Punkt getreu wiedergegeben wird, sei noch berichtet:

S. 46, Accol. 1, T. 3.

über »hielt« findet sich das Präsens »hält« geschrieben; wie es scheint von des Verlegers Hand. Accol. 5 T. 4 war ursprünglich das *a* der Singstimme in den drei Vierteln und beiden Achteln »ich will nur tränken dein« weitergeführt, dann aber getilgt



und feinsinniger nach *b* erhöht. S. 49 Accol. 2 T. 4 »aufs« ausgestrichen, vermuthlich vom Verleger, da ersichtlich mit anderer Tinte ausgeführt; vielleicht hierzu angeregt durch den Dichter, welcher »trag es neu« hat. S. 50. Accol. 3 T. 4: Der ganzen Note



der Singstimme auf das Wort »Zeit« im 3. Takt war ursprünglich eine zweite ganze Note *d* auch im 4. Takt gefolgt; später von Loewe ausgestrichen.

Die Ballade ist keine Übersetzung aus dem Englischen, sondern im grossen Ganzen freie Erfindung von **Theodor Fontane** (1819—1898) vergl. Balladen 1862 S. 97; Gedichte, 2. Aufl. 1875 S. 119. 5. Aufl. S. 140. Varianten: 2, 4 Ich bin ja worden alt, 6, 2 Meut' und Mann — 10, 1 Stirling-Schloss — 12, 1 O denk an Alles, was einsten war — 12, 3 ich hab' es gebüsst — 15, 1 ich höre dich nicht — 18, 3 Und sein Panzerhemd war schwer — 18, 3 Ich will nur warten — 19, 1 Ich will — 22, 1 trag es neu' — 22, 4 Wer die Heimath liebt wie du.

Als ich im Sommer 1894 eine Reise durch Schottland unternahm, fand ich wie über die Edward-Ballade als solche, so andererseits über die von Fontane erzählte Archibald Douglas-Begebenheit nur geringe Kenntnis bei der Bevölkerung vor. Den ersten Anknüpfungspunkt zur Erforschung der historischen Quelle der Fontaneschen Douglas-Ballade gewann ich in Linlithgow. Der Kastellan des alten Stuart-Schlusses (heute eine stolze Ruine), dem ich die Douglassage, wie sie Fontane behandelt hat, mit der Bitte um nähere Auskunft über dieselbe vortrug, verwies mich auf **Walter Scotts** »Marmion«. Wenn nun auch diese Dichtung, in welcher wohl einige unserer Erzählung verwandte Züge in dem Leben älterer Stuartkönige gestreift werden, die richtige Spur nicht aufwies, so war dies doch ein wichtiger Fingerzeig, in **Scott** nach der Douglas-Fabel zu forschen. So fand ich mancherlei Material, namentlich über das Verhältniss der Stuarts zu dem Douglas-Geschlecht in »The lady of the lake, Author's edition London: Adam & Charles Black 1893«, und in der Note 3 S. daselbst den Kern der Douglas-Fabel, eine Begegnung zwischen **Jakob V.** und **Archibald-Douglas of Kilspindie**, aus welcher Scott Züge für die Darstellung seiner Dichtung entnommen, und für welche er den bekannten Geschichtsschreiber **Hume of Godscroft** (The history of the houses of Douglas and Angus 1644 p. 262) als Überlieferer anführt.

**Albert B. Bach**, der berühmte schottische Balladensänger, den ich darauf in Edinburgh besuchte, und der in Sang und Schrift sich angelegen sein lässt, in Schottland die Loeweschen Balladen zu verbreiten, theilte mir alsdann mit, dass er wegen der Douglas-Quelle an **Theodor Fontane** selbst geschrieben und darauf nachstehenden Brief erhalten habe. Derselbe, von Herrn Bach mir zur Veröffentlichung übergeben, lautet:

»Kissingen, 16. Juli 89.

Hochgeehrter Herr!

Ergebensten Dank für Ihre freundlichen Zeilen; — ich beantworte sie, so gut ich es von hier aus, ohne Bücher, kann. Die Ballade stammt aus dem Jahre 1853. Ich blätterte damals in einer schaudervoll schlechten Übersetzung **Walter Scotts** und fand in diesem Bande, der eine der weniger bekannten grösseren epischen Dichtungen **W. Scotts** (Titel leider vergessen) enthält, eine lange, fast 7 Seiten bedeckende Anmerkung, die von diesem Streite zwischen König Jakob — — ich glaube der IV. — — und der Douglas-Familie erzählt und eingekapselt, aber ziemlich kurz, auch des von mir behandelten Vorganges Erwähnung thut. Der historische Verlauf war aber, wie **W. Scott** in eben dieser Anmerkung mittheilt, ein anderer. König Jakob begnadigte den Archibald Douglas nicht, was entweder dem alten Chroniken-Schreiber oder vielleicht auch erst **Walter Scott** selbst Veranlassung giebt, die Härte des Königs zu tadeln, denn (so wörtlich kopirt):

A king's face  
Shall give grace.

Dieser Reim nimmt sich im Drucke gerade so aus wie hier, das heisst er steht nicht mitten im Text, sondern erklärt sich durch den weissen leeren Raum links und rechts, wodurch Sie beim Nachblättern, die Stelle leicht entdecken können. Nochmals also: Weniger bekannte epische Dichtung, lange Anmerkung und in der letzten Anmerkung die sehr scharf abweichenden zwei Zeilen. Nicht: Last Minstrel, nicht lady of the lake, nicht Floddenfield; auch dies wird Ihnen das Suchen erleichtern.

In vorzüglicher Ergebenheit

Th. Fontane«.

Nach der so genauen Beschreibung in diesem Brief des Dichters können hier wohl nur die »Tales of a grandfather« gemeint sein, und zwar Teil I, Kap. 26. Da dieser Abschnitt aber keinerlei Anmerkungen enthält, sondern lediglich in Form des Textes selbst dargeboten ist, so dürfte es als nicht ausgeschlossen gelten, dass Fontane auch jene Anmerkung in der »Lady of the lake« bei seiner Dichtung vorschwebte, die, wenn auch in kürzerer Form, denselben Gegenstand zum Inhalt hat.

Walter Scott nun erzählt in seinen »Tales of a grandfather being the history of Scotland, New edition by Farrar, Edinburgh: Adam & Charles Black 1888« am Schlusse des 26. Kapitels:

»Jakob bestand auf seinem Entschluss selbst unter Umständen, welche seinen unversöhnlichen Hass ungrossmüthig machten. Archibald Douglas von Kilspindie, der Onkel des Grafen Angus, war ein persönlicher Liebling des Königs vor der Ungnade seiner Familie gewesen. Er war bei Jakob wegen seiner grossen Kraft, seiner männlichen Erscheinung und seiner in jeder Art von Waffenübung erprobten Gewandtheit so angesehen und beliebt, dass er ihn seinen »Graysteil« nach dem Namen eines Kämpen in einem damals volkstümlichen Romane zu nennen pflegte. Archibald, der fast ein alter Mann geworden und in England seiner Verbannung müde war, beschloss ein Wagnis auf des Königs Gnade. Er glaubte, da sie einstens so vertraut gewesen waren und, weil er nie persönlich Jakob beleidigt hatte, dass er auf Grund der alten Freundschaft wieder Gunst bei ihm finden werde. Er warf sich daher eines Tages dem König in den Weg, als dieser von der Jagd im Stirlingspark heimkehrte. Seit Jahren hatte ihn Jakob nicht gesehen, aber er erkannte ihn schon aus beträchtlicher Entfernung an seinem festen und stattlichen Schritt und sagte: »Dort ist mein Graysteil Archibald von Kilspindie«. Als sie sich aber begegneten, verriet er keinen Schimmer von der Wiedererkennung seines alten Dieners. Douglas wandte sich um, und indem er noch hoffte, wenigstens einen Blick gunstvollen Gedenkens zu erhalten, lief er an des Königs Seite nebenher; und, obgleich Jakob seinem Ross den Sporn gab, um bergan zu reiten, und Douglas, aus Furcht vor Meuchelmord, ein schweres Panzerhemd unter seinen Gewändern trug, war Graysteil doch ebenso schnell an des Schlosses Gitter wie der König. Jakob ritt an ihm vorbei und in den Schlosshof hinein; aber Douglas, von der Anstrengung erschöpft, setzte sich nieder an dem Thor und bat um einen Becher Wein. Der Hass des Königs gegen den Namen Douglas war so allgemein bekannt, dass kein Diener am Hof es wagte, dem alten Krieger auch nur eine so geringe Erfrischung wie diese zu reichen. Thatsächlich tadelte der König seine Diener wegen ihrer Unhöflichkeit und sagte sogar, wenn er nicht geschworen hätte, nie einen Douglas anzustellen, er Archibald von Kilspindie in seinen Dienst würde aufgenommen haben, da er ihn früher als einen Mann von grosser Fähigkeit kennen gelernt habe. Trotzdem übersandte er seinem armen Graysteil den Befehl, nach

Frankreich zurückzukehren, wo er bald darauf an gebrochenem Herzen starb. Selbst Heinrich VIII. von England, der ebenso unversöhnlichen Gemütes war, tadelte die Unversöhnlichkeit Jakobs in diesem Falle und führte ein altes Sprichwort an:

»A king's face  
Should give grace«.

So **Walter Scott**. Zweifellos bildet dieser Abschnitt die Quelle für **Fontanes** Dichtung, und zweifellos ist es diese Stelle, die der Dichter selbst in obigem Briefe als seine Quelle angesehen wissen will; nur dass Fontane den Hauptschauplatz der Handlung von Stirling nach Linlithgow verlegt, welcher Ort sich auch heute noch, wenigstens was das Panorama von Schloss und See betrifft, trotzdem, dass die Waldungen rings herum abgeforstet sind, ebenso romantisch ausnimmt wie Stirling und Stirlingsschloss, — und dass der deutsche Historiendichter seiner Ballade versöhnenden Ausgang giebt. Auch das Sitzen des Archibald auf einem Stein schildern **Fontane** wie **Scott**, — nur geschieht solches bei ersterem Eingangs der Handlung, bei **Scott** gegen das Ende derselben, wo Douglas, dem Könige schliesslich sogar voraufeilend, an dem Schlosthore angekommen, sich auf einen dort befindlichen Stein setzte und des Königs Diener um einen Trunk bat, während der König dann alsbald ohne ihn zu beachten an ihm vorüber ins Schloss sprengte. Diese Geschichte mit dem »Stein« indes theilt uns **Scott** an jener anderen von uns angezogenen Quelle mit, Note 3 S in seiner »Jungfrau vom See«; und wir meinen, dass auch diese Stelle dem deutschen Balladenmeister Fontane nicht unbekannt geblieben war und ihm bei Abfassung seines »Douglas« in der Erinnerung vorgeschwebt haben mochte, — ja dass diese ganze Dichtung **Scotts**, wenigstens was das Verhältnis der Stuarts zu den Douglas betrifft, seiner Phantasie — vielleicht unbewusstermassen — Hilfsdienste für Situationsschilderung wie Charakterzeichnung darbot. Für besagte Note nun führt **Scott** wörtlich die Darstellung des Historikers Hume of Godscroft an. Da nun **Scott** seiner Beschreibung dieser Douglas-Begegnung in den »Tales« noch andere Züge einflieht, von denen Hume nichts erwähnt, so muss wohl **Scott** selbst bei Abfassung dieser Stelle in seinen Tales noch durch eine andere Quelle beeinflusst gewesen sein, auf welche wir noch nicht zu stossen vermochten.

Auch mag vielleicht in Anbetracht des so wohlthuend versöhnlichen Ausganges der Ballade für unseren Fontane jene Note aus der »Lady of the lake« von einigem Einfluss gewesen sein, weil in ihr weit mehr als in den Tales das im tiefsten Grunde Versöhnung atmende Gemüt des Königs, der nur aus äusseren, aber gewichtigen Gründen dieselbe abweist, uns geschildert wird, — wenigstens, wenn er die etwas freiere Übersetzung **Storcks**, wie wir vermuthen, gekannt haben sollte. — »Behandelt ihn gut, sagte er zu seinen Dienern; hätte ich nicht geschworen keinen Douglas zu schonen, so würde ich ihm verzeihen. Er soll als eine Gnade von mir ansehen, dass ich ihn [auf einige Zeit] nach Frankreich gehen lasse«; dort möge er seinen weiteren Willen abwarten.

Die Geschichte berichtet uns, dass Jakob V. (1513—1542) 1527 aus der Hut seines strengen Stiefvaters und Vormundes, des Grafen Archibald Douglas aus dem Hause Angus (1493—1557), der 1514 Gatte der verwitweten Königin Margarete geworden war und die Regentschaft für ihren unmündigen Sohn geführt hatte, und seines Oheims Archibald Douglas of Kilspendy, nach Stirling entflohen und dort die Verbannung gegen alle Mitglieder des Hauses Douglas verhängte, die somit genötigt wurden, in England Zuflucht zu suchen.

Auch in der Dichtung »The lady of the lake« selbst wird uns Jakob V. vorgeführt, wie er in Feindschaft mit der Douglas-Familie lebt; der Dichter zeichnet uns hier besonders einen William Douglas, wohl den Namen von jenem bekannten auf Schloss

Stirling von Königshand ermordeten William Douglas hernehmend. Das Gedicht endet mit der Versöhnung; Douglas wird wieder in Stirling der Nächste dem Throne und dem Herzen des Königs. Danach möchte vielleicht Scotts »Lady of the lake« selbst auf die Gestaltung des Schlusses von Fontanes Douglas-Ballade nicht ganz ohne Einwirkung geblieben sein.

Fontane dichtete seinen »Archibald Douglas« 1853. Loewe komponierte ihn laut Aufschrift eigener Hand auf seinem Douglas-Autograph 1857, für tiefe Stimme. Loewe schrieb gerade in jener Zeit eine grössere Anzahl von Gesängen für tiefere Stimme und zumal auch für ausgesprochenen Bass. Anregung hierzu hat ihm besonders die herrliche tiefe Bassstimme des berühmten Bassisten von der Berliner Hofoper **August Fricke** gegeben (vgl. Loewe redivivus, Berlin, C. Duncker 1888 S. 193 ff.); Loewe pflegte von Frickes Bassstimme zu sagen: »schwarzem Sammet vergleichbar!« und auch die Komposition des »Douglas« ist zweifellos auf die mittelbare Anregung durch A. Fricke, der gerade 1857 in Stettin wirkte und viel bei Loewes verkehrte, zurückzuführen. Auch die berühmte Nichte Richard Wagners, Frau **Johanna Jachmann-Wagner**, die ebenfalls damals mehrfach in Stettin sang, und zumal auch mit Fricke zusammen in Loeweschen Oratorien, nahm den Douglas sofort in ihr Programm auf und trug ihn mit ihrer mächtigen und schönen Altstimme unvergleichlich vor. Später war es dann **Arnold Freiherr Senfft von Pilsach**, einer der hervorragendsten Balladensänger aller Zeiten, der mit seiner bedeutsamen Douglas-Wiedergabe sich allenthalben Aller Herzen gewann; — freilich schon vor ihm wirkte **Eugen Gura** mit seinem »Douglas« Wunder; und noch heute preisen wir diesen grössten deutschen Sangesmeister um seiner unnachahmlich schönen Douglas-Vorführung willen. Sein Douglas-Meistervortrag, wie er ihn allorts unzählige Male, — gedenken wir nur der Gura-Abende zu des Komponisten 100. Geburtstage und 30. Todestage sowie nach des Dichters Heimgehe, dargeboten hat, wird allen Hörern stets unvergessen bleiben! Auch des schottischen Balladensängers **Alb. B. Bach** sei hier unter den vielen hervorragenden Douglassängern gedacht, der sich um die Bekanntmachung der Schottenballade unter der Schottenbevölkerung ein ganz besonderes Verdienst erworben hat.

