
Franz
SCHUBERT

Hymnus an den Heiligen Geist
D 948

per Soli (TTBB), Coro (TTBB)
2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Clarini e 3 Tromboni

herausgegeben von / edited by
Salome Reiser

Schubert-Archiv · Stuttgarter Ausgaben

Partitur / Full score



Carus 70.059/01

Vorwort

Zu den Kompositionen, die Schubert in seinem letzten Lebensjahr vertonte, gehört auch der *Hymnus an den Heiligen Geist* für 2 Tenor- und 2 Baßsoli mit Männerchor. Dabei handelt es sich um eine freie Nachdichtung des Pfingsthymnus im Stile der daran orientierten und zu Beginn des 19. Jahrhunderts verwendeten Kirchenlieder.¹ Die Paraphrase stammt von A. Schmidl, – vermutlich jenem Adolph Schmidl (1802–1863), der in Wien Philosophie und Jura studiert hatte und später, ab 1857, als Professor in Budapest Geographie lehrte. Bekannt wurde er durch zahlreiche Reiseberichte und insbesondere als Höhlenforscher. Sein vielseitiges Interesse zeigt sich vor allem in den von ihm verantworteten und betreuten *Oesterreichischen Blättern für Literatur und Kunst*, die von 1844 bis 1848 Bestand hatten und gegenüber den von Matthäus von Collin gegründeten und wegen ihres wissenschaftlichen Anspruchs angeblich kaum gelesenen *Jahrbüchern für Literatur* ein breites Publikum ansprachen. Schmidl hatte Umgang in literarischen Kreisen, schrieb auch Possen – die erfolgreichste von ihnen, *Die Lieb' auf der Alm*, vertont von Philipp Jakob Riotte, wurde 1833 am Leopoldstädter Theater gegeben –, und das Verzeichnis der Gesellschaft der Musikfreunde führte ihn im Jahre 1829 als Mitglied auf.² So ist denn sehr wohl denkbar, daß er der Textautor von Schuberts *Hymnus an den Heiligen Geist* ist.

Das Werk entstand in seiner ersten A-Cappella-Fassung im Mai 1828, die zweite mit Holz- und Blechbläsern im Oktober des gleichen Jahres.³ Und wegen der zeitlichen Nähe zur Gründung des Kirchenmusikvereins von Michael Leitermeyer in der Alservorstadt dachte man auch an eine Verbindung der Hymnenvertonung mit jenem Kirchenkonzert, in dem – allerdings erst ein Jahr später und also bereits nach Schuberts Tod – die *Es-Dur-Messe* erstmals aufgeführt wurde. Der Programmzettel zu dem Konzert vom 5. März 1829, in dem der *Hymnus an den Heiligen Geist* erstmals gegeben wurde, legt jedoch eine andere Bestimmung der Komposition nahe. Denn darauf steht, Schubert habe sie „eigends für diese Concerte“ komponiert,⁴ womit die Reihe der *Concerts spirituels* gemeint ist, die in Wien seit 1819 nach dem Vorbild der in Paris zuerst 1725 von Anne Danican Philidor⁵ ins Leben gerufenen Konzerte im Landständischen Saale (dem Saal des Verwaltungsgebäudes der niederösterreichischen Landstände in der Herrengasse) stattfanden. Nun wird man diese Ankündigung nicht gänzlich unbefragt als gesichert hinnehmen können, ihrer Richtigkeit – allerdings eine große Wahrscheinlichkeit einräumen müssen. Nicht ganz auszuschließen ist, daß der Konzertunternehmer mit dem Zusatz – der sich allerdings beim Konzert vom 12. März 1829 nicht findet, auf dem die C-Dur-Symphonie D 589 gegeben wurde,⁶ – der Aufführung gewissermaßen zu einer Aura des letzten Willens des Komponisten verhelfen wollte.