Als Loewe körperlich ein gebrochener Mann war — es war in Düsternbrook bei Kiel, nicht lange vor seinem Tode — war er eines Tages im Begriff sein Haus zu verlassen, um im dortigen Eichwald spazieren zu gehen; da ertönten, von einer seiner Töchter gespielt, aus einem der unten gelegenen Zimmer die Klänge seines Douglas. Der Meister lauschte wie aus einem Traum erwachend auf und äusserte zu seinem Begleiter, als gerade die Jagdscene gespielt wurde: »Horch! Das ist schöne Musik!« —

Hin und wieder haben Douglassänger es sich beifallen lassen, einzelne Partien der Ballade zu ändern (z. B. auf das Wort »trotzig«) oder zu kürzen; von einem wirklich feinsinnigen und in den Stoff tief eindringenden Sänger kann man derartige Verstümmelung, die nur Vandalismus ist, wohl nicht erwarten. Auch wird das Tempo an der Stelle: »König Jakob gab seinem Ross den Sporn« von manchen Sängern zu schnell genommen. Loewes Tochter schreibt darüber treffend (Loewe rediv. S. 278): ... »Der Douglas mit der Kraft der Verzweiflung mit dem schwer gepanzerten Körper, stürzt sich in den Zügel des Pferdes und hält es zurück. Der König, mit stolzer Aufregung, setzt bei jedem Viertel neu die Sporen ein und versucht Pferd und Hindernis zu überwinden. Das Alles arbeitet in glühender Sonne einen steilen Berg hinan. Nein! feste, starke, vorwärtstreibende Viertel, denen man das Bleigewicht anmerkt; ängstliche Triolen für's Pferd, dem nie alle Beine zur Verfügung stehen bei so widerstrebender Einwirkung«.

Es dürfte kaum bekannt sein, dass jene Begegnung zwischen König Jakob und Archibald von Kilspindie schon einmal Anlass zu einer Balladendichtung gegeben hat.

Walter Scott berichtet darüber in jener Note 3 S der »Lady of the lake«. Er begründet die Thatsache, dass er nicht in ausgiebigerem Masse dichterische Züge aus jener von Hume of Godscroft überlieferten Begegnung für seine »Jungfrau vom See« verwertet habe, mit den Worten: »wären dieselben nicht schon in eine rührende Ballade von meinem Freunde Mr Finlay [1792—1810] verwoben«, dessen Gedichte: »Scottish Historical and Romantic Ballads« nach Scott Glasgow 1808, vol. II p. 117 erschienen sein sollen, welches insofern irrtümlich ist, als sie in Edinburgh bei Ballantyne u. Comp. 1808 herauskamen, dort im II. Bande unter »Modern Ballads«. John Finlays Ballade trägt die Überschrift »Archie ó Kilspindie«. Es darf als ausgeschlossen gelten, dass Fontane dieselbe gekannt hat. Nur in zwei Strophen berühren sich beider Dichter Balladen näher; da beide die gleiche Quelle (nämlich im Grunde genommen Hume of Godscroft) benutzten, so ist die grössere Ähnlichkeit in beiden Dichtungen hier leicht erklärlich. Das Gedicht Finlays hat mir seiner Zeit Herr Albert B. Bach lebenswürdigst übersandt; die 2 Strophen lauten:

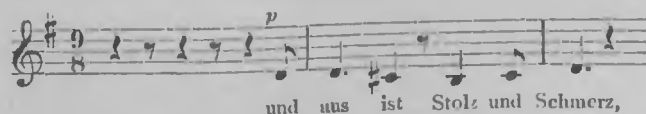
An' he spurred his horse wé gallant speed,  
But Archie followed him manfullie,  
And, though cased, in steel frae shoulder to heel  
He was first ó as his companie.

As they passed, he sat down on a stone in the gatt,  
For n' his gray hair there was naeither biel.  
The king staid the kindmost o' the train,  
And he aft looked back to his old Gray Steel.

[Und er spornte sein Ross zu scharfem Trab,  
Aber Archibald folgte ihm mannhaft,  
Und obgleich er in Stahl gehüllt war von der Schulter bis zur Ferse,  
War er gleich zu Anfang an seiner Seite.

Nachdem sie an einander vorbei waren, setzte er sich auf einen Thorstein,  
Denn für seinen Graukopf gab es keinen andern Schutz;  
Der König, der freundlichste des Zuges, stutzte  
Und blickte zurück nach seinem alten Gray Steel.]

Robert von Keudell, einer der hervorragendsten Balladenkomponisten nach Loewe, lässt in seiner vortrefflichen Ballade »Das Herz von Douglas« (Dichtung von Moritz Graf Strachwitz; Verlag von Breitkopf & Härtel) auf feinsinnige Weise einen leisen Anklang an Loewes Douglas hindurchzittern mit der mehrfach wiederkehrenden Wendung:



Nr. 6. Thomas der Reimer. Vorlagen: 1) Die Original-Ausgabe im Verlage von Julius Bauer, vorm. C. Weinholtz, Braunschweig. 2) Die handschriftliche Bleistiftskizze Loewes für etwa 27 Takte auf einem Studienblatte.

S. 57, Accol. 2, T. 3, Text in der Skizze: wenn sie leis (O.-A.. leicht); wir folgen der Handschrift.

Thomas von Ercildoune in der Grafschaft Berwick, genannt der Reimer, der im 13. Jahrhundert gelebt haben soll, ist in der schottischen Volksüberlieferung berühmt als Dichter und Prophet. Die Gabe der Weissagung verdankte er seiner Verbindung mit der Feenkönigin, bei der er sieben Jahre verweilte. Die Schlucht am »Huntlie Bank« gehörte zu Walter Scotts Beszung Abbotsford. Von der altschottischen Ballade

[Child nr. 37] hat Loewe nur die erste Hälfte komponiert; die zweite schildert die wunderbaren Erlebnisse des Reimers im Feenreiche. Der von Loewe komponierte Text sollte nach der Angabe auf dem Titelblatte von **Lina Loeper-Wilhelmsfelde** geb. Gothenbeutel, einer Freundin des Loeweschen Hauses, sein. Mit ihr, einer geistvollen Dame, die besonders des Englischen kundig war, ging Loewe auf Liebenower Mühle, im Kreise Greifenhagen, Walter Scotts »Minstrelsy of the Scottish Border« durch, um zu Ehren Sir Walters einen Stoff zur Komposition zu haben, — es mag bald nach 1860 gewesen sein. (Vergl. hierüber, wie überhaupt über Thomas den Reimer die interessante Schrift »Thomas der Rhymer. Loewesche Ballade aus dem Altschottischen. Studie von **Julie von Bothwell**, geb. **Loewe**. Berlin, C. Duncker. 1885«). Dass jedoch der Text zu dieser Loeweschen Ballade von Lina Loeper sei, beruht auf einem Irrtum, da derselbe nach **Joh. Boltes** Ermittlung wörtlich von unserem **Theodore Fontane** herrührt, der in seinem Buche »Jenseit des Tweed«, 1860, S. 332 genau dieselben 8 Strophen mittheilt, welche Loewe komponiert hat. Hätte Fontane hier eines anderen Übersetzers Arbeit wiederholt, so hätte er sicher auch dessen Namen genannt. In seine »Gedichte« hat Fontane das Stück, wie viele seiner älteren Balladenbearbeitungen nicht aufgenommen. Übrigens sprechen auch innere Gründe für die Verfasserschaft Fontanes. Vermutlich hat Lina Loeper auf jene mit Loewe betriebene gemeinsame Forschung hin den Text Fontanes abgeschrieben und Loewe übersandt.

Andere Verdeutschungen haben W. v. Lüdemann (W. Scott, Balladen der schottischen Gränzlande 6, 131. 1827), Talvj (1840 S. 552), v. Dönniges (Altschottische Volksballaden 1852 S. 64), Arndt (Blüthenlese 1857 S. 246), Warrens (Schottische Volkslieder 1861 S. 14) veröffentlicht. Uhland (Schriften 4, 264) vergleicht die Ballade mit der deutschen von Tannhäuser im Venusberge. — Die Loewesche Original-Ausgabe hat Tom, Fontane: Thomas; so ist die Überschrift auch schon vordem von der Loeweschen Familie berichtet (vgl. Julie von Bothwell a. a. O.). Varianten: Str. 3, 4 und bist — 4, 1 Frau sie hält ihr — 5, 4 bist sieben Jahr du mir — 6, 1 Und Thomas drauf: 'O Königin — 8, 4 klangen all die Glöcklein.

#### Notizen zu den Nordischen Balladen.

##### Nr. 7. Herr Oluf.

Vorlagen: 1., die Handschrift im Besitz der **Schlesingerschen** Musikhandlung und von derselben gütigst zur Verfügung gestellt.

2., die **Schlesingersche** Original-Ausgabe.

Hinsichtlich des Textes weichen beide Vorlagen sehr von einander ab.

Hdschr.	O.-A.
Seite 59, Accol. 1, T. 2: tanzen	tanzten [spätere Ausgabe in der Anmerkung sogar: tantzten]
» 59, » 3, » 1 u. 2: }	
» 60, » 1, „ 1 u. 2: } komm tanzen	komm, tanze
» 60, letzter u. 61 erster T.: }	
» 62, Accol. 3, T. 1: heim	hin

S. 59, Accol. 3, T. 3. Obzwar aus der Handschrift nicht mit unbedingter Gewissheit zu ersehen ist, ob L. güldene oder göldene geschrieben hat, so folgen wir hier der ältesten sehr gut erhaltenen Or.-A., zumal da Loewe seinen »Oluf« bekanntlich sehr gründlich revidirt hat, und behalten »gölden« bei!

Seite 65, Accol. 3, T. 1. Hdschr. und O.-A. haben Bräutigam, also drei Silben unter zwei Noten, was wir in der Schreibweise, da es sich vornehmer liest als Bräut'gam, so belassen; der i-Vokal findet sich auch bei unseren klassischen Dichtern nicht selten gegen die metrische Skansion beibehalten, gewissermassen als habe er, metrisch zwar überflüssig, dennoch seine ästhetische Bedeutung.




Wir folgen durchgehends der anschaulicheren und lebendigen Text-Fassung der Handschrift.

Zu bemerken ist noch, dass gerade die Art und Weise, wie L. diesen Herderschen Text in eine kürzere Fassung gebracht hat, ausserordentlich klar beweist, einen wie genialen Blick L. für die balladenmässige Behandlung des Textes hatte.

Erwähnt möge auch noch werden, dass S. 64, Accol. 2, T. 3 von L. ursprünglich als Tempobezeichnung *Andante* gesetzt war, dann aber durchgestrichen und durch das sinngemässere *Grave* ersetzt ist. Accol. 4 hiess es ursprünglich beim Beginn des  $\frac{2}{4}$  Taktes an Stelle des *Andantino*: *Tempo I ma non troppo*. S. 65, Accol. 5, T. 4 findet sich vor dem *c* in der Hdschr. ein  $\frac{2}{4}$ ; doch da der Übergang von *E*-dur auf *E*-moll schon 12 Takte früher eintritt, ist dies  $\frac{2}{4}$  getilgt worden.

Über den musikalischen Theil wäre Folgendes zu bemerken.

Seite 61, Accol. 5, T. 2, Pfte. r. Hd. letzte Note. Aus der Handschrift geht nicht ganz deutlich hervor, ob L. hier *fis* beabsichtigt hat. (Auch die O.-A. hat *g*.) Es scheint aber, dass L., verleitet durch das Vorhergehende, ursprünglich irrtümlicher Weise *g* geschrieben, später *fis* aus der Note gemacht hat. Die Dissonanz *g* aber hätte hier auch keinen greifbaren Sinn.

Seite 64, Accol. 4, T. 3, Pfte. r. Hd., Oberstimme. L. schreibt hier und an allen folgenden gleichen Stellen stets: , also ein Zweiunddreissigstel zu viel. Wir stellen den Taktinhalt dadurch richtig, dass wir die beiden letzten Noten in Vierundsechzigstel verwandeln.

Der Schluss-Accord ist in der Handschrift der *E*-dur-Dreiklang. Es ist wahrscheinlich, dass L. ursprünglich *gis* haben wollte, bei der Korrektur aber das Kreuz vor *g* entfernte. Wir selbst besitzen ein ganz vorzüglich erhaltenes Exemplar vom »Oluf« (mit »Treuröschchen« und der »Walpurgisnacht« in einem Bande), sicherlich einen der ältesten Abzüge überhaupt; die fettere Ausprägung der beiden untersten Notenlinien vor dem Schluss-Accorde berechtigt einigermaßen zu der Annahme, dass Loewe in der Platte eine Korrektur vornehmen liess. Wir folgen daher der O.-A. und schliessen in *e*-moll.

Die dänische Ballade, deren Überlieferung bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht, ist von dem letzten Herausgeber Svend Grundtvig (Danmarks gamle Folkviser Nr. 47) »Elfenschuss« betitelt, nach dem Schlage, den die belcidigte Elfin dem Ritter versetzt. Herder, der in seinen Volksliedern (Werke 25, 443: Erbkönigs Tochter) das Stück mit gewohnter Meisterschaft des rechten Tones, doch ohne den für die skandinavischen Balladen charakteristischen Kehrreim übertrug, hat das dänische Ellerkinge = Elvekinge missverstanden und aus dem Elfenkönig einen »Erlkönig« gemacht, der durch Goethes Dichtung noch weitere Verbreitung fand. Durch Einzeldruck auf Flugblättern ist Herders Text tief ins Volk gedrungen und mehrfach aus dem Volksmunde aufgezeichnet worden (Erl-Böhme, Liederhort 1, 18. Frischbier, 100 ostpreussische Volkslieder 1803 Nr. 24. Blätter für pommersche Volkskunde 1, 131). Ach Gerle hat 1819 in seinen Volksmärchen der Böhmen 1, 18 Herders Übertragung benutzt. Andere Übersetzungen bei W. Grimm (Altdänische Heldenlieder 1811 S. 91), Püttmann (Nordische Elfenmärchen 1844 S. 111), Binzer (Dänische Volkslieder 1855 S. 16). Eine französische Bearbeitung von Leconte de Lisle hat Schack (Anthologie abendländischer und morgenländischer Dichtungen 1, 139) verdeutscht. Während in den schwedischen (Talvj S. 193. Arndt S. 175, Warrens 1857 S. 34), norwegischen und isländischen (Warrens 1866 S. 103) Fassungen der Held stets Olaf heisst, hat er in der englischen Ballade »Clerk Colvill and the mermaid« (Child 1, 378) den Namen gewechselt, und ebenso ist die Elfin zu einer Seenixe geworden. Die Bretonen haben eine näher verwandte Ballade vom Junker Nann und den

Elfen; bei andern Völkern lebt dagegen nur der zweite Teil, der von dem Tode des Bräutigams am Hochzeitstage erzählt, noch fort, indes die Veranlassung dazu, sein Zusammentreffen mit dem mythischen Wesen, fehlt, so im französischen Liede von Jean Renaud, im italienischen von Conte Angiolino und im wendischen bei Haupt-Schmalzer 2, 131. In einem andern wendischen Liede (Haupt-Schmalzer 1, 31. 327) stirbt der Jüngling durch einen unglücklichen Sturz vom Pferde.