In welcher Fassung der *Hymnus* dort gegeben wurde, ist nicht geklärt; wahrscheinlich aber nicht in der für die Ausführung ungleich schwierigeren A-cappella-Besetzung, sondern in jener mit Instrumenten, die – so kann man mutmaßen – wohl speziell für dieses Konzert angefertigt wurde. Auf dem Programm standen außer dem *Hymnus*, dem zweiten Werk, Beethovens D-Dur-Symphonie (op. 36) zur Eröffnung und ein Klavierkonzert von Mozart.⁷ Danach folgten noch ein Chor aus Louis Spohrs Oratorium *Die letzten Dinge*, die Ouvertüre zu Luigi Cherubinis Oper *Elisa* (Paris 1794) und als Schlußwerk ein *Halleluja* von Ignaz Ritter von Seyfried. In diesem Zusammenhang konnte Schuberts Komposition zumindest nach Aussage einer Rezension in der Leipziger *Allgemeinen*

musikalischen Zeitung allerdings keinen rechten Anklang finden.⁸ Von weiteren Aufführungen des *Hymnus* im 19. Jahrhundert weiß man bislang fast nichts. Vielleicht hat Leitermeyer ihn 1830 und 1835 in seinen Konzerten gegeben; und 1841 gehörte er zu den Prüfungswerken an der der Gesellschaft der Musikfreunde zugehörigen Akademie.⁹

An sich dürfte das Werk als Kirchenlied intendiert gewesen sein, wie die textlichen Parallelen nahelegen.¹⁰ Dem entspricht immerhin, wenn es in der Berliner Rezension des erwähnten *Concert spirituel* (zusammen mit anderen Werken) als *Kirchenstück* eingruppiert wird.¹¹ Mit dem dreiteiligen Gesang, der zum Teil als Wechselgesang zwischen Soli und chorischen Männergruppen angelegt ist, mit dem fugenartigen Thema des Mittelteils sowie der eigenartigen Mischung von harmonischer Reduktion mit frapperierenden Wendungen wie etwa von g-moll (Sextakkord) über den verminderten Akkord e-g-b nach A-Dur (T. 8–10, sequenziert in den Folgetakten und wiederholt beim Eintritt des Chores) scheint nicht zuletzt auch so etwas wie ein Ton alter, „wahrer“ Kirchenmusik intendiert.

München, im Mai 1997

Manuela Jahrmärker

¹ S. in: Joseph Kehrein, *Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen. Aus den ältesten deutschen gedruckten Gesang- und Gebetbüchern*, Würzburg 1859 (Reprint Hildesheim 1965), z. B. Band I, Nr. 282 und Band III, Nr. 70, sowie die weiteren darin gesammelten deutschen Versionen der Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus* und des Pfingsthymnus *Veni creator spiritus*.

² Zu bedenken ist allerdings, daß eine eindeutige Bestimmung der Person auch darum schwierig ist, weil der Name Schmidl historisch verschiedene Schreibweisen – Schmiedl, Schmidl, Schmiedel – zuließ. – Zu Adolph Schmidl s.: Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Teil 30, 1875; außerdem Johann C. Poggendorff, *Biographisch-literarisches Handwörterbuch*, Band III 1858–1883, Teil 2, 1898, S. 549. – Es findet sich auch die Namensform Schmiedel. – *Monatbericht der Gesellschaft der Musikfreunde*, Wien 1829, Mai/Juni.

³ Die zweite Fassung erschien 1849 im Druck, dem gewissermaßen als dritte, aber nicht authentische Version eine alternative Klavierbegleitung von Ferdinand Schubert beigegeben war. Der Textbeginn lautet hier „Herr, unser Gott! erhöre unser Flehen“.

⁴ Abgebildet in: *Franz Schubert, Dokumente 1817–1830*, hrsg. von Gerrit Waidelich, Tutzing 1993, Dok. Nr. 706, S. 500.

⁵ Ein (Halb-)Bruder des Komponisten François-André Philidor. Die Konzertsreihe kam nach sechzigjährigem Bestehen zusammen mit weiteren, ab 1760 gegründeten Unternehmen in der Revolutionszeit zum Erliegen. François Habeneck knüpfte im 19. Jahrhundert an diese Tradition wieder an.

⁶ Auch wenn der charakterisierende Zusatz, „ein schätzbarer Nachlass. Im *Scherzo* weht Beethovens' geistreicher Humor“, im Bericht der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* (Dokumente [Anm. 4], Nr. 729) zuerst an die große Symphonie D 944 denken läßt, spricht dagegen doch der Hinweis in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, daß das Werk bereits am 14. Dezember aufgeführt wurde, – für welches Konzert die Aufführung der früheren C-Dur-Symphonie als gesichert gilt. S. dazu den Nachtrag zum Dokument Nr. 725 (Dokumente [Anm. 4]) in: Gerrit Waidelich, *Weitere Addenda zur Neuen Ausgabe der Dokumente*, in: *Schubert durch die Brille*, Heft 15, Tutzing 1995, S. 28.

⁷ Die Numerierung Nr. 16 kann zu verschiedenen Werken führen, je nachdem ob man das Konzert für 2 Klaviere und das andere für 3 Klaviere mitzählt oder nicht.

⁸ *Dokumente* (Anm. 4), Nr. 725. Darin heißt es lakonisch: „Hymnus: ‚Veni sancte spiritus‘, von Schubert, wollte nicht sonderlich ansprechen.“

⁹ *Schubert im Wiener Vormärz. Dokumente (1829–1848)*, hg. von Otto Brusatti, Graz 1978, Nr. 27, Nr. 54 und Nr. 139.

¹⁰ vgl. Anm. 1.

¹¹ *Dokumente* (Anm. 4), Nr. 729. Wenn hier von dem *Hymnus* statt von der Sequenz *Veni sancte spiritus* gesprochen wird, dann wohl, weil in dieser Zeit die Differenzen nicht mehr so klar im Bewußtsein waren.

Foreword

The *Hymnus an den Heiligen Geist* (Hymn to the Holy Ghost) for 2 tenor and 2 bass soli with male-voice choir was one of the works which Schubert composed during the last year of his life. The words are a free transcription of the ancient Pentecost Hymn, written in the style of church hymnody popular in the early 19th century.¹ The paraphrase was written by A. Schmidl – presumably Adolph Schmidl (1802–1863), who had studied philosophy and law in Vienna and who later, in 1857, became a professor teaching geography in Budapest. He was widely known for the many accounts which he wrote of his travels, and especially as a cave explorer. His principal claim to fame, however, was as the originator of the *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* published between 1844 and 1848, which were more widely appreciated than the *Jahrbücher für Literatur* founded by Matthäus von Collin, allegedly little read on account of their academic character. Schmidl moved in literary circles, but he also wrote farces – the most successful of which, *Die Lieb' auf der Alm*, set to music by Philipp Jakob Riotte, was produced at the Leopoldstädter Theater in 1833 – and he was listed in 1829 among the members of the Gesellschaft der Musikfreunde.² It is therefore very probable that he was the A. Schmidl who wrote the words of Schubert's *Hymnus an den Heiligen Geist*.

This work was composed in its first, a cappella version in May 1828, and the second version with woodwind and brass instruments dates from October of that year.³ Since the Kirchenmusikverein in the Alser suburb of Vienna was founded by Michael Leitermeyer at about the same time it was thought that there might have been a connection between Schubert's composition of this hymn and the concert at which – although it was actually a year later and therefore after Schubert's death – the *Mass in E flat major* was performed for the first time. However, the programme of the concert on the 5th March 1829 at which the *Hymnus an den Heiligen Geist* was first performed indicated a different reason for the composition of this work. It was stated that Schubert had written it "especially for these concerts,"⁴ meaning the series of *Concerts spirituels* which had taken place in Vienna since 1819 following the example of the similarly named concerts in Paris, founded in 1725 by Anne Danican Philidor.⁵ The Vienna concerts took place in the Landständische Saal (the hall of the government building for Lower Austria in the Herren-gasse). One cannot accept unequivocally the accuracy of this announcement but it must be granted that in all probability it is correct. It is not impossible that the concert promoter made the claim – not mentioned in the programme of the concert on the 12th March 1829⁶ – with a view to heightening interest in the concert as representing the fulfilment of the composer's last wish.