Varianten 2, 1: grünem Land — 3 Willkommen, Herr Oluf, was eilst von hier? Tritt her in den Reihen und tanz mit mir — 4, 2 Frühmorgen — 5, 2 Zwei güldne Sporne schenk ich dir — 7, 2 Frühmorgen — 8, 1 Hör an, Herr Oluf, tritt — 8, 2 schenk' — 10, 1 Und willt, Herr — 11 Sie thät einen Schlag ihm auf sein Herz, noch nimmer fühlt er solchen Schmerz — 12 Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd: »Reit heim nun zu dein'm Fräulein werth!« — 14 Hör an, Sohn, sag an mir gleich, wie ist dein Farbe blass — 15, 1 Und sollt sie — 15, 2 Ich traf — 16, 1 Hör an — 16, 2 Was soll ich nun — 17, 1 ich sei im Wald — 17, 2 proben da mein Pferd — 18, 1 Frühmorgen und als es Tag kaum war — 20, 1 Herr Oluf er ritt in Wald — 20, 2 Er probt allda sein Pferd — 21, 2 und er war todt. —

Die dramatische Gewalt des »Oluf« hat schon unzählige Herzen auf das Tiefste erschüttert. Der Vortrag dieser Ballade gehörte zu den Meisterleistungen eines **Senfft von Pilsach** (Loewe redivivus S. 252, 257, 261—65), und **Eugen Gura** entfaltet noch heute in seinem »Oluf« das höchste Können seines genialen Meistersanges. Kein geringerer als **Spontini** erklärte schon im Jahre 1832 Loewes Oluf für »eine grosse Tragödie«, und **Richard Wagner** bewunderte dies Werk bis ans Ende seines Lebens. Loewes geniale Tochter **Julie von Bothwell** schrieb im Jahre 1882 eine lehrreiche Analyse über ihres Vaters »Oluf« (mitgetheilt von **August Wellmer** II. Jahrg. Nr. 9 des »Musik. Centralblattes« 1882). In dieser Abhandlung lesen wir im Anschluss an die Anmerkung Loewes unter dem Notentext, dass nach altem Volksglauben es eine Vorbedeutung zum Tode sei, wenn Jemand den Elfen begegne; er müsse dann so lange mit ihnen tanzen, bis er tot darnieder fiel: »Herr Oluf schlägt den Tanz aus. Beleidigt wünscht ihm Erlkönigs Tochter Seuch und Krankheit, die ihm folgen sollen. Sowohl die Mutter, die mit ihm in Berührung kommt, als auch die Braut, welche das Bahrtuch aufhebt, verfallen demnach einem sicheren Tode«. Sohn, Mutter und Braut sterben nach Loewes Ansicht — abweichend vielleicht von dem ursprünglichen Sinn der Sage — in dieser balladischen Tragödie. Der Tod der Braut erfolgt mit dem letzten (c-moll) Akkord der Ballade. Der Sänger halte die Fermate des vorletzten Taktes lange aus, der Begleiter lasse ausserdem eine markante Pause eintreten und gebe den Schlussmollakkord ff mit dem Effekt des Überraschenden. Der letzte Akkord bildet gewissermassen den letzten Akt der Tragödie für sich und ist von grösster Bedeutsamkeit und Wirkung für die richtige Erfassung und Vorführung der ganzen Ballade.

Im Übrigen nehme man jede Gelegenheit wahr, diese, wie die anderen Loeweschen Balladen von Meister **Gura** mit der Begleitung von Meister **Heinrich Schwartz** anzuhören, um für Auffassung und Vortrag zu lernen. Es sei hier noch besonders hingewiesen auf die Stelle »denn morgen ist mein Hochzeittag«, wo das kurz zuvor aus c-moll modulirte gis-moll dann mit dem auf die Silbe — »tag« aufgelösten c endet; so dass der Sänger, der naturgemäss mit Ritter Oluf zu einem Ganzen verschmilzt, sich gewissermassen von eisigem Schauer durchzittert fühlt, als ob Erlkönigs Tochter ihm plötzlich mit bannendem Geisterblick ins Antlitz schaut. Auch der feinsinnigen Auffassung von **Senffts** gedenke ich hier, der bei des Sohnes Antwort der Mutter gegenüber »zu proben allda mein Ross . . . und . . . Hund« in glücklicher und geistvoller Weise zwischen »und« und »Hund« eine bedeutsame Pause eintreten liess.

Nr. 8. Elvershöh. Vorlage: Die Schlesingersche Original-Ausgabe.



S. 69, T. 2, Pfte. r. Hd. oberste Note in der O.-A. *g* (statt *e*), Druckfehler.

S. 69, T. 4, 3. Achtel, Pfte. r. Hd. unterste Note in der O.-A. *h* (statt *e*), Druckfehler.

S. 71, Accol. 4, T. 5, erste Hälfte, tiefste Note der l. Hd. in der O.-A. *fs* (statt *g*), Druckfehler.

Die alte dänische Ballade »Elvehøj« d. h. Elfenhügel (Grundtvig Nr. 46) ist mit der vorigen nahe verwandt; nur entrinnt hier der Held glücklich der Macht der Elfen, die mit dem Hahnschrei erlischt, der den Morgen verkündet. Eine Fassung aus dem 16. Jahrhundert hat noch einen besonderen Zug: dem Jünglinge tritt unter den tanzen- den Elfinnen seine eigene, früher von jenen geraubte Schwester mit einem Trinkhorn entgegen; wie er sie erkennt, flüstert sie ihm zu, er solle nur zum Scheine trinken. Schon klatschen die Elfen in die Hände, weil sie ihn durch den Zaubertrank gefangen wähnen; da kräht der Hahn, die Elfen entschwinden, mit ihnen auch die Schwester des Jünglings. Herder übertrug 1774 (Werke 25, 209) die schon 1766 durch Gerstenberg (Briefe 1, 110) in ungebundener Rede wiedergegebene Ballade; nach ihm versuchten sich Haug (1805), W. Grimm (1811 S. 156), Sander (1815), Püttmann (1844 S. 99), Binzer (1855 S. 13), Warrens (1858 S. 1), Willatzen (Altisländische Volksballaden 1897 S. 203) an derselben Aufgabe. Auch in Schweden (Arndt S. 177. 180) ist die Ballade vorhanden, und der Däne Heiberg hat ein Schauspiel daraus gemacht. Vergl. Uhland, Schriften 4, 263. Gerle 1, 35 (1819).

Varianten 1, 2: Mein' Augen — 2, 1 Die Eine sie — 2, 2 Die zweite — 2, 3 Jüngling! auf! Erheb' erhebe (Die Zeilen 2, 3—4 werden 3, 1—2 wiederholt) — 3, 3 soll'n — 4, 4 den süßen Tönen — 5, 3—4 fehlen: Die Fischlein schwammen in heller Fluth, mit ihren Feinden spielend — 6, 3 im grünen Wald — 6, 4 und ] fehlt — 7, 2 Willt du — 8, 1 Ich will dich — 8, 4 Soll schnell dir — 9, 2 beghrt' — 9, 4 gestützt auf sein Schwert — 10, 2 Willt du — 12, 1 an] fehlt.

Die Entstehungsgeschichte seiner Ballade Elvershöh im Jahre 1820 beschreibt Loewe in seiner Selbstbiographie S. 72—74. Es drang wie höhere Eingebung auf ihn ein, als er einst als freiwilliger Jäger den Nachtwachtdienst auf dem Halleschen Kirchhofe versehen musste. Loewes Tochter **Julie von Bothwell** hat diese Begebenheit weiter ausgeführt in ihrem anschaulichen Lebensbilde »Elvershöh« (von mir mitgeteilt in Goldsteins »Musikwelt« d. 7. Mai 1881). Richard Wagner war von Begeisterung für diese Ballade erfüllt.

S. 70, Accol. 2 steht in der Original-Ausgabe: »begehret«. Herder schreibt »begehrt«, es reimend mit dem darauffolgenden »Schwerte«. [In Suphans kritischer Herder-Ausgabe steht sogar »begehrt« und »Schwert«]. Wir folgen indes — leider liegt keine Handschrift vor — der ältesten Ausgabe; Loewe will eben, so meinen wir, durch Gegenüberstellung der beiden Ausdrücke musikalisch scharf kontrastiren und erhöht diesen Kontrast noch durch Verstellung der Reimsilbe; zugleich hebt er den Begriff der Begehrlichkeit dadurch schärfer hervor, dass er die Zeit hier in die Gegenwart rückt. Andererseits lässt er durch die Reimverstellung den Jüngling das Begehren der Elfen ablehnen.

Nr. 9. Die drei Lieder. (König Sifrid.) Vorlage: Die Schlesingersche Original-Ausgabe.

Den Text, für den sich eine Sagenquelle nicht nachweisen lässt, dichtete Ludwig Uhland am 10. November 1807 auf einem Abendspaziergange, »als der Mond von Zeit zu Zeit, in dunkle Wolken gehüllt, über dem Tübinger Schlosse stand«. S. Uhlands Gedichte, kritische Ausgabe von E. Schmidt und J. Hartmann 1898 1, 165. Varianten: 3, 2 finstern, stürmischen — 5, 1 das dritte, das schönste. »Die drei Lieder« gehören zu den bedeutendsten Balladen in Dichtung wie Musik. Es liegt hier ein Meisterwerk Uhlands vor, das in seltenem Masse die Vorzüge der alten Volksballade mit der

hauptsächlich von Goethe eingeführten Kunstballade vereinigt. Die inhaltreiche Kürze und die schon den Worten anhaftende Charakteristik kommt dem Balladenstil ausserordentlich zu Gute. Loewe zeigt hier eine Erfindungskraft und Kunst des Ausdrucks, wie es ihm selten gelang.

Verwandte Züge mit »des Sängers Fluch« sind in der Dichtung nicht zu verkennen; der Vergleich beider Balladen erweist aber den eminenten Vorrang der unseren vor jener. Rob. Schumann hat später beide zu einer Ballade (mit Chor) zu verschmelzen versucht.

In dem handschriftlichen Verzeichnis seiner Werke nennt L. diese Ballade einmal »König Sifrid«. Der Vortrag derselben gehört zu den Meisterleistungen Josef Staudigls.

Nr. 10. Harald. Vorlage: Die Original-Ausgabe im Verlage von Hofmeister, Leipzig.

#### Abweichungen im Texte:

Str. 3, Zeile 4. Uhd.: und taucht aus Stromes Schaum? — L.: Was taucht aus Meeresschaum?

Str. 11, Zeile 4. Uhd.: er nickt — L.: und nickt.

#### Druckfehler im musikalischen Theile:

S. 79, Accol. 4, T. 3, Pfte. r. Hd. 6. Note *f* (statt *es*), Druckfehler in der O.-A., der schon in den späteren Hofmeisterschen Ausgaben verbessert ist.

S. 83, Accol. 4, T. 5 nimmt Eugen Gura, zu dessen Meisterleistungen der »Harald« gehört, bei den Worten: und schlummert »ein« das letztere, auf *es* geschriebene Wort in die tiefere Oktave und erzielt damit grosse Wirkung:

The image shows a musical score for the song 'Harald'. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The vocal line has the lyrics 'und schlum-mert ein.' The piano accompaniment has the instruction 'sempre pp' (sempre pianissimo) written above the right hand. The score shows the vocal line and piano accompaniment for the phrase 'und schlum-mert ein.'

Uhland verschmilzt hier selbständig den skandinavischen Elfenglauben, wie er uns in den Balladen »Herr Oluf« und »Elvershö« entgegentritt, mit der weitverbreiteten Vorstellung von bergentrückten und in Zauberschlaf versenkten Helden, wie Kaiser Friedrich oder Holger Danske. Vielleicht schwebte ihm auch der schlachtenfrohe dänische König Harald Hyldetand vor, den Odin gegen alles Eisen gefeit hatte (Uhland, Schriften 7, 234). Seine Ballade (Gedichte 1898 I, 234) entstand am 10. März 1811.

In betreff des tragischen Motives, nämlich weshalb Ritter Harald, nachdem schon sein Heergefolge ins Feenland entrückt war, auch selbst der Gewalt der Elfen verfällt, gehen die Ansichten auseinander. In jedem Falle gilt die Auffassung, dass es für Held Harald darauf ankommen musste, unter allen Umständen abwehrend zu bleiben und selbst der Nötigung des Durstes zu widerstreben. Nach Einigen habe nun Harald, da er sich den Helm vom Haupte löste, den Elfen Blöße und sicheres Ziel zu vernichtendem Angriff geboten; nach Anderen hätten die Elfen sich in Quellwasser verwandelt, mittelst seines Trinkens ganz von ihm Besitz ergriffen und ihn selbst verwandelt.

Dass Elfen die Form des Wassers, der Wellen annehmen, um tückisch den Menschen zu verderben, findet sich auch anderweit, z. B. in friesischen Sagen von der Insel Sylt.

**Nr. II. Odins Meeres-Ritt oder der Schmied auf Helgoland.** Vorlagen:

1) Loewes Original-Handschrift, von Herrn Prof. Albert B. Bach gütigst für vorliegende Arbeit übersandt.

2) Die erste Ausgabe in klein 8<sup>o</sup>, Querformat, mit den Platten gedruckt, im Verlage von **Bote & Bock**, Berlin. »Zum Album des Tagebuchs der Reisen in Norwegen von **August Moritz** gehörend«.

3) Die spätere Folio-Ausgabe desselben Verlags, für welche ganz augenscheinlich die Platten der kleinen Ausgabe in der Weise benutzt wurden, dass je zwei zusammengelöthet oder beim Überdruck zu einer Folioseite zusammengefügt wurden.

4) Der erste Entwurf, Bleistiftskizze im Skizzenbuche B, S. 23 B, 22, 23.

Als Titel der Ballade steht in Loewes Handschrift lediglich »Der schnelle Reiter«, zweifellos von Loewe selbst alsdann verworfen, der dafür den bezeichnenderen »Odins Meeres-Ritt« setzte; so als Kopf der Innenseite der ältesten Ausgabe. Auf dem Titelblatt ist dann noch hinzugefügt: »oder der Schmied auf Helgoland«.

S. 85, T. 1—4, Pfte. r. Hnd. In der Hdschr. allerdings Keile, doch setzen wir, da hier gewiss kein Staccatissimo beabsichtigt ist, mit der O.-A. nur Punkte.

S. 85, Accol. 2, T. 2 f. und Accol. 3, T. 4 ff. Bogen und Punkte in diesen Figuren der linken Hand setzen wir hier und in der Folge genau nach der auch in dieser Hinsicht sehr gewissenhaft gearbeiteten Handschrift so:



Ausgabe dieselbe (allerdings mit zahlreichen Inkonsequenzen) in folgender Weise hat:



S. 85, Accol. 3, T. 3 u. 4, Singst. Die beiden  $\sphericalangle$  auf »heraus, heraus« aus der Hdschr. genommen.

S. 85, vorletzter T., Pfte. Die beiden *sf* aus der Hdschr.

S. 86, Accol. 2, T. 3, Pfte. *sf* aus der Hdschr.

S. 86, Accol. 2, T. 4, l. Hnd. Die Bogen zwischen *f* und *a* aus der Handschr.

S. 86, Accol. 3, T. 4, Singst. *sf* auf »wild« fehlt in der O.-A., steht aber in der Handschr.

S. 86, Accol. 4, T. 3, Pfte.  $\sphericalangle$  (eigentlich überflüssig, da schon *cresc.* steht) aus der Hdschr.

S. 86, Accol. 4, T. 4, Pfte. *sf* aus der Hdschr.

S. 86, Accol. 5, T. 1—4. Die Staccato-Punkte (mit Ausnahme der klein gestochenen) aus der Hdschr., ebenso die drei Fermaten in T. 2.

S. 86, letzter T., Pfte. l. Hnd. Zweite Vorschlagsnote in den Vorlagen *g*; nach Analogie von S. 85, vorl. T. wurde besser *g*is gesetzt.

S. 87, Accol. 2, T. 3, Pfte. r. Hnd. Staccato-Punkte aus der Hdschr.

S. 87, Accol. 3, T. 1, Pfte. *sf* aus der Hdschr., Punkt über der höchsten Note  $\frac{1}{2}$  der r. Hnd. desgl.

S. 87, Accol. 3, T. 1, letztes Achtel und T. 2. Die Staccato-Punkte in Singst. und Pfte. aus der Hdschr.

S. 87, Accol. 4, T. 2, Pfte. In der O.-A. Bogen zwischen den beiden *a* der rechten Hand. Wir lassen denselben fort, da aus der Handschrift deutlich zu erschen ist, dass L. die gleichen Töne in der rechten und linken Hand in diesem und dem folgenden Takte, sowie in den beiden vorhergehenden Takten nicht liegen gelassen, sondern wieder angeschlagen wissen will.

S. 87, Accol. 4, T. 3—4, Singst.  $\leftarrow$  aus der Hdschr.

S. 87, Accol. 5, T. 1 desgl.

S. 87, Accol. 5, T. 3—4 ebenso.

S. 87, Accol. 4, T. 4, Pfte. Die Staccato-Punkte in diesem Takte und in den beiden folgenden Takten sind aus der Hdschr. genommen.

S. 88, T. 1, Pfte. Die drei Staccato- (Marcato-!) Punkte in der linken Hand aus der Hdschr.

S. 88, T. 2. Die  $\leftarrow \rightarrow$  in Singst. und Pft. aus der Hdschr.

S. 88, T. 3 *cresc.* im Pfte. aus der Hdschr.

S. 88, T. 5, Pfte. Die beiden Arpeggio-Zeichen in der rechten und das letzte in der linken Hand sind aus Loewes Manuskript entnommen. Man könnte uns vielleicht entgegenhalten, dass hier das Wachsen des Eisens seine Grenze erreicht hat, dasselbe nunmehr in genügender Grösse fertig vorliegt, und dass Loewe, um diesen wichtigen Moment schärfer zu charakterisieren, die Arpeggien, welche doch mehr den Begriff des Dehnens, Werdens zur Darstellung bringen, bei der Korrektur vielleicht entfernt haben möge; doch zeigt der Original-Plattendruck an dieser Stelle keinerlei Spuren von Korrekturen, sodass wir das Fehlen der drei Zeichen vielmehr auf ein Versehen des Stechers zurückführen müssen.

In demselben Takte hat in der Hdschr. sowohl wie in der O.-A. das erste, aufwärts gestielte Viertel *e* der r. Hd. fälschlich einen Verlängerungspunkt.

S. 88, Accol. 3, T. 2, Pfte. r. Hnd. Die dritte und neunte Note lauteten unter konsequenter Fortführung der in den vorhergehenden vier Takten angewandten Figur ursprünglich *dis* (so die Hdschr.); doch lässt der alte Plattendruck deutlich erkennen, dass hier eine Korrektur ausgeführt und *h* an Stelle des *dis* gesetzt wurde. Man sieht in demselben sogar noch Überreste von dem Kreuze, welches vor dem ersten *d* stand.

S. 88, Accol. 3, T. 3. Hier haben die neueren Ausgaben den *c*-dur-Dreiklang, indem sie statt *a* in der r. Hnd. *g* setzen, während Hdschr. und O.-A. übereinstimmend

den Quintsextaccord  $\begin{matrix} a \\ g \\ e \\ c \end{matrix}$  haben. Zwar scheint es, als ob auf den Platten der neueren

Bockschen Ausgabe das *a* in *g* erniedrigt worden sei, doch selbst wenn dies der Fall ist, so weiss man immer noch nicht, auf wessen Veranlassung und mit welchem Recht dies geschehen ist. Da der Septimenaccord zudem geeignet ist, dem Textworte »Bang» einen lebhafteren dramatischen Accent zu verleihen, so lag für uns kein Grund vor, von der Lesart der Hdschr. und der O.-A. abzugehen. Und wenn hier auch somit ein Ungewohntes an Stelle des allgemein Gebräuchlichen zu stehen kommt, so entspricht das eben der schöpferischen Kraft des Komponisten, die sich allenthalben in diesem gross angelegten Meisterwerke zeigt.

S. 88, Accol. 4, T. 1. Das  $\leftarrow$  in der Singst. bei dem Worte »Graus» steht nicht in der Hdschr.; es ist anzunehmen, dass L. dieses charakteristische Vortragszeichen bei der Korrektur hinzugefügt hat.

S. 88, Accol. 4, T. 4, Pfte. *p* steht nur in der Hdschr.

S. 88, Accol. 5, T. 1. Drei  $\succ$  aus der Hdschr., desgl. die  $\succ$  in den folgenden drei Takten.

S. 88, Accol. 5, T. 2 u. 4. Die Arpeggio-Zeichen auf dem ersten Viertel beider Takte aus der Hdschr.

S. 88, Accol. 5, T. 4, Pfte. r. Hnd. L. hat ursprünglich den ersten Accord ohne *c* geschrieben; letzteres ist in der Hdschr. erst später hinzugefügt. Die O.-A. hat die Stelle ohne *c*.

S. 88, letzter T., Pfte. Die Staccato-Punkte auf dem dritten Viertel, sowie das Wort *stacc.* aus der Hdschr. Die Hdschr. hat im Pfte. auch auf dem ersten Viertel Staccato-Punkte, doch könnte es sein, dass L. dieselben bei der Korrektur entfernt hat, um dem Worte »Nun« mit seinem langen Vokale eine bessere Stütze zu geben.

S. 89, T. 2, Pfte. r. Hnd. Bogen und Punkte aus der Hdschr.

S. 89, T. 3. Dieser Takt enthält in der Hdschr. im Pfte. 5 (!) Viertel, nämlich noch eine Viertelpause nach der halben Note.

S. 89, T. 4, Pfte. r. Hnd. Staccato-Punkt auf dem ersten Viertel aus der Hdschr.

S. 89, Accol. 2, T. 1 Zwei  $\succ$  aus der Hdschr.

S. 89, Accol. 2, T. 1, letztes Viertel, Pfte. *ff* steht in der O.-A. erst beim ersten Viertel des nächsten Taktes, gehört aber nach der Hdschr. schon hierher. Vergl. Accol. 3, T. 2.

S. 89, Accol. 2, T. 1 letztes und T. 2 erstes Viertel. Die Arpeggio-Zeichen in der r. Hnd. aus der Hdschr.

S. 89, Accol. 2, T. 3, Pfte. *mf* in den Vorlagen um ein Viertel später, gehört aber hierher.

S. 89, Accol. 3, T. 3, r. Hnd. Die  $\succ$  und Staccato-Punkte, sowie das  $\succ$  auf dem ersten Viertel des nächsten Taktes, wie auch die drei Punkte, welche im letzteren die l. Hnd. aufweist, sind aus der Hdschr. genommen.

S. 89, Accol. 4, T. 3.  $\prec$  in der Singst. aus der Hdschr.

S. 90, Accol. 1, Pfte. *cresc.*, *f* und *resc.* aus der Hdschr.

S. 90, Accol. 2, T. 1, Pfte. *f*,  $\}$ , zwei Punkte und  $\succ$  aus der Hdschr.

S. 90, Accol. 2, T. 2, Pfte. Hdschr. *sf*, O.-A. *ff*. Zwei  $\succ$  und der Punkt über dem letzten Achtel der l. Hnd. aus der Hdschr.

S. 90, Accol. 2, T. 3, Pfte.  $\}$  und  $\succ$  aus der Hdschr.

S. 90, Accol. 4, T. 1. Über der ersten Gesangnote in der O.-A. ein Staccato-Punkt; die längliche Form und die senkrechte Stellung des Zeichens in der Hdschr. lässt aber vermuthen, dass L. hier den die Note noch mehr verkürzenden Keil haben wollte, die ja auch dem Charakter der Stelle am besten entspricht.

S. 90, vorletzter Takt. Zwei  $\}$ , die Punkte über dem zweiten Achtel und zwei  $\succ$  aus der Hdschr.

Der Text rührt von **Aloys Schreiber** (1763—1841) her; vgl. seine Gedichte, Tübingen 1817 S. 14: »Meister Oluf.« Ihm liegt die Erzählung der norwegischen Saga Inga Bárðarsonar (Noregs Konunga Sögor hsg. von Thorlacius und Werlauff 4, 380. 1813, Fornmanna Sögur 0, 55. 1864; W. Menzel, Odin 1855 S. 169) zu Grunde, der zufolge Odhinn bei einem Schmiede in Nesie einkehrt und um Herberge und ein Hufeisen für sein Ross bittet. Auf die Frage des Schmiedes, wo er die letzte Nacht gewesen und die kommende zu sein gedenke, nennt er weit entfernte Orte, sprengt dann über einen hohen Zaun und verschwindet in den Lüften. Wenige Tage darauf fand in Norwegen eine grosse Schlacht statt. Aus derselben Quelle schöpft **Uhland**, Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage Band VIII (Stuttg. 1868) S. 612. »Aus Norwegen meldet eine Königs-Sage, die in die Mitte des 13. Jahrhunderts gesetzt wird, kurz vor dem Friedensschlusse zwischen Philipp und Inge (im Jahr 1208) habe sich Odin

in Gestalt eines Reiters einem Schmiede gezeigt und Huf-Beschläge für sein Pferd verlangt, auch dabei erzählt, dass er jetzt das Land (Norwegen) verlassen wolle, um sich nach Schweden zu begeben (wo damals blutiger Bürgerkrieg ausgebrochen war). Der Saga-Schreiber fügt hinzu: Der Schmied hat dieses denselben Winter dem Könige Philipp erzählt und einer, der es mit anhörte, hat es wieder erzählt.«

Wie ein Nachklang dieser alten Sage erscheint eine Tiroler Volksüberlieferung von einem Reiter, der beim Schmiede zu Stilfs Nachts anpochte, seinen Rappen beschlagen liess und dann durch die Luft davonsprengte (Zingerle, Sagen aus Tirol, 2. Aufl. 1891 Nr. 6 mit Anm.) Helgoland hat der Dichter zum Schauplatz gewählt, weil auf dieser Insel die heidnischen Friesen das Heiligthum des Gottes Forsite verehrten. — Varianten: 1, 2 stand noch vor dem Amboss — 1, 3 Laut heulte — 1, 4 Thür — 2, 4 Schloss, ein stattlicher Reuter — 3, 4 stampfet — 4, 4 Sonn — 5, 2 Rappe läuft — 6, 2 doch dehnt — 6, 4 da fassen den Meister Angst — 7, 4 blut'gen.

Die Komposition entstand auf und nach einer Reise Loewes mit seinem Freunde **Aug. Moritz** durch Norwegen im Jahre 1851. Loewe war ganz darnieder gebeugt durch den Tod seiner geliebten Tochter Adele, und seine Nerven bedurften einer durchgreifenden Hebung. »Die grossartige Natur des Nordens, einst Wiege der alten Götter, die andere Luft über Felshöhen und Meeresbuchten, welche er in vollen Zügen einatmete, bewirkten den nöthigen Umschwung seiner Kräfte«. So liess er die gewaltigen Eindrücke der Reise im »Odin« ausströmen. Loewes Tochter Julie schrieb auch über diese Meisterballade ihres Vaters eine »Analyse«, mitgetheilt von Aug. Wellmer im »Musik. Centralblatt« II, Nr. 9, 1882, das besondere Beachtung verdient. Der »Odin« war eine Meisterleistung im Vortrage **Senffts von Pilsach**. Aber noch heute erfreut ein **Paul Bulss** durch geniale Wiederbelebung dieser gewaltigen Ballade. Auch in **Albert Bachs** Programm bildet sie eine besondere Zierde. Meister **Eugen Gura** hat dieselbe erst vor Kurzem, doch in wunderwirkender Weise seinem Sangesplan einverleibt.

Das mit zahlreichen kolorirten Landschaften geschmückte Reisebuch, welches Loewes Fahrt durch Norwegen ausführlich schildert, ist leider äusserst selten geworden, — **Josef Waldner**, selbst hervorragender Interpret der Odin-Ballade, besitzt ein Exemplar hiervon.

**Nr. 12. Der kleine Schiffer. (Der Königssohn.)** Vorlagen: 1) die Handschrift, im Besitze der **Schlesingerschen** Musikhandlung.

2) die **Schlesingersche** Original-Ausgabe.

Die von **Luise von Plönnies** (1803—1872) in ihren Neuen Gedichten 1861 S. 23 frei übertragene skandinavische Ballade, die in Dänemark, Norwegen, Schweden und Island verbreitet ist, und mindestens bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts zurückreicht, beruht wohl auf der bei Geijer und Afzelius (Svenska Folkvisor, ny upplaga 1880 Nr. 31) gedruckten schwedischen Fassung, von der man wörtlichere Verdeutschungen bei Mohnike (Volkslieder der Schweden 1830 S. 89), Warrens (Schwedische Volkslieder 1858 S. 138) und Uhland (Schriften 7, 442) findet. Eine dänische Fassung (Grundtvig Nr. 238: »Würfelspiel«) bei W. Grimm (1811 S. 414: »Gutes Ende«), eine isländische bei Warrens (1866 S. 153). Der portugiesische Dichter **Guilhermino Augusto** hat denselben Stoff behandelt (Storck, Aus Portugal und Brasilien 1892 S. 210: »Würfelspiel«), während die catalanische Romanze vom Seemann (Milá y Fontanals, Romancerillo catalan<sup>2</sup> Nr. 210. F. Wolf, Wiener Sitzungsberichte 20, 126) nur gleichen Anfang und Schluss hat; die Jungfrau wird nicht beim Würfelspiele überwunden, sondern im Schlafe entführt. Noch entfernter steht die wendische Ballade »Alles gewonnen« (Haupt-Schmalzer 2, 59) und ein russisches Volkslied (Goetze S. 163).



Loewe komponierte diese Ballade, wie auch die folgende, »Agnete«, ursprünglich für die schöne Sopranstimme seiner Tochter Anna.

**Nr. 13. Agnete.**

Vorlagen: 1) Skizze, von Loewes Hand geschrieben, 83 Takte; erster, noch unentwickelter Entwurf. 2) Ältester Druck, Wien, C. A. Spina. (nach Espagne, Verzeichnis, bei Weinholtz, Braunschweig; wohl Irrthum).

Abweichungen im Original-Entwurf z. B. S. 107.

Der Mond scheint in die blau-en Wel-len mit sanf-tem Licht. Ach könnt ich noch ein-mal  
 schau-en mei-ner Mut-ter An-ge-sicht. Ach könnt ich noch ein-mal  
 schau-en mei-ner Mut-ter An-ge-sicht.

Das musikalische Motiv findet sich hier noch nicht zu dem Aufbau und der Reife entwickelt wie in der späteren in der Orig.-Ausg. wiedergegebenen Ausarbeitung. Ähnlich ist es mit der folgenden Strophe. Lehrreich aber ist dieser Vergleich dafür, dass wir hieraus klar erkennen, wie sehr Loewe an der Ausgestaltung und Weiterbildung seiner Themen gefeilt hat, und dass er nicht eher rastete, bis sich ihm das herausgestaltete, was er suchte und dessen er bedurfte. Ähnliche Betrachtungen können wir auf Grund seiner Handschrift vom »Douglas« und von der »Uhr« anstellen.