It is unclear which version of the *Hymnus* was used at the first performance, but it was probably not the a cappella version, which is far more difficult to sing than the version with wind instruments; the accompanied version was probably more specifically for that concert: The programme consisted of the *Hymnus*, as the second item, preceded by Beethoven's *Symphony No. 2 in D major* and followed by a Mozart piano concerto.⁷ This was followed by a chorus from Louis Spohr's oratorio *Die letzten Dinge*, the overture to Luigi Cherubini's opera *Elisa* (Paris 1794) and in conclusion a *Halleluja* by Ignaz Ritter von Seyfried. In this context, at least according to a review in the *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, Schubert's composition had no chance to create a deep impression.⁸ We know virtually nothing about further 19th-cen-

tury performances of the *Hymnus*. Leitermeyer may have included it in his concerts in 1830 and 1835; in 1841 it was among the examination pieces at the Academy controlled by the Gesellschaft der Musikfreunde.⁹

The work may have been intended for church use, as the textual parallels suggest.¹⁰ This tallies with the fact that in the Berlin review of the *Concert spirituel* already mentioned the *Hymnus* is listed (with other works) as a *church piece*.¹¹ The work is in three sections, and it consists in part of alternation between solo and choral groups of male voices. The middle section is fugal in character, and there are striking harmonic effects such as the modulation from G minor (chord of the sixth) by way of the diminished chord E-G-B flat to A major (bars 8–10, treated sequentially in the following bars and repeated at the entry of the chorus). The general effect suggests that the composer's intention was to create, to some extent, the atmosphere of ancient, "true" church music.

Munich, May 1997

Manuela Jahrmärker

Translation: John Coombs

¹ See in Joseph Kehrein, *Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen. Aus den ältesten deutschen gedruckten Gesang- und Gebetbüchern*, Würzburg, 1859 (reprint Hildesheim, 1965), e.g. vol. I, no. 282 and vol. III, Nr. 70, also the German versions assembled there of the Pentecost sequence *Veni sancte spiritus* and the Pentecost hymn *Veni creator spiritus*.

² It should be mentioned that a definite identification of the author is made difficult by the fact that the name Schmidl could be spelled differently, as Schmiedl, Schmidel or Schmiedel. For Adolph Schmidl see: Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, part 30, 1875; also Johann C. Poggendorff, *Biographisch-literarisches Handwörterbuch*, vol. III, 1858–1883, part 2, 1898, p. 549. – The spelling Schmiedl also occurs. – *Monatbericht der Gesellschaft der Musikfreunde*, Vienna 1829, May/June.

³ The second version appeared in print in 1849. It included a third, although not authentic version: an alternative piano accompaniment by Ferdinand Schubert. This begins with the text "Herr, unser Gott! erhö-re unser Flehen."

⁴ Reproduced in: *Franz Schubert, Dokumente 1817–1830*, ed. by Gerrit Waidelich, Tutzing, 1993, Dok. No. 706, p. 500.

⁵ A (half) brother of the composer François-André Philidor. The concert series came to an end after an existence of sixty years, together with other artistic events inaugurated in and after 1760, during the turmoil of the French Revolution. François Habeneck revived the concert tradition during the 19th century.

⁶ Although the characteristic comment "a valuable legacy. In the *Scherzo* there are touches of *Beethoven's* ingenious humour," in the *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (*Dokumente* [note 4], No. 729) seems to refer to the great (9th) Symphony in C, D 944, it is stated in the *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung* that the same work had previously been heard on the 14th December, and it is known that the work performed on that occasion was the earlier (6th) Symphony in C. See the addition to document no. 725 (*Dokumente* [note 4]) in Gerrit Waidelich: *Weitere Addenda zur Neuen Ausgabe der Dokumente*, in: *Schubert durch die Brille*, vol. 15, Tutzing, 1995, p. 28.

⁷ The number given, No. 16, could refer to various works, according to whether or not one includes in the list the concerto for 2 pianos and the concerto for 3 pianos.

⁸ *Dokumente* (note 4), No. 725. The reviewer wrote laconically: "Hymnus: 'Veni sancte spiritus,' by Schubert, made no particular impression."

⁹ *Schubert im Wiener Vormärz. Dokumente (1829–1848)*, hg. von Otto Brusatti, Graz, 1978, No. 27, No. 54 and No. 139.

¹⁰ See note 1.

¹¹ *Dokumente* (note 4), No. 729. If reference is made here to the Hymn instead of the sequence *Veni sancte spiritus*, this is probably due to the fact that at that time the difference between the two was no longer clearly appreciated.

Avant-propos

Schubert composa l'« Hymne au Saint Esprit » (pour deux ténors et deux basses solo) au cours de la dernière année de sa vie. Le texte paraphrase librement le texte de l'hymne de Pentecôte dans le style des cantiques chantés, à cette occasion, au début du XIX^e siècle.¹ L'auteur de la paraphrase est un certain A. Schmidl. Il s'agit vraisemblablement d'Adolph Schmidl (1802–1863), qui avait fait des études de philosophie et de droit à Vienne et qui plus tard, à partir de 1857, enseigna la géographie à Budapest. A. Schmidl est surtout connu pour ses récits de voyage et, tout particulièrement pour ses recherches sur les grottes. Les *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* dont il assurait la publication témoignent de la diversité de ses préoccupations. Ces cahiers publiés entre 1844 et 1848 s'adressaient à un large public – et ce contrairement aux *Jahrbücher für Literatur* fondés par Matthäus von Collin qui, en raison de leur niveau scientifique, ne semblent guère avoir connu une aussi large audience. Familier des cercles littéraires, Schmidl écrivit aussi quelques comédies. La plus célèbre d'entre elles, *Die Lieb' auf der Alm*, fut mise en musique par Philipp Jakob Riotte et représentée en 1833 au théâtre de Leopoldstadt. En 1829, il fut également membre de la « Gesellschaft der Musikfreunde ».² Tout concourt à penser qu'il fut aussi l'auteur de l'*Hymnus an den Heiligen Geist* mis en musique par Schubert.

La première version de l'œuvre, pour chœur a cappella, fut composée en mai 1828 ; la seconde, pour chœur, bois et cuivres, vit le jour en octobre de cette même année.³ C'est à cette époque que Michael Leitermeyer fonda le Kirchenmusikverein dans l'Alservorstadt. Il n'est pas impossible que l'hymne ait été exécutée lors de ce concert spirituel de 1829 – soit après la mort de Schubert – au cours duquel la Messe en Mi bémol majeur fut créée. Le programme du concert du 5 mars 1829 – où l'on entendit pour la première fois l'*Hymnus an den heiligen Geist* – éclaire toutefois cette œuvre sous un autre jour. Il est indiqué en effet que Schubert l'avait composé « spécialement pour ces concerts »⁴ – à savoir ces *Concerts spirituels*, inspirés des *Concerts spirituels* d'Anne Danican Philidor⁵ créés à Paris en 1725, qui étaient régulièrement donnés à Vienne depuis 1819 dans la salle des Etats généraux de Basse Autriche dans la Herrengasse. Quelques doutes planent néanmoins sur cette annonce, même si sa véracité semble assez probable. Il n'est pas exclu au demeurant que les organisateurs de ce concert aient ainsi souhaité donner à cette exécution le prestige des dernières volontés du compositeur (cette mention toutefois ne figure pas au programme du concert du 12 mars 1829 au cours duquel on entendit la Symphonie en Ut majeur D 589.⁶

On ignore quelle fut la version adoptée. Ce n'était sans doute pas la formation a-cappella dont l'exécution est particulièrement difficile, mais, plus vraisemblablement la version instrumentée qui – c'est du moins ce que l'on peut imaginer – fut spécialement réalisée pour ce concert. Lors de ce concert, l'Hymne fut donnée en seconde position ; on donna tout d'abord la Symphonie en Ré majeur (op. 36) de Beethoven et un concerto pour piano de Mozart.⁷ On entendit ensuite un chœur extrait de l'oratorio *Die letzten Dinge* de Louis Spohr, l'ouverture d'*Elisa* de Luigi Cherubini (Paris, 1794) et, en dernier lieu, un *Alleluia* d'Ignaz Ritter von Seyfried. Selon un compte rendu de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, la composition de Schubert ne pouvait guère, dans un tel contexte, être bien accueillie par le public.⁸ On ne sait rien pour ainsi dire de la fortune que connut cette œuvre au cours du XIX^e siècle. On peut imaginer que Leitermeyer l'aura exé-

cutée l'une ou l'autre fois en concert en 1830 et en 1835. En 1841, elle figure parmi les œuvres imposées aux examens des académies relevant de la « Gesellschaft der Musikfreunde ».⁹