Der Text ist von Luise von Plönnies nach einer dänischen Volksballade »Agnete und der Meermann« (Grundtvig, Danmarks gamle Folkviser Nr. 38) gedichtet; vgl. ihre Neuen Gedichte 1851 S. 35. Das dänische Lied, dessen Spuren nicht über das 18. Jahrhundert zurückreichen und das nach Grundtvigs und Steenstrups Ansicht verhältnismässig spät aus Deutschland eingewandert ist, schliesst härter und gewaltsamer mit der Weigerung Agnetes, zu ihren Kindern zurückzukehren:

»Lass sie verlangen so lang und so sehr!  
 Dorthin komm ich doch nimmermehr. —  
 Nimmer denk ich der grossen noch der kleinen  
 Noch der kleinsten, die in der Wiege weinen.«

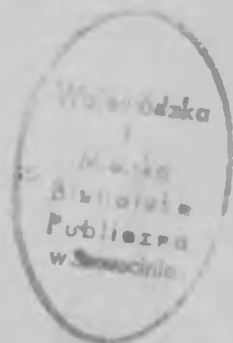
Die Ballade hatte schon mehrere dänische Dichter wie Baggesen (deutsch von Karl Lappe, Werke 2, 92. 1836), Oehlenschläger und Andersen zu weiterer Ausgestaltung angeregt, bevor sich Luise von Plönnies dem Stoffe zuwandte. Treuere Verdeutschungen lieferten Sander (1816 Nr. 8), Karl Lachmann (1820. Hertz, Lachmann 1851 S. XII), Püttmann (Nordische Elfenmärchen 1844 S. 167) und Uhland (Schriften 7, 390). Während die norwegischen und schwedischen Fassungen aus Dänemark übernommen zu sein scheinen, zeigen die deutschen Balladen von der schönen Agnete (Aguina, Hannele, Dorothee), die in Erk-Böhmes Deutschem Liederhort Nr. 1 zusammengestellt sind, verschiedene eigenthümliche Züge, die für ihre Ursprünglichkeit sprechen. Meistens nimmt der Wassermann die Weigerung der auf die Erde zurückgekehrten Frau nicht ruhig hin, sondern er schlägt ihr entweder das Haupt ab oder er will die Kinder mit ihr teilen und das jüngste in zwei Stücke schneiden; das vermag die Mutter nicht übers Herz zu bringen und kehrt darum lieber ins Wasser zurück. Auch bei den Slaven in

der Lausitz und in Krain findet sich die Ballade (Haupt-Schmaler, Volkslieder der Wenden 1, 62. 339). —

Herzlichen Dank spreche ich auch hier den hochgeschätzten Mitarbeitern aus, vor allen Dingen Herrn **Fr. Schneider** und Herrn **Dr. Joh. Bolte**, deren Kenntniss und Sorgfalt, Liebe und Gelchrsamkeit die Ausgabe dieses Bandes, wie er, seinem Texte nach auf das gründlichste revidirt und seinem Inhalte nach auf die Quellen zurückgeführt, nunmehr als erste Lieferung der eigentlichen Meisterballaden Loewes vorliegt, ihr Zustandekommen im Wesentlichen zu verdanken hat. Herrn Prof. **Albert B. Bach** dem schottischen Balladensänger, verdienstvollen Verfasser des Werkes »The art ballad« (William Blackwood Edinburgh and London, 2. Edition 1895) und Herausgeber mehrerer Bände Loewescher Balladen mit englischem Texte spreche ich noch ganz besonderen Dank aus für die gütige Übersendung der Loeweschen Original-Handschrift zu »Odins Meeresritt.« Frau Oberst **Julie von Bothwell** sage ich verbindlichsten Dank für gütigst gewährte bedeutsame Aufschlüsse und meiner Frau Anita danke ich auch hier für Übersetzungen wichtiger Abschnitte altschottischer und englischer Quellen. Grössten Dankes wert ist die Uneigennützigkeit, mit welcher Herr **Rob. Lienau** die Benutzung der in seinem Besitze befindlichen Handschriften Loewes vom »Lied der Elisabeth«, »Douglas«, »Oluf«, »kleinen Schiffer« für unsere Ausgabe gewährt hat!

Berlin, den 22. Dezember 1899.

**Dr. Max Runze.**





# INHALT.

## Balladen nationalen Gepräges.

### A. Schottische und englische Balladen.

Nr.		Seite
1.	Edward. Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth. ( <i>Herder.</i> ) Op. 1 Nr. 1 . . . . .	2
2.	Der Mutter Geist. Herr Dyring ritt wohl durch das Land. ( <i>Talvj.</i> ) Op. 8 Nr. 2 . . . . .	10
3.	Das nussbraune Mädchen. Es kam zu ihr, leis an die Thür. ( <i>Herder.</i> ) Op. 43 Nr. 3 . . . . .	21
4.	Lied der Königin Elisabeth. In der Ruhe Thal geboren. ( <i>Herder.</i> ) Op. 119 . . . . .	32
5.	Archibald Douglas. Ich hab' es getragen sieben Jahr. ( <i>Fontane.</i> ) Op. 128. . . . .	37
6.	Thomas der Reimer. Der Reimer Thomas lag am Bach. ( <i>Fontane.</i> ) Op. 135. . . . .	51

### B. Nordische Balladen.

7.	Herr Oluf. Herr Oluf reitet spät und weit. ( <i>Herder.</i> ) Op. 2 Nr. 2 . . . . .	58
8.	Elvershöh. Ich legte mein Haupt auf Elvershöh. ( <i>Herder.</i> ) Op. 3 Nr. 2. . . . .	66
9.	Die drei Lieder. (König Sifrid.) In der hohen Hall' sass König Sifrid. ( <i>Uhland.</i> ) Op. 3 Nr. 3. . . . .	72
10.	Harald. Vor seinem Heergefolge ritt der kühne Held Harald. ( <i>Uhland.</i> ) Op. 45 Nr. 1 . . . . .	78
11.	Odins Meeres-Ritt oder Der Schmied auf Helgoland. Meister Oluf, der Schmied auf Helgoland. ( <i>Al. Schreiber.</i> ) Op. 118 . . . . .	85
12.	Der kleine Schiffer. (Der Königssohn.) Die Königstochter sticket. ( <i>L. v. Plönnies.</i> ) Op. 127 . . . . .	91
13.	Agnete. Es schaute in die Wogen. ( <i>L. v. Plönnies.</i> ) Op. 134 . . . . .	104



# Balladen nationalen Gepräges.

## A. Schottische und englische Balladen.



### Edward.

Ballade nach dem Schottischen von Herder.

Carl Loewe, Op. 1 Nr. 1.  
Componirt 1818, erschienen 1824.

Nr. 1.

*Agitato.*

Singstimme.

Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth, Ed - ward! Ed - ward, dein

Pianoforte.

Schwert, wie ist's von Blut so roth, und gehst so trau - rig da? O!

*ritenuto*  
*p*

Ich hab geschlagen meinen Gey - er todt, Mut - ter!

*ritenuto*

*cresc.*

Mut - ter, ich hab geschlagen meinen Gey - er todt, und das, das geht mir

*p*

*a tempo*

nah! O! Deines Geyers Blut ist nicht so roth, Ed - ward!

*a tempo*

Ed - ward, deines Geyers Blut ist nicht so roth, mein Sohn, bekenn mir

*p* *ritenuto*

frei, o! Ich hab geschlagen mein Rothross todt,

*ritenuto*

*cresc.*

Mut - ter! Mut - ter, ich hab geschlagen mein Roth.ross todt, und

*ritard.* *p* *a tempo*

's war so stolz und treu. O! Dein Ross war

*ritard.* *a tempo*

*stringendo*

alt und hast's nicht noth, Edward, Edward!

*stringendo*

dein Ross war alt und hast's nicht noth, dich drückt ein andrer

*crescendo*

Schmerz. O! Ich hab geschlagen meinen

*ff*  
Va - - - ter tod! Mut - - - ter!

*ff*  
Pw.

Mut - - - ter, ich hab ge..schlagen meinen Va - - - ter

\* Pw. \*

todt, und das, das quält mein Herz! O!!

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with the lyrics "todt, und das, das quält mein Herz! O!!". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. A "Ped." (pedal) marking is present at the beginning of the piano part.

*decresc.* *morendo*

\* Ped. \*

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It includes dynamic markings "decresc." and "morendo". A "Ped." marking with asterisks is located at the bottom of the system.

Und was wirst du nun an dir thun, Edward? Edward,

The third system features a vocal line with the lyrics "Und was wirst du nun an dir thun, Edward? Edward,". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A "p" (piano) dynamic marking is present at the start of the piano part.

und was wirst du nun an dir thun? mein Sohn, das sage mir!

The fourth system features a vocal line with the lyrics "und was wirst du nun an dir thun? mein Sohn, das sage mir!". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

O!! Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, Mut - ter,

The fifth system features a vocal line with the lyrics "O!! Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn, Mut - ter,". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A "ff" (fortissimo) dynamic marking is present at the start of the piano part.



Mut - ter! auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn,

will wan - dern ü - bers Meer!

O!! Und was soll werden dein Hof und

*dim.*

Hall, Edward? Edward, und was soll werden dein Hof und Hall? so

*cresc.*

herr - lich sonst, so schön! O!!

*ritard.*

a tempo

Ach immer steh's und sink' und fall! Mutter! Mutter!

The first system of the musical score features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Ach immer steh's und sink' und fall!' followed by 'Mutter! Mutter!'. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a left-hand part with a steady bass line. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. A 'Cres.' (Crescendo) marking is present in the piano part.

ach im-mer steh's und sink' und fall', ich werd'es nimmer

The second system continues the vocal line with 'ach im-mer steh's und sink' und fall', ich werd'es nimmer'. The piano accompaniment maintains its rhythmic texture. Dynamics include *f* and *pp*. A 'Cres.' marking is also present.

sehn! O! Und was soll werden aus Weib und

The third system features the vocal line with 'sehn! O! Und was soll werden aus Weib und'. The piano accompaniment includes triplets in the right hand. Dynamics include *pp*.

Kind, Edward? Edward, und was soll werden aus Weib und Kind, wann du gehst ü- bers

The fourth system continues the vocal line with 'Kind, Edward? Edward, und was soll werden aus Weib und Kind, wann du gehst ü- bers'. The piano accompaniment features a more active right-hand part with triplets. Dynamics include *p*.

Meer? O!! Die Welt ist

The fifth system concludes the vocal line with 'Meer? O!! Die Welt ist'. The piano accompaniment includes a 'rit.' (ritardando) marking. Dynamics include *p*.

gross, lass sie betteln drin, Mut-ter! Mut-ter!

die Welt ist gross,— lass sie betteln drin, ich,

*ff*

ich seh sie nimmermehr! O! O!

*p* *pp*

Und was soll deine Mut-ter thun,

Edward? Edward, und was soll deine Mut-ter thun, mein



Sohn, mein Sohn, das sage mir? O! O! Der Fluch der

Höl - - - le soll auf Euch ruhn,

*con Ped.*

Mut - - - ter! Mut - - - ter!

der Fluch der Höl - - - le soll

auf Euch ruhn, denn Ihr, Ihr riethet's mir! O!

# Der Mutter Geist.

Ballade, von Loewe als „aus dem Altschottischen von Talvj“ bezeichnet.  
(Ursprünglich nach dem Dänischen.)

Moderato.

Op. 8 Nr. 2.  
Componirt 1824.

Nr. 2.

Herr Dyring ritt wohl durch das Land, und freit ei nes zweiten Wei bes

Hand. Führt heim die Braut, die er sich er freit: das war eine

bö se und grimmi ge Maid.

Sie trat in den Schlosshof, da standen um her die sieben Kindlein und wei ne ten

sehr. [a tempo] Die Kindlein standen in Furcht und

The first system features a vocal line starting with a rest, followed by the lyrics "Die Kindlein standen in Furcht und". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*.

Leid, mit zornigem Aug schaut auf sie die Maid.

The second system continues the vocal line with the lyrics "Leid, mit zornigem Aug schaut auf sie die Maid." The piano accompaniment features a *f* dynamic and a *dim.* marking.

Sie gab den Kindlein nicht Brot noch Bier: „Sollt Hunger und Hass nur ha ben von

The third system continues the vocal line with the lyrics "Sie gab den Kindlein nicht Brot noch Bier: „Sollt Hunger und Hass nur ha ben von". The piano accompaniment includes a *p* dynamic and a *f* dynamic.

mir!“ Sie nahm den Kindlein die Bettlein

The fourth system continues the vocal line with the lyrics "mir!“ Sie nahm den Kindlein die Bettlein". The piano accompaniment includes a *dim.* marking and a *p* dynamic.

neu: „Sollt liegen alle sieb'n auf nackter Streu!“

The fifth system continues the vocal line with the lyrics "neu: „Sollt liegen alle sieb'n auf nackter Streu!“". The piano accompaniment includes a *f* dynamic and a *dim.* marking.

Nahm ihnen das grosse Wachslicht fort: „Sollt liegen all-nächtlich am finstern

Ort!“

'swar spät in der Nacht, und der

Kindlein Ge-wein drang bis zur Mut-ter ins Grab hin-ein.

Lento.

Und als es ver - nahm un - ter der

*sempre tenuto*

*pp*

*\* pp*

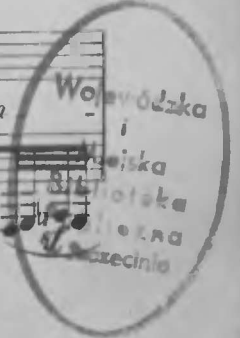
Er - de die Frau: „Ich muss gehn und nach meinen Kindern schau!“ Und

stöhnte zum Herrn mit brünsti - gem Flehn: „Lass, Herr, mich zu meinen

Kindleingehn!“ Sie bettelt so sehr und bettelt so lang, bis der

Herr ihr endlich ge - währ - te den Gang. Sie

*cre - - - - - scen*





*crescendo*

hob sich und schwang sich mit star - - kem Ge - -

do - - sempre - - più - - cre - -

bein, das spal - - tet Ge - mäu - er und Mar - mor.

scen - - do - - *f* *ancora più f* *ff*

stein. Und

*un poco dim.* *sf dim. p* *pp* *piano*

8<sup>va</sup> bassa.....: *sempre con Pedale*

als sie sich nah - - te dem Ho - - fe als bald, der

Hun - - de Ge - heul die Luft durch - schallt. Und



als sie kam an des Schlos - ses Thor, ihre

äl - te - ste Toch - ter stand da -

*dim.*

**Più lento e tenuto.** *pp espr.*

vor. „Was stehst du hier, liebe

*pp*

*Qw. \* Ped. \**

*con dolcezza*

Toch - ter mein? Wo sind deine kleinen Brü - der und Schwe - ster -

*Qw. \* Ped. \* Ped. \**

lein?“ „Bist wahrlicheinWeib so schön und fein, doch bist du nicht liebe

*Qw. \* Ped. \**

Mutter mein!“ „Oh! wie sollt ich sein schön und fein? Tief in der

Erd' ist mein Kämmer - lein!“ „Meine

*un poco sf*

Mutter war weiss mit Wängelein roth, doch du bist blei - cher als der

Tod.“ „Oh! wie sollt ich sein weiss und roth? bin ja schon so

lange kalt und todt!“ Und als sie kam in die in - nerste Hall, da

*pp* *cresc.*

*un poco cresc.*

**più vivo**

la - gen die Kind - lein und wei - neten all! Sie

Ed. \*

*con molto sentimento*

klei - det das Ei - ne und rei - nigt den Rock, sie kämmt und glättet des An - dern Gelock, das

Dritte wiege - te sie auf ih - rem Knie, das Vier - te ey - te und strei -

- chelte sie. Das Fünf - te nimmt auf den

Schoss sie und Arm, das Sechs - te herz - te am Bu - sen sie

warm. — Und wandt sich zur Tochter und sprach zu ihr:

*cresc.* „Geh, heiss Jungherr Dýring kom - men zu mir!“ Und als der

*cresc.* *pesante*

*p* Jung.herr trat ins Gemach, mit zor.nigem Muth sie al.so sprach:

*p* *Ad.* \*

*Vivace ma non troppo. p* *cre - scen - do*

„Ich liess dir in Fülle Bier und Brot, meine Kind.lein sterbenvor

*pp* *cre - scen - do*

*pp* *cre - scen*

Hun.ger und Noth! Ich liess ih.nen blau.e Bett.lein neu, mei.ne

*pp* *cre - scen*

*Ad.* \*



do - - - - - f pp cre  
 Kind - lein liegen auf nack - ter Streu! Ich liess ei - ne Menge grosser

scen do - - - - - f f  
 Wachslicht dir, meine Kindlein liegen im Fin - stern hier! So oft ich keh - re zu

crescendo ff ancora crescendo  
 dir zu - ruck, sei Sorg und Angst und Fluch dein Geschick! Und du, o Hündlein,

ff s  
 wa - che mir du, dass Kei - ner den Kindlein ein Lei - des thu!"

Andante.

ritardando p  
 Und

Ped. \* Ped. \* con Ped. p pp

*cresc.* wenn sie hör-ten knurren den Hund, so *f* reich-ten sie den Kindlein *dim.*

*p* Nah - rung zur *pp* Stund. Und vor dem Geist, bei des

*cresc.* Hundes Ge-bell, *f* be - kreuzten und seg-ne-ten sie sich zur *dim.* *p*

*pp* Stell' Und wenn *cresc.* scheu sie das Hündlein heu-len sahn, so

*ff* schauderten sie vor der *dim.* To - dten *p* Nah'n. *perdendosi*



# Das nussbraune Mädchen.')

Ballade nach dem Altschottischen von Herder.