L'hymne fut sans doute composée dans la perspective d'un cantique. C'est du moins ce que suggère une confrontation des textes parallèles.¹⁰ D'ailleurs, dans le compte rendu berlinois du *Concert spirituel* en question, l'œuvre est inscrite (en compagnie d'autres œuvres) au titre des *musiques d'église*.¹¹ L'hymne est formée de trois parties et adopte, ici et là, la structure du chant responsorial entre des solistes et groupes constitués par les chœurs d'hommes. La partie centrale développe un thème qui pourrait être un sujet de fugue. L'écriture harmonique présente enfin parfois de saisissants raccourcis, comme par exemple cette transition de Sol mineur (accord de sixte) vers La majeur assurée par l'accord diminué Mi-Sol-Si bémol (mes. 8–10, traité en marches harmoniques dans les mesures suivantes et répété au moment de l'entrée du chœur). Tous ces éléments d'écriture suggèrent que Schubert semble avoir eu l'intention d'évoquer l'ambiance d'une ancienne et bien « authentique » musique d'église.

München, mai 1997

Manuela Jahrmärker

Traduction : Christian Meyer

¹ Voir dans : Joseph Kehrein, *Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen. Aus den ältesten deutschen gedruckten Gesang- und Gebetbüchern*, Würzburg, 1859 (reprint Hildesheim, 1965), par exemple vol. I, n° 282 et vol. III, n° 70 ainsi que les autres versions allemandes de la séquence de Pentecôte *Veni sancte spiritus* réunies dans ce volume et l'hymne de Pentecôte *Veni creator spiritus*.

² Il est difficile d'identifier avec certitude l'auteur de ce texte car le nom de Schmidl était susceptible d'orthographe différentes – Schmiel, Schmiel ou Schmiel. Sur Adolph Schmidl, voir Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Teil 30, 1875; voir aussi Johann C. Poggendorff, *Biographisch-literarisches Handwörterbuch*, vol. III, 1858–1883, Teil 2, 1898, p. 549. – On rencontre également la variante orthographique Schmiel – *Monatbericht der Gesellschaft der Musikfreunde*, Vienne, 1829, Mai/Juin.

³ La seconde version fut imprimée en 1849. Elle était jointe à une troisième version – non authentique –, un accompagnement pour piano alternatif par Ferdinand Schubert. Le texte commence ici avec les mots : « Herr, unser Gott! erhöre unser Flehen ».

⁴ Reproduite dans : *Franz Schubert, Dokumente 1817–1830*, éd. par Gerrit Waidelich, Tutzing, 1993, Doc. n° 706, p. 500.

⁵ (Demi-)frère du compositeur François-André Philidor. Soixante ans plus tard, à l'époque de la Révolution, cette institution musicale devait s'éteindre. Il en fut de même des entreprises semblables qui virent le jour au cours des années 1760. Au XIX^e siècle, François Habeneck renoua avec cette tradition.

⁶ Le correspondant de la *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* note : « un legs précieux. Dans le *Scherzo* souffle l'humour spirituel de Beethoven's ingenious humour, » (*Dokumente* [note 4], n° 729). Cette observation fait irrésistiblement penser à la grande symphonie D 944. En revanche, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig signale que l'œuvre avait déjà été exécutée le 14 décembre (il est établi que l'œuvre exécutée ce jour-là n'était autre que la première Symphonie en Ut majeur). Voir sur ce point le supplément au document n° 725 (*Dokumente* [note 4]), dans : Gerrit Waidelich, *Weitere Addenda zur Neuen Ausgabe der Dokumente*, dans : *Schubert durch die Brille*, vol. 15, Tutzing, 1995, p. 28.

⁷ Le numéro 16 peut se rapporter à diverses œuvres selon que l'on tient compte ou non du concerto pour deux pianos et du concerto pour trois pianos.

⁸ *Dokumente* (note 4), n° 725. Le libellé dit, laconiquement : l'« hymne « Veni sancte spiritus » de Schubert, n'a guère retenu l'attention du public ».

⁹ *Schubert im Wiener Vormärz. Dokumente (1829–1848)*, éd. par Otto Brusatti, Graz, 1978, n° 27, n° 54 et n° 139.

¹⁰ Voir note 1.

¹¹ *Dokumente* (note 4), n° 729. Il est question ici de l'hymne et non de la séquence *Veni sancte spiritus*. Ce glissement s'explique sans doute par le fait que les différences génériques n'étaient plus aussi clairement perçues.

May 1828 für die Scherzstücke

Hymnus an den heiligen Geist.

Organo

Franz Schubert, *Hymnus an den Heiligen Geist* D 948, op. post. 154, in der zweiten, instrumentierten Fassung für vier Solostimmen, vierstimmigen Männerchor und Bläserbegleitung. Abgebildet ist die erste Seite des Partiturotographs mit den Takten 1-8, die rechts neben dem Titel *Hymnus an den heiligen Geist*. in der Handschrift des Komponisten die Datierung *May 1828 / Oct. instrumentirt.* und seinen Namenszug mit angehängtem Schnörkel „*manu propria*“, d. h. eigenhändig, trägt. Auf ihr ist der Textbeginn „*Komm, heil'ger Geist*“ in der Handschrift Schuberts deutlich zu erkennen. Anders als bei der auf dem Erstdruck von 1849 basierenden Edition in der Alten Schubert-Gesamtausgabe ist dieser Text in die vorliegende Ausgabe übernommen worden (vgl. dazu den Kritischen Bericht). Quelle: Partiturotograph aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, unter der Signatur *Mus.Hs. 19.488* (3. Blatt 23a-31b).

Hymnus an den Heiligen Geist

Op. post. 154

D 948

Franz Schubert

1797–1828

Text: Adolph Schmidl

Adagio

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Clarino I, II
in Do / C

Corno I, II
in Do / C

I, II
Trombone

III

Tenore I

Tenore II

Basso I

Basso II

Tenore I

Tenore II

Basso I

Basso II

Coro

p

p

p

p

p

Aufführungsdauer / Duration: ca. 7 min.

© 1998 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 70.059/01

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Herausgeberin:

Salome Reiser

Musical staff system 1: Treble, Alto, and Bass clefs with rests.

Musical staff system 2: Treble, Alto, and Bass clefs with rests.

Musical staff system 3: Vocal lines with lyrics and dynamics.

fp dir, Ver-heiß-nem, se - ab auf uns am, Trö - ster du, her - ab auf uns komm,
fp dir, Ver-heiß-nem, se - hen; ab auf uns komm, Trö - ster du, her - ab auf uns komm,
 , Ver-heiß-nem ab auf uns komm, Trö - ster du, her - ab auf uns komm,
 dir, Ver-heiß-nem, se - hen; her - ab auf uns komm, Trö - ster du, her - ab auf uns komm,

Musical staff system 4: Treble, Alto, and Bass clefs with rests.

p Trö - ster du, *pp* in Herz leg Him - mels - ruh, in un - ser Herz

p Trö - ster du, in un Herz leg Him - mels - ruh, in un - ser Herz

p ster du, *pp* in un - ser Herz leg Him - mels - ruh, in

Trö in un - ser Herz leg Him - mels - ruh, in

29

Flehn, die seh- zu dir, Ver-heit- nem, se - hen; her - ab auf uns

Flehn, die seh- zu dir, Ver-heit- nem, se - hen; her - ab auf uns

Flehn, die seh- zu dir, Ver-heit- nem, se - hen; her - ab auf uns

Flehn, seh- nend auf zu dir, Ver-heit- nem, se - hen; her - ab auf uns

seh- nend auf zu dir, zu dir, Ver-heit- nem, se - hen; her - ab auf uns komm,

seh- nend auf zu dir, zu dir, Ver-heit- nem, se - hen; her - ab auf uns komm,

seh- nend auf zu dir, zu dir, Ver-heit- nem, se - hen; her - ab auf uns komm,

seh- nend auf zu dir, zu dir, Ver-heit- nem, se - hen; her - ab auf uns komm,

35 *p* *f* *p* *pp* *ppp*

p *f* *p* *pp*

p *f* *p* *p*

komm, du, her - ab auf uns komm, Trö - ster du,
 - ster du, her - ab auf uns komm, Trö - ster du,
 n, - ster du, her - ab auf uns komm, Trö - ster du,
 komm, Trö - ster du, her - ab auf uns komm, Trö - ster du,