Allegretto.

Op. 43 Nr. 3.  
Componirt 1835.

Nr. 3.

Es kam zu ihr, leis an die Thür, ihr Lieb um Mitter-

nacht: „Thu, Mädchen, auf im schnellen Lauf, eh jemand hier er - wacht.“ Sie

that ihm auf in schnellem Lauf: „Ich muss, ich muss von hier, zum Tod verdammt vom

Richter. amt, nehm' Abschied ich von dir.—

\*) Diese Ballade kann auch von zwei verschiedenen Stimmen vorgetragen werden.

V. A. 1803.

*p*  
 Ich muss gar bald in wil.denWald; sonst ist's um mich ge\_schehn!“ — „O  
*p*

nein, o\_nein! es kann nicht sein! auch ich will mit dir gehn!“ „Was ist der Zeit Glück-  
*p*

se\_lig-keit, sie wandelt Lieb' in Noth!“ „O Lieber, nein! es kann nicht sein, uns  
*p*  
*f*  
*p*

scheidet nur der Tod!“ „Ach,  
*p*

Lie\_be, nein! ich muss al\_ein, bleib' hier und trö\_ste dich; es stillt die Zeit ja  
*p*

al. les Leid, sie stillt dir's sicher - lich. Was wird die Stadt, die Zungen hat, so

scharf wie Spiess und Schwert, für bit. tre Schmach dir re. den nach, wenn sie die Flucht er -

fährt?“ „Ach,

Lie - ber, nein! es kann nicht sein; mich trö - stet kei - ne Zeit; ein

je - der Tag, der kommen mag, macht neu mir Her - ze - leid. Was geht die

Stadt, die Zun - - gen hat, was ih - - re Schmach - mich

an? Komm, Liebster, bald zum grünen Wald, wenn er uns sichern

kann.“ „Der

grüne Wald ist wild und kalt und drohet mit Ge - fahr; wenn meine Hand den

*p*

*stacc.*

Bo - gen spannt, so zitterst du für - wahr! Er hascht man dich, so bind't man dich, so

leidest du mit mir; so folgt auf Noth der bit - tre Tod, bleib' hier, ich ra - the

dir!“ „Nein, Lieber, nein! die Lieb' al - lein macht si - cher in Ge - fahr, sie

giebt dem Weib auch Mannes - leib und Mannesherz für wahr. Wann dei - ne Hand den

Bo - genspannt, lausch ich für dich und mich, und trot - ze Noth und trot - ze Tod und

sichre mich und dich!“ „Der



wil.de Wald ist Auf. ent. halt für Räu. ber und fürs Thier; kein Dach und Fach als

*p*

*stacc.*

Him. melsdach, als Laub zur De. cke dir! Dein' Hütt' und Raum ist

*pp*

Höhl' und Baum, dein Bet. te kal. ter Schnee;

*cresc.*

*cresc.*

*pp*

dein kü. - - ler Wein muss Was. - - ser sein, dein

*pp*

Lab. sal Hun. gers. - - weh.“ „Der grüne Wald ist



Aufenthalt der Freiheit mir und dir. Folg' ich dir nach, was brauch ich Dach? Was

dir ziemt, zie. met mir. Dein' har - te Hand thut Wi - der.

stand dem Räu - ber und dem Wild, schafft

Speis' und Trank, und lebenslang die Quelle süß mir quillt!"

*pp*  
„Wohl - an, so sei denn fest und treu, und  
*sempre pp e stacc.*

hör ein an-der Wort. Der grü-ne Wald ist Auf-ent-halt für mei-ne Buh-le

dort. Die lieb' ich sehr und lieb' sie

mehr als dich, die alt mir ist,

nun wäh-le dort den Ru-he-ort ohn' al-len Wei-ber-zwist"

*cresc.*

Larghetto, con amabilità.

„Lass im - - mer sein die Buh - - le dein im -

The first system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. There are triplets in the vocal line.

grünenWal - de - dort; ich - will wie dir, auch folgen ihr, will

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. There are triplets in the vocal line.

hорchenih - - rem Wort, und - lie - ben dich, und

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. There are triplets in the vocal line.

ü - ben mich, - und wä - ren's mehr - auch - noch! - in

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. There are triplets in the vocal line. The piano part has a *cresc.* marking.

süsser Pflicht und fehlenicht der Lie - be sü - ssem Joch!" -

The fifth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano part maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. There are triplets in the vocal line. The piano part has a *cresc.* marking.

## Allegro vivace.

„O Lieb - ste mein, kein  
Allegro vivace.

*stringendo*  
*cresc.*

Flit - terschein, kein Wandel ist in dir! Von

al - len je, die ich er - seh, bist du die Treu - e mir! Sei

frei und froh, es ist nicht so, ich bin nicht fort - ge - bannt!

Sei oh - ne Harm, ich bin nicht arm, ich bin ein Graf im

## Più vivace.

Land! „Sei was du bist, die mit dir ist, ist

im-mer Kö - ni - gin! Was wankt so oft und

un - ver - hofft, als falscher Män - ner Sinn?

Du wanktest nie! und spät und früh will ich die Dei - ne sein;

alt o - der neu, bin ich dir treu, lieb' e - wig dich al - lein!



## Lied der Königin Elisabeth.

Herder nach Shenstone.

Op. 119.

*Larghetto.* *con affetto*

Nr. 4.

*piano* *p.*

In der Ru - he Thal ge - bo - ren, wer ver -

lie - sse je - das Thal? drängte sich nach Kron' und Pur - pur in des

Ho - fes gold - nen Saal? Fern von Bos - heit, wie von Schätzen, stil - ler

Lieb' und Freundschaft hold - ach, was kann wie Lieb' er - göt - zen, sie, die



*ritenuto*

mehr er götzt als Gold, sie, die mehr er götzt als

*colla parte*

Gold. Ar - me

*a tempo*

Schä - fer, ihr be - nei - det oft, so - oft der Gro - - ssen Glück, weil sie

*p*

*y*

Gold, statt Wol - le, klei - det, Gold, des Herzens bö - - ser Strick. Lie -

- be, wie die goldne Son - ne, wärmt und strahlet euch - so gern, malt euch

an der Brust ein Blümchen ü - ber Or - densband und Stern, ü - ber

*ritenuto*  
Or - densband und Stern.  
*a tempo*  
*colla parte*

**Andantino idilliac.**  
*p*  
Ad. \* Ad. \*

Sieh wie dort — das Mädchen sin - gend ih - re Heerde treibt zur Ruh:

Ad. \* Ad. \*

Schlüsselblüm - chen neu ent - sprin - gend grüssen sie und horchen zu.

*Ad.* \* Ped. \*

Wel - che Kö - ni - gin der Er - de blick - te je \_\_\_\_\_ und sang so froh? \_\_\_\_\_

Ach, be - la - den mit Ju - we - len, schlägt und singt ... kein Herze so, schlägt und

*f dim.*

singt - kein Herze so. Wär' ich

*Ad.* \* *Ad.* \*

## Tempo I.

auch mit euch ge - bo - ren, auch ein Mäd - chen in dem Thal; oh - ne

Fes - seln, oh - ne Ker - ker hüpf' ich in der Frei - heit Saal, klimmte

ü - ber Fels und Hü - gel, sän - ge Lie - be, Lust und Scherz: Mei - ne

Kron' ein Wie - sen - blümchen, und mein Reich des Schäfers Herz, und mein

Reich des Schäfers Herz. *ritenuto* *a tempo*

*colla parte*

# Archibald Douglas.

Ballade von Th. Fontane.

Op. 129.

„Componirt 1857; erschienen 1858.

Grave. Tiefe Stimme. „Ich hab' es ge-tra-gen sie-ben

Nr. 5.

*p* *cresc.*

Jahr, und ich kann es nicht tra-gen mehr, wo

*sf* *dim.* *p*

im-mer die Welt am schönsten war, da-war sie öd' und

*cresc.* *dim.*

leer. Ich will

*cresc.* *sf* *cresc.* *sf* *p*



hin-treten vor sein Ge - sicht in - die - ser Knechtsge -

stalt, er kann meine Bit - te ver - sa - gen nicht, ich

bin ja wor - den so alt.

Und trüg' er noch den al - ten Groll

frisch wie am er - sten Tag, so kom - me was da

*sf* kom men soll, und kom me was da mag!<sup>16</sup>

*mezzo voce*  
Graf

*sf* *diminuendo* *riten.* *p*

Douglasspricht's; am Weg ein Stein lud ihn zu har ter Ruh'.— Er

[a tempo] *p*

*Ad.* \*

sah in Wald und Feld hin ein, die Au gen fie len ihm

*Ad.* \*

zu. Er

*cresc.*

*Ad.* \* *Ad.* \*

trug einen Har-nisch rostig und schwer, da - rüber ein Pil-ger - kleid.

*cresc.*

*p*

**Allegretto, non troppo presto.**

*una corda*

*pp*

*sempre con Pedale*

Da horch, - da horch, - da

*p*

horch, vom Wald - randscholl es her, wie von Hör - nern und

*un poco crescendo la voce*

*cresc.*

*tutte corde, ma piano*

*cresc.*

Jagd - ge-leit, und Kies und

*f*

*più crescendo*

Staub auf - wir - belte dicht,

*forte*

her jag - te Meu - te und Mann,

und e. he der Graf sich

*un pochettino ritenuto*  
*cresc.*

*dim.* *più dim.* *p riten.*

auf - ge - richt't, waren Ross und Rei - ter her - an

*stringendo* *a tempo*

*cresc.* *f* *cresc.*

Kö - nig Ja - kob sass auf ho - hem Ross, Graf Dou - glas grüss - te

*f* *dim. rit.*

*dim. rit.*

*a tempo* *cresc.* *f* *p* *rit.*

tief, dem Kö-nig das Blut in die Wangenschoss, der Douglas a-ber

*a tempo* *cresc. assai* *f* *p* *rit.*

*Andante.* *con molta devozione* *portando la voce*

rief: „König Ja-kob, schaue mich gnädig an und hö-re mich in Ge-

*espress.* *sf* *f* *dim.* *p*

*cresc.* *più cresc.*

duld, was mei-ne Brü-der dir an-gethan, was mei-ne Brü-der dir

*cresc.* *più cresc.*

*Moderato, flebile.*

an-gethan, es war nicht mei-ne Schuld. Denk' nicht an den al-ten

*Adagio.* *Andante con moto.* *legato*

*piano dolce*

*dolce*

Douglasneid, der trotzig dich be-kriegt, denk' lie-ber an dei-ne

*dolce*



Kin - der - zeit, wo ich dich auf Knieenge - wieg, denk' lie - ber zurück an

Stir - lings - Schloss, wo ich Spielzeug dir ge - schnitzt, dich ge - ho - ben auf dei - nes

Va - ters Ross und Pfei - le dir zu - ge - spitzt. Denk' lie - ber zurück an

Lin - lithgow, an den See und den Vo - gel - herd, wo - ich dich fischen und

ja - gen froh und schwimmen und springen gelehrt. Und denk' an - al - les, was

*mit Hingebung*

ein-stens war, und sänftige dei-nen Sinn, ich hab'es ge-tra-gen sie-ben

dim. rit. tremando la voce  
Jahr, dass ich ein Douglas bin, dass ich ein Dou-glas bin!"

dim. dim. cresc.

Ed. \* a tempo mit unterdrücktem Zorn; abgestossen forte

riten. a tempo „Ich seh'dich nicht, Graf Archibald, ich

dim. p p p p

Ed. \* Ed. \* Ed. \*

leise cresc. 3 dim.  
hör' deine Stimme nicht, — mir ist, als ob ein Rauschen im Wald von

p pp una corda

Ed. \* Ed. \*

p cresc. 3 rit.  
al-ten Zei-ten spricht. Mir klingt das Rauschen süß und traut, ich

3 rit.

*a tempo* *wie vorher* *cresc.*

lausch' ihm im-mer noch, da-zwischen a-ber klingt es laut: er

*a tempo*

*mf* *p* *p*

*Ad.* \* *Ad.* \* *Ad.* \*

*wie vorher* *stacc.* *forte*

ist ein Douglas doch, er ist ein Douglas doch! Ich seh' dich nicht, - ich

*serioso*

*p* *pp* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

*Ad.* \* *Ad.* \*

*trem.* *Ad.*

hör'dich nicht, das ist alles - was ich kann, ein Dou-glas vor mei-nem

*f*

*p* *pp* *p* *p* *p* *p* *p* *p*

*Ad.* \* *Ad.* \*

*tr.* *Ad.*

An- gesicht wär' - ein verlor-her Mann! König

*un poco stringendo* *forte*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Ja- kob gab seinem Ross den Sporn, berg-an jetzt ging sein Ritt. Graf

*più forte*

*sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

*sf*  
Dou-glas fass - te den Zü - gel vorn und hielt mit dem Kö - ni - ge

Schritt. Der Weg war steil, und die Son - ne stach, sein

*sf*  
Pan-zer-hemd war schwer, doch ob er schier zu - sammen-brach, er

lief doch ne - ben - her. „König Ja - kob, ich war dein

*sf* ein wenig nachgebend *a tempo* *cresc.*  
Se - ne-schall, ich will es nicht für - der sein, ich will nur trän - ken dein

*a tempo* *sf*  
*dim.* *cresc.* *f*

1 2 3 1 2 5

*sf* *nachgebend* *a tempo*

Ross im Stall, und ihm schüt - ten die Kör - ner ein, *a tempo* und *sf*

*dim.* *cresc.*

1 2 3 1 2 5

*cresc.* *sf*

will ihm sel - ber machendie Streu und es trän - ken mit eig - ner

*sf*

5

*ritenuto* *a tempo, ma piano*

Hand, nur lass mich ath - men *a tempo*

*ritenuto* *dim.* *p*

*p*

wie - der aufs neu' die Luft im Va - ter

*ritenuto* *portando la voce*

land, *ritenuto* die Luft im Va - ter.



*a tempo* *f* *dim.*

land. Und willst du nicht, so hab' einen Muth, und ich

*a tempo* *sf* *più cresc.* *stacc.* *dim.*

*riten.* *lento*

will es dan-ken dir, und zieh' dein Schwert, und triff mich gut, und lass mich

*p* *cresc.* *sf colla parte sf*

*a tempo* *f*

ster-ben hier!" König Ja - kob sprang her.

*a tempo* *sf*

*sf* *sf*

ab vom Pferd, hell leuchte. te sein Ge - sicht,

*sf* *ff*

*cresc.* *ritard.* *sf* *a tempo* *riten.*

aus der Schei-de zog er sein brei-tes Schwert,

*cresc. ritard.* *f* *ff*

*ritard.* *\*Ped.* *\*Ped.* *\*Ped.* *\*Ped.* *\*Ped.*

*f* a...ber fallen liesser es nicht:

*sf ff* *diminuendo* *piano* *dim.*

*Ped.* \* *Ped.\** *3* *3* *3* *3* *Qad.* \* *b* *o* *o* *o* *o*

**Allegro con maestà.**

„Nimm's hin, nimm's hin und trag' es aufs neu' und be-

*trem.* \* *Qad.* \*

wa - che mir mei - ne Ruh'; der ist in tief - ster See - le

*Qad.* *cresc.* *f*

treu, wer die Hei - math so liebt wie du, der ist in

*dim.* *p* *cresc.* *f*

tief - ster See - le treu, wer die Hei - math liebt wie

*rit.* **Adagio.** *p* *colla parte* *p* *colla parte*



# Thomas der Reimer.\*)

Ballade nach dem Altschottischen von Th. Fontane.

Seinem Freunde THEODOR WOLFF zu Liebenower Mühle gewidmet.

Op. 135.

Componirt bald nach 1860, erschienen 1867.

Allegretto suave.

Nr. 6.

*piano e leggiero*

Der Reimer Thomas lag am Bach, am

\*) berühmter und beliebter alter Volksdichter in Schottland.  
V. A. 1803.

Kie sel. bach bei Huntley Schloss.

Da sah er ei ne blonde Frau, die sass auf

ei. nem wei ssen Ross. Sie sass auf einem weissen Ross, die Mähne

war ge.flochten fein, und hell an je der Flech te hing ein sil ber.blankes

Glö.cke.lein, ein sil ber.blankes Glö.cke.lein. Und



Tom der Rei-mer zog den Hut und fiel aufs Knie, er grüsst und

*colla parte*

spricht: „Du bist die Himmelsköni-gin! du bist von

*cresc. - f*

die-ser Er-de — nicht! du bist von die-ser Er-de

*più adagio*

nicht!“ Die blonde Frau hält an ihr Ross: „Ich will dir sagen, wer ich —

*a tempo*

*a tempo* *piano staccato*

bin; ich bin die Himmelsjungfrau nicht, ich bin die El-fen-kö-ni-

*ritenuto dim.*

*ritenuto*

*dim.* *pp*

## Allegretto lusingando.

gin! Nimm deine

*piano*

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a whole note rest, followed by a quarter note 'gin!' and a quarter note 'Nimm deine'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

Harf' und spiel' und sing'

The second system continues the vocal line with a quarter note 'Harf'' and a quarter note 'und spiel' und sing''. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

und lass dein be - stes Lied er - schall'n,

The third system continues the vocal line with a quarter note 'und lass dein be - stes Lied er - schall'n,'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

doch wenn du mei - ne Lip - pe küsst,

The fourth system continues the vocal line with a quarter note 'doch wenn du mei - ne Lip - pe küsst,'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

bist du mir sie - ben Jahr ver - fall'n!"

The fifth system concludes the vocal line with a quarter note 'bist du mir sie - ben Jahr ver - fall'n!'. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

*ritenuto crescendo*

„Wohl! sie - ben Jahr, o Kö - ni - gin, zu die - nen dir, es schreckt mich

*colla parte*

*ritenuto crescendo*

kaum!“

Er küsste sie, sie küsste

ihn, ein Vogel sang im E - - schenbaum,

ein Vo - gel sang im E - - schen -

baum. „Nun bist du mein, nun zieh' mit mir, nun bist du

mei — auf sie — ben Jahr,

nun bist du mei — auf sie — ben Jahr!"

**Allegretto.**

Sie rit. ten durch den grünen Wald, wie glücklich da der Reimer war,

wie glücklich da der Reimer war! sie [a tempo]

entweder  
 rit. ten durch den grünen Wald bei oder Vo- gel- sang und Son- nen- schein,

und wenn sie leis' am

Zü- gel zog, so klan- gen hell die Glö- cke- lein, g.....

so klan- gen hell die Glö

cke- lein.

dim.



## B. Nordische Balladen.

## Herr Oluf.

Ballade nach dem Dänischen von Herder.

Op. 2 Nr. 2.

Componirt 1821, erschienen 1824.

Nr. 7. Allegro.

Nr. 7. Allegro.

Herr O - luf rei - tet spät und weit, zu  
 bie - ten auf seine Hochzeit - leit.

\*) Wer mit den Elfen tanzte, wurde von einer solchen Lust ergriffen, dass er nicht eher aufhörte zu tanzen, bis er todt darnieder fiel. Anm. d. Komp.

*p*

Da tan - zen die El - fen auf grü - nem Strand,

*mf* *dim.* *p* *pp*

Erl - kö.nigs Tochter reicht ihm die Hand: „Will.

*mf* *dim.* *p* *pp*

*sotto voce*

kom - men, Herr O - luf, komm tan - zen mit mir, zwei göl - de.ne Spo - ren

*f*

schen - ke ich dir“ „Ich darf nicht tan - zen, nicht tan - zen ich mag, denn

*sotto voce* *pp*

mor - gen ist mein Hochzeit - tag“ *rit.* *a tempo* „Tritt

nä - her, Herr O - luf, komm tan - zen mit mir, ein Hemd von Sei - den

schen - ke ich dir, ein Hemd von Sei - den so weiss und fein, meine

*8*

*Leg.* \* *Ped* \* *simile*

Mut - ter bleicht's mit Mon - den - schein<sup>4</sup> „Ich

*8*

darf nicht tan - zen, nicht tan - zen ich mag, denn mor - gen ist mein Hochzeit -

*sotto voce*

tag.“ *rit.* [a tempo] „Tritt nä - her, Herr O - luf, komm

*p* *pp*

tan - zen mit mir, einen Hau - fen Gol - des schen - ke ich dir.“ „Einen

Hau - fen Gol - des näh - me ich wohl, doch tan - zen ich nicht darf noch

soll.“ *rit.* [a tempo] „Und willst du, Herr O - luf, nicht

tan - zen mit mir, soll Seuch' und Krank - heit fol - gen dir!“

*crescendo un poco stringendo*

Sie thät ihm geben einen Schlag aufs Herz,

\* Ped.





*p*  
Und als er kam vor Hauses

Thür, seine Mutter zit.ternd stand da - für:

*pp*

„Sag an, mein Sohn, und sag mir gleich, wovon du

*meno allegro*  
bist so blass und bleich?“ „Und sollt ich nicht sein blass und

*cresc.* bleich? ich kam in Er - len - kö - nigs Reich“.—

*cresc.* *f* *ff*

## Tempo I.

„Sag an, mein Sohn, so lieb und traut, was soll ich

*pp*

sa - gen dei - ner Braut?“ - „Sagt ihr, ich ritt in den

*pp* Grave.  
*p*  
*pp*

Wald zur Stund, zu proben all da mein Ross und Hund.“

*rit.* > *più rit.*  
*rit.* *più rit.*  
*p*  
Ped.

Früh

*Ped.* *Ped.*

Morgens als der Tag kaum war, da kam die Braut mit der Hochzeit -

*Ped.*

schar. Sie schenkten Meth, sie schenkten

*Ped.* \* *Ped.* \*

Wein: „Wo ist Herr O - luf,

*dol.*

Grave. *p*  
der Bräutigam mein?“ „Herr O - luf ritt in den Wald zur

*p*

Stund, zu proben all - da sein Ross und Hund.“ Die Braut hob auf

*cresc.* *cresc.*

den Scharlach roth, da lag Herr O - luf und war todt.

*rit. e p* *pp* *rit.* *p* *pp*

## Elvershöh.

Ballade nach dem Dänischen von Herder.

Op. 3 Nr. 2.  
Componirt 1820.

Moderato.

Nr. 8.

*p*

Ich

leg - te mein Haupt auf El - vers - höh, meine Au - gen begannen zu sin - ken.

*ped.*

Allegro.

Da ka - men gegangen zwei Jung - frau schön, die

*pp*

*sempre pianissimo*

*sempre con Pedale*

thä - ten mir lieb - lich win - ken. Die ei - ne, die strich mein

wei - sses Kinn, die an - de - re lis - pelt ins Ohr - mir: „Steh

*pp*

auf, — du munt - rer Jüngling, steh auf! auf, auf und er - he - ben den Tanz hier!

*leggiero*

Meine Jung - frau sollen dir Lie - der singen, die schön - sten Lieder zu

hö - ren.“ Die ei - ne begann zu sin - gen ein Lied, die

Schönste al - ler Schö - nen; der brau - sende Strom, er

*cresc.*

floss nicht mehr und horcht den Zau - ber - tö - nen, der



brau\_sende Strom, er floss\_nicht mehr, stand still und horch\_te füh\_lend.

*cresc.*

Die Fisch\_lein all' in

*con Ped.*

hel\_ler Fluth, sie scherz\_ten auf und nie\_der, die

*p.*

Vög\_lein all' im grü\_nen Hain, sie hüpf\_ten und zirp\_ten Lie\_der

*p.*

*pp*

„Hör' an, du muntre Jüng - ling, hör' an, hör' an, hör' an! Willst

du hier bei uns blei - ben? Hör' an, hör' an, hör' an! Wir wollen dich lehren das

*sempre staccato*

Ru - nenbuch und Zau - be - rei - en schrei - ben. Hör' an, hör' an, hör' an! Wir

wollen dich lehren, den wilden Bär zu binden mit Wort und Zei - chen. Hör' an, hör' an, hör'

an! Der Drache, der ruht auf rothem Gold, soll vor dir fliehn und wei - chen.“

Sie tanz-ten hin, sie tanz-ten her; zu  
 buhlen ihr Herz be-geh-ret. Der mun-tre Jüng-ling.

*pp*  
*con Ped.*

er-sass da, ge-stützt auf sei-nem Schwer-te.

„Hör' an, — du munt- rer Jüngling, hör'an! Willst  
*crescendo*

du nicht mit uns spre- chen, so reißen wir dir mit Messer und Schwert das

*ff* Herz aus, uns zu rä - chen.“ *ff*

*ff*

Ped. \*

*p* Und da, mein gutes, gutes Glück! der Hahn fing an zu krähen.

*dim.* *p*

Ped. \*

Ich wär sonst blieben auf Elvershöh, bei Elvers Jungfraun schön.

Ped. \*

Drum rath ich jedem Jüngling an, der zieht nach Hofe fein, er setze sich nicht auf

Ped. \*

El - vershöh, all - da zu schlummern ein. —

Ped. \*

Ped. \*



# Die drei Lieder.

[König Sifrid.]

Ballade von L. Uhland.

*Allegro assai.*

Op. 3 Nr. 3.  
Componirt 1825.

Nr. 9.

*f* In der ho. hen Hall' sass Kö - nig Si - frid: „Ihr Harf. ner, wer *p*

weiss mir das schönste Lied?“ *cresc.* Und ein

*dim.* *f* *p* *f staccato*

Jüng - ling trat aus der Schar be - hen - de, die Harf' in der Hand, das Schwert an der Lende:

*cresc.* *ff*

„Drei Lieder

*ff*



weiss ich, den er - sten Sang, den hast du jawohl ver.

*p*

*dimin.* *p*

*Qd.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

gessen schon lang: Meinen Bru - - der

*crescendo* *ff*

*Ped.* \* *ff* 3 3 3 3

hast du meuch - lings er - stochen, und a - -

*sfz* *ff*

*sfz* *ff*

*Qd.* \* *Qd.*

ber, hast ihn meuch - lings er - stochen!

*sfz* *ff*

*Qd.* \*

Das

and - re Lied, das hab' ich er - dacht in ei - ner

fin - stern und stür - mischen Nacht:

Musst mit mir fecht - ten auf Le - ben und Ster - ben, und

a - - ber, musst fecht - ten auf Le - ben und

Ster - - - - - ben!"

Da

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a whole rest followed by a quarter note 'Da'. The piano accompaniment starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings of *sf* and triplet markings in the bass line.

leht er die Har - fe wohl an den Tisch, und sie zo - gen bei - de die

The second system continues the vocal line with the lyrics 'leht er die Har - fe wohl an den Tisch, und sie zo - gen bei - de die'. The piano accompaniment features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings of *sf* and triplet markings in the bass line.

Schwer - ter frisch und foch - - ten lan - ge mit

The third system continues the vocal line with the lyrics 'Schwer - ter frisch und foch - - ten lan - ge mit'. The piano accompaniment features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings of *sf* and triplet markings in the bass line.

wil - - dem Schal - le,

The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'wil - - dem Schal - le,'. The piano accompaniment features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings of *sf* and triplet markings in the bass line.

bis der König sank in der ho - - hen

*dim.* *p*

The fifth system concludes the vocal line with the lyrics 'bis der König sank in der ho - - hen'. The piano accompaniment features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings of *dim.* and *p*. The system ends with a double bar line and repeat signs.

*pp*  
Halle.

*pp*  
*cre - - - - - scen - - - - -*

*do - - - - - f*

*ped.*

„Nun sing' ich das dritte und schön - ste Lied,

*ff*

*\* ped.*

das werd' ich nimmer zu sin - gen

*\**

müd: Kö - nig Si - frid

*Ped. \* \**

liegt in seim ro - then Blu - te, und

*dim.* *p*

*cresc.* *decresc.*

a - - - - - ber,

*cresc.* *decresc.* *ff*

*Ad.* \*

liegt in seim

ro - - - - - then Blu - te!

*dim.* *Ad.*

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

*Ad.* V. A. 1903 \*



# Harald.

Ballade von L. Uhland.

Op. 45 Nr. 1.

Componirt u. erschienen 1835.

Alla Marcia, maestoso.

*cresc.*

Nr. 10.

Vor seinem Heergefolge ritt der

*p pomposo* *cresc.*

küh-ne Held Harald, sie zo-gen in des Mon-des Schein durch ei-nen wil-den

Wald. Sie tra-gen manch' er-kämpf-te Fahn', die hoch im Win-de wallt, sie

*ad.* \*

sin-gen man-ches Sie-ges-lied, das durch die Ber-ge halt.

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

Allegro leggiero.

The musical score is arranged in six systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent, continuous sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked 'Allegro leggiero' and the dynamic is 'pianissimo'. The lyrics are in German and consist of a series of questions.

*pianissimo*

rau - schet, lauschet im Gebüsch? Was wiegt sich auf dem Baum? Was

sen - ket aus den Wol - ken sich? Was taucht aus Mee - res - schaum? Was

wirft mit Blu - men um und um? Was singt so won - nig - lich? Was

tan - zet durch der Krie - ger Reih'n? schwingt auf die Ros - se sich? —

Was

kost so sanft und küsst so süß und hält so lind um - fasst? — und

nimmt das Schwert, und zieht vom Ross, und lässt nicht Ruh noch Rast? — Es

ist der El - fen leich - te Schar; hier hilft kein Wi - der stand. Schon

sind die Krie - ger all' da - hin, sind all' im Fee - en - land.

Nur

er, der Be - ste, blieb zurück, der küh - ne Held Ha - rald; er

*cresc.*  
ist vom Wirbel bis zur Sohl' in har - ten Stahl ge - schnallt.

*cresc.*



All' sei-ne Krieger sind entrückt, da lie-gen Schwert und Schild; die

Ros-se, le-dig ih- rer Herrn, sie gehn im Wal-de wild. In grosser Trau-er

ritt vondann der stol-ze Held Ha-rald; er ritt al-lein im Mon-denschein wohl

durch den wei-ten Wald. *g*.....

*tr.*

Vom Fel-sen rauscht es

*g*.....



frisch und klar; er springt vom Ros - se schnell, er schnallt vom Haupte

sich den Helm und trinkt vom kü - len Quell.

Doch wie er kaum den Durst gestillt, ver - sagt ihm Arm und Bein; er

muss sich set - zen auf den Fels und nickt und schlummert ein.

*sempre pp*  
*con Ped.*

*pp*

Er schlummert auf dem - sel - ben Stein schon manche hundert Jahr, das

Hauptge - sen - ket auf die Brust, mit grau - em Bart und Haar.

*pp* *cresc.*

*cresc.*

Wann Blit - ze zu - cken,

*scen - do - as - sa - i*

*dim.*

Don - ner rollt, wann Sturm erbraust im Wald, dann greift er träu - mend

*sin - al - f dim. p*

*pp*

nach dem Schwert, der al - te Held Ha - rald.

*pp*

# Odin's Meeres-Ritt oder Der Schmied auf Helgoland.

Ballade von Aloys Schreiber.

Seinem Freunde AUGUST MORITZ in freudiger Erinnerung  
an die gemeinschaftliche Reise nach Norwegen gewidmet.

Op. 118.

Componirt 1851, erschienen 1854.

Andante maestoso.

Nr. 11.

Meister O - luf, der Schmied auf Hel - go - land, ver - lässt den Amboss um  
Mit - ter - nacht. Es heu - let der Wind am Mee - resstrand, da pocht es an  
sei - ner - Thü - re mit Macht: „Her - aus! Her - aus, heraus, be -  
schlag' mir mein Ross, ich muss noch weit, und der Tag ist nah!“ Meister

*cresc.*

O - luf öff - net der Thü - re Schloss, und ein statt - li - cher Rei - ter steht

*rit.* *sf* *a tempo, moderato*

vor ihm da. Schwarz ist sein Panzer, sein Helm und Schild; an der Hüf - te hängt ihm ein

*rit.* *a tempo, moderato*

*tenuto* *a tempo* *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

brei - tes Schwert. Sein Rap - pe schüttelt die Mäh - ne gar wild und

*tenuto* *a tempo*

*sf* *sf* *sf* *sf*

stampft mit Un - ge - duld die Erd! -

*p* *mf* *rit.* *mf* *a tempo*

„Woher so spät? Wohin so schnell?“ „In Nor - der - ney kehrt'ich

*rit.* *rit.* *più rit.* *a tempo*



*rit.* *f*

ge - stern ein. Mein Pferd ist rasch, die Nacht ist hell, vor der Son - ne muss ich in -

*p* *rit.*

*sf* *p* *rit.* *a tempo*

Nor - we - gen sein!“ „Hät - tet Ihr Flü - gel, so glaubt' ich's gern!“ „Mein

*rit.* *a tempo*

*dim.* *p*

Rap - pe, der läuft wohl mit dem Wind. Doch bleichet schon da und

*dim.* *p* *p* *p*

*string.* *sf*

dort ein Stern, drum her mit dem Ei - sen und

*dim.* *pp* *sf* *sf*

*comodo*

mach' geschwind!“ Meister O. luf nimmt das Ei - sen zur Hand,

*sf* *p* *rit.*



*rit.* *p* es ist zu klein, *Lento.* *cresc.* da dehnt es sich aus. *p* Und

*animato* *cresc.* wie es wächst um des Hu - fes Rand, *più cresc.* da er -

*vivace* *p* *cresc.* *più cresc.*

grei - fen den Mei - ster Bang' und *sf* *dim.*

Graus. *f* Der

*p* *tr* *sf* *tr* *sf* *dim.* *p*

**Allegro risoluto.**

Reiter sitzt auf, es klirrt sein Schwert: *mf* *ff* *mf* „Nun Meister O - luf, *stacc.*

gu - te Nacht! Wohl hast du beschla - gen

*ff* *mf*  
*con Ped.* \*

O - din's Pferd; ich

*ff* *mf*  
*ped.* \*

ei - le hinü - berzur blu - ti - gen Schlacht!

*ff*

Der Rap - pe schießt fort über Land und Meer,

*f* *sf* *sf* *sf*

um O - din's Haupt er -

*f* *sf* *sf* *sf* *mezzoforte*

glän-zet ein Licht. Zwölf

*cresc.* *f*

*Qd. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \**

Ad-ler flie-gen hin-ter ihm her;

*f* *ff*

sie flie-gen

Streng im Tempo.

*sf* *R.H.*

*Qd. L.H.*

schnell, und er-rei-chen ihn nicht.

*sf* *sf* *sf*

*\* L.H.*

# Der kleine Schiffer.

[Der Königssohn.]

Ballade von Luise v. Plönnies.

„Für die Sopranstimme componirt.“

Op. 127.

Componirt 1857.

Sanft und anmuthig.

Nr. 12.

*Soave, dolce.*

*p*

Sopran oder Tenor.

Die Kö - nigs - tocht - ter -

sti - cket ein gül - denGewand in Ruh',

da naht der klei - ne

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a piano accompaniment and a vocal line for Soprano or Tenor. The piano part begins with a soft dynamic (*p*) and includes triplets and arpeggiated chords. The vocal line starts with the lyrics 'Die Königs - tocht - ter -' and continues with 'sti - cket ein gül - denGewand in Ruh','. The final line of the score shows the vocal line with the lyrics 'da naht der klei - ne'.



Schif - fer und schaut — ihr schwei - gend zu.

*poco sf*

Allegretto.

„Sag', willst du mit mir

*ten.* *p*

würfeln, du Schif - fer jung — und

hold? — „Wie könnt' ich mit dir würfeln, wo nähm' ich her — das Gold? — „Setz'

ein die graue Jacke, den Purpursetz' ich dann.“

*cresc.* *f* *diminuendo*



Die gold'nen Würfel fallen, die Jungfrau, — sie ge-

**Allegro.**  
wann.

*ff*

*Ad.* \* *Ad.* \*

**Allegretto.**  
„Willst du noch einmal würfeln, du

*p*

Schiff - fer jung — und hold?“ „Wie könnt' ich mit dir würfeln, wo

nähm' ich her das Gold? „Setz' ein die Schiffermütze, die Krone setz' ich

*cresc.*

This system contains the first two staves of music. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a common time signature. It includes chords and moving lines in both hands. The word "cresc." is written above the vocal staff.

dann. Die goldnen Würfel

*diminuendo*

*ff*

*Tw. \* Tw.*

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with the lyrics "dann." and "Die goldnen Würfel". The piano accompaniment features a prominent arpeggiated figure in the right hand, marked with a forte dynamic (*ff*) and the instruction "diminuendo". The left hand provides harmonic support. The system concludes with a repeat sign and the marking "Tw. \* Tw.".

falleggiere len, die Jungfrau, sie ge

This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line begins with the word "falleggiere" and continues with "len, die Jungfrau, sie ge". The piano accompaniment continues with the arpeggiated figure in the right hand and chords in the left hand. The system ends with a repeat sign.

**Allegro.**

wann.

*ff*

*Tw. \* Tw.*

This system contains the seventh and eighth staves of music. The vocal line has a whole rest, and the piano accompaniment continues with the arpeggiated figure. The dynamic is marked *ff*. The system concludes with a repeat sign and the marking "Tw. \* Tw.".

This system contains the ninth and tenth staves of music. The piano accompaniment continues with the arpeggiated figure in the right hand and chords in the left hand. The system ends with a repeat sign.

Allegretto.

„Willst du noch einmal würfeln, du

*p*

Schif - fer jung und hold? „Wie könnt' ich mit dir würfeln, wo nähm' ich

*Ad.* \* **Un poco moderato.**

her das Gold? „Setz' ein die schwan - ke Bar - ke,

*Ad.* \*

*ritardando*

ich setze Lieb' und Ehr.“ *[a tempo]*

*colla parte* *diminuendo*

*Ad.* \* *Ad.*

8...: Die goldnen Würfel rol - len, und

\*

Recit.

sie gewann nicht mehr, nein, sie gewann nicht mehr, sie gewann — nicht mehr.

*langsam*

Tempo di Allegretto.

*inquieto*

*piano*

*sempre piano*

*cresc.* *dim.*

*ängstlich*

„Hör,

*cresc.* *p*



willst du mir ent - sa - gen, hör', willst du mir ent -

*poco f* *p*

sa - gen, hör', willst du mir ent - sa - gen,

*poco f* *p* *poco f*

mit vollem Ton  
schenk' ich dir ei - nen Kahn, — der

soll — durchs Meer dich tra - gen — als — wie ein

*crese.* *dim.*

Sil - ber - schwan, — als — wie ein Sil - ber -



*muthig*

schwan: „Lass fahren hin die Barke, lass fahren hin den Kahn, ich

*cresc.*

hab' im Spiel ge - wonnen den al - ler - schön - sten Schwan, den

*rit.*

*colla parte*

*ritenuto*

al - ler - schön - sten Schwan.“

*a tempo*

*cresc.* *forte*

*dimin.*

„Hör', willst du mir ent - sa - gen, hör',

willst du mir ent - sa - gen, hör', willst du mir ent -

*traurig, und nicht ganz so schnell wie vorher*

sa - gen, schenk' ich dir dies Ge - wand,

das ich mit Gold durchwo - ben hab' mit der eig' - nen

Hand, ja, mit der eig' - nen Hand. "a tempo" „Lass

*rit. p* *vibrato* *mutig*

*colla parte*

fah - ren hin die Ja - cke, lass fah - ren das Ge - wand, ich hal - te, die's ge -

woben, die al - lerschönste Hand, die al - lerschön - ste

*un pochettino ritenuto*

*colla parte*

Hand. "a tempo"

*cresc.*

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piano part consists of chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. The vocal line begins with the word "Hör'". The piano accompaniment includes dynamic markings: *dimin.* and *p*.

Third system of musical notation. The vocal line contains the lyrics: "an, du - gu - ter - Schif - fer, willst du ent - sa - gen". The piano accompaniment includes dynamic markings: *p*, *poco f*, and *p*.

Fourth system of musical notation. The vocal line contains the lyrics: "mir, — von mei - nem Kö - nig -". The piano accompaniment includes the instruction *mit vollem Ton* and dynamic markings: *poco f*.

Fifth system of musical notation. The vocal line contains the lyrics: "rei - che schenk' ich die Häl - f - te - dir." The piano accompaniment continues with chords and moving lines.



*wie vorher*

*a tempo* „Zur Häl-f-te soll ich nehmen, was ganz mein ei-gen schon, mein

ist die Kö-nigs-toch-ter sammt Kö-nig-reich und Thron,

sammt Kö-nig-reich und Thron.“

*Adagio.*

Sie

*dim.* *p* *pp*

*sehr traurig*

geht in ih-re Kam-mer und

*p*



weint — und ringt die Hand. — „O

weh, so muss ich schlie-ssen ein schmä-h-lich E-he-band!“

Ein wenig mehr Andante, aber sehr edel gehalten. *Ad.*

Eintritt der klei-ne Schif-fer, auf sei-nem Haupt die Kron’

„Nun gib dich nur zu-frie-den, ich bin ein Kö-nigs-

sohn, ich bin ein Kö-nigs-sohn.“

## Agnete.

Ballade von Luise v. Plönnies.

I.

Op.134.

Componirt vermuthlich Ende der 50<sup>er</sup> Jahre.

Lento melancolico.

Nr. 13.

The musical score is written in 6/8 time. It begins with a piano introduction marked 'Lento melancolico'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble. The vocal line enters with the lyrics 'Es schau - te in - die'. The piano accompaniment includes dynamic markings: *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). The lyrics continue: 'Wo - gen die Maid im A - bend -'.

*p* Allegro. *cresc.*

schein, da hat der Neck ge

*p legatissimo cresc.*

zo - gen sie in die Fluth hin - ein, da

*sf*

*cresc.*

hat der Neck ge - zo - gen sie in die

*f*

*sf*

Fluth hin

*ff*

*sf*

ein.

*rit.* *dim.* *più rit.*

*rit.*

*dim.*

*più rit.*

Andante tranquillo.

Sie sitzt in kla - ren

*p*

8 4 3 4 3

Hal - len, auf gol - di - gem Bern - stein - thron und

*mf*

3 2 3

*ad.* \*

trägt von ro - then Ko - ral - len ei - ne stei - ner - ne Dor - nen -

*dim.*

kron'. Die Was - ser wo - gen und rau - schen um

1 3 2 3 1

all die to - dte Pracht: „Ach könn't' ich noch ein - mal

*p*

*dim.*

*p*

*pp*

1 3

lau - schen, wann Mor - gens der Hain er - wacht! Der

*cresc.* Mond scheint in die blau - en Wel - len mit sanf - tem *dim.*

Licht: „Ach könnt' ich noch ein - mal schau - en meiner

Mut - ter An - ge - sicht! Die Stru - del *cresc.*

rol - len und to - sen in wun - der.bar tie - fem



Sang: „Ach hört' ich noch ein - mal - der Or - gel, der

*cresc.*

Kir - chen - glo - cken Klang, der Kir - chen - glo - cken

Klang!"

*rit.*

II.

Allegro agitato.

*f*

Sie stürzt dem Neck zu Fü - ssen, „Ach lass mich nur einmal gehn, mein

*f* *p* *cresc.* *f* *colla parte*

*dim.* **Adagio.** *dim.* **Andante mosso.** *p staccato*

Müt-ter-lein zu-grü-ssen, die Er-de wie-der zu sehn!" Da spricht der Neck: „Es

*dim.* *colla parte* *dim.* *p staccato*

wei-nen ge-wiss die Kin-der sehr; eh Tag und Nacht sich

*sf* *dim.*

ei-nen, eh Tag und Nacht sich ei-nen,

*sf* *dim.*

keh-re zu-rück ins Meer, keh-re zu-rück ins

*cresc.*

Meer!"

*dim.* *p*

## III.

Andantino grazioso.

Sie ist herauf ge - stie - gen aus

*p* *legatissimo*

*sempre Ad.*

der kristall-nen Gruft, lässt froh die Bli-cke flie - gen in Got-tes' frei-e

Luft.

*Ad.*

a tempo

Sie grüsst den Strand ent-  
a tempo

*ritard.*

zü - cket, wo sie als Mägdlein sass, hat an die Brust ge - drü - cket das

schwanke Halmengras. Das Thürmlein der Ka - pel - le winkt hoch vom Fels am

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

Meer, sein Glöcklein klinget

*riten.* *più riten.* *a tempo*

hel - le im Lan - de weit um - her, im Lan - de weit um -

her.

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*cresc.*

*Ped.* \*

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Includes a fermata and a double bar line.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Includes the lyrics "Und sanfter heut er -".

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Includes the lyrics "schallet der fromme Glocken.ton, im langen Zu.ge wal - let das".



Volk zur Kir - che schon. Es - gehn mit dem Lie - der - bu - che die

Ped. \* Ped. \*

Jung - frau ins Got - tes - haus.

*riten.* *più ritard.*

Ped. \*

Und je - de, auf wei - ssem Tu - che, trägt ei - nen Nel - ken -

*a tempo*

*a tempo*

strauss, trägt ei - nen Nel - ken - strauss.

Ped. \*

Ped. \* Ped. \* Ped. V. A. 1603. \* Ped. \* Ped. \*

Wolter Gdaka  
 1  
 Wien  
 1883

System 1: Treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef contains a piano accompaniment with chords and moving lines.

System 2: Treble and bass clefs. The treble clef continues the melodic line. The bass clef accompaniment features more complex chordal textures.

System 3: Treble and bass clefs. The treble clef has a melodic line with fingerings '2 1 2 1' and '4' indicated. The bass clef accompaniment continues.

System 4: Treble and bass clefs. The treble clef has a melodic line with slurs. The bass clef accompaniment includes a fermata over a chord, with the marking 'Ad.' below it. An asterisk '\*' is placed at the end of the system.

System 5: Treble and bass clefs. The treble clef contains the vocal line with lyrics: "Sie fol - get zur Ka - pel - le und zagt, hin - ein zu". The bass clef contains the piano accompaniment.

gehn, doch auf der Kir-chen-schwel - le sieht sie die Mut-ter stehn. „Ach

*Ped.* \*

**Più ritenuto.**

lie - bes Kind, Ag - ne - te, sag' an, wo kommst du her?“ „O

Mut - ter, Mut - ter be - te, ich war im blau-en Meer.“ Sie stür-zet auf die

Knie - e und wei - net bit - ter - lich: „Du hei - li - ge Ma - ri - e, ach

bit - te du - für - mich!“

## IV.

Come sopra.

Und hel - ler und hel - ler quol - len die Hym - nen, der Or - gel Sang, und

*Ad.*

dum - pfer und dum - pfer grol - len die Was - ser im star - ken Drang. —

Allegro.

Da

sprengt auf - schau - migem Ros - se ü - ber die wogende Bahn von

stäu - ben - dem Gischt um - flos - sen der

Neck den Fel - sen hin - an. *entschlossen* Er

tritt in die hei - li - ge, Hal - le, die En - gel und

Se - ra - phim, die Hei - li - gen - bil - der

al - le, sie wen - den sich ab von



ihm. Er spricht mit zür - nen - dem

Mun - de: „Du weil - test lan - ge ge -

nug; ver - gisst du, dass tief im

Grün - de dein Le - ben Wur - zeln schlug?“

*risoluto*  
„Und hat es Wur - zeln ge - schla - gen, so

war es doch lie - be - leer, hier

athm' ich Le - ben und Lie - be, ich fol - ge dir nim - mer -

mehr, ich fol - ge dir nim - mer - mehr! Sei - ne

*flegato*

Au - gen wie Blit - ze leuch - ten, wild

stür - met der Neck hin - aus und

stürzt sich vom Fels in der feuch - - - ten



Tie - fe wo - gen - den Graus.



*dim.*



*p* *ff*