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

Trö - ster du, her - ab auf uns komm, Trö - ster du, in
 Trö - ster du, her - ab auf uns komm, Trö - ster du, in
 Trö - ster du, her - ab auf uns komm, Trö - ster du,
 Trö - ster du, her - ab auf uns komm, Trö - ster du,

pp

pp

pp

in ser Herz

pp

in un - ser Herz

pp

in un - ser Herz

pp

in un - ser Herz

pp

un - ser Herz leg Him - mels - ruh, in un - ser Herz

pp

in un - ser Herz leg Him - mels - ruh, in

ppp
a 2
ppp
ppp

pp<
ppp
ppp
ppp

leg Him - mels - ruh,
leg Him - mels - ruh!
ppp
ppp
ppp
ppp
leg Him - mels - ruh,
leg Him - mels - ruh!

leg Him - mels - ruh,
leg Him - mels - ruh!
ppp
ppp
ppp
ppp
un - ser Herz leg Him - mels - ruh,
un - ser Herz leg Him - mels - ruh!
un - ser Herz leg Him - mels - ruh,
un - ser Herz leg Him - mels - ruh!

Un poco più mosso

56

Musical score for measures 56-63. The score includes vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *a 2*. The lyrics are:

O komm, zu stár - ken un - sern Glau - bens - mut, o komm, zu stár - en un - sern
 O komm, zu stár - ken un - sern Glau - bens - mut, o komm, zu stár - en un - sern

64

Musical score for measures 64-71. The score includes vocal parts and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *a 2*. The lyrics are:

o komm, zu stár - ken, zu stár - ken un - sern Glau - bens - mut. Ver - laß, ver - laß auf
 un - sern Glau - bens - mut, o komm, zu stár - ken un - sern Glau - bens - mut. Ver - laß, ver - laß auf
 Glau - bens - mut, zu stár - ken un - sern Glau - bens - mut.

72

un - serm Pfad uns nicht, ver - laß, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht, ver - laß, ver - laß auf un - serm

un - serm Pfad uns nicht, ver - laß, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht, ver - laß, ver - laß auf un - serm

79

nicht, ver - laß, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht! Du Bo - te aus der

nicht, ver - laß, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht! Du Bo - te aus der

Pfad uns nicht, ver - laß, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht! Du Bo - te aus der

Pfad uns nicht, ver - laß, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht! Ver - laß, du Bo - te aus der

Him - mels-luft, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht und lei - te uns zu dem, was recht und
 Him - mels-luft, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht und lei - te uns zu dem, was recht und
 Him - mels-luft, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht und lei - te uns zu dem, was recht und
 Him - mels - luft, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht und lei - te uns zu dem, was recht und

pp

pp *staccato*

gut, du *pp* Bo - te aus der Him - mels-luft, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht und lei - te uns zu
 gut, du *pp* Bo - te aus der Him - mels-luft, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht und lei - te uns zu
 gut, du *pp* Bo - te aus der Him - mels-luft, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht und lei - te uns zu
 gut, ver - laß, du *pp* Bo - te aus der Him - mels - luft, ver - laß auf un - serm Pfad uns nicht und lei - te uns zu

staccato

staccato

dem, was recht und gut. O komm, ver-

dem, was recht und gut. O komm ver-

dem, was recht und gut. O komm, ver-

dem, was recht und gut. O komm, komm, zu stär-ken un-sern Glau-bens-mut, ver-laß uns

cresc.

cresc.

f

f

p

cresc.

cresc.

f

f

p

laß uns nicht, o komm, ver-laß uns nicht! O

laß uns nicht, o komm, ver-laß uns nicht! O

laß uns nicht, o komm, ver-laß uns nicht! O

cresc. f p

cresc. f p

cresc. f p

nicht auf un-serm Pfad, o komm, zu stär-ken un-sern Glau-bens-mut, ver-laß auf un-serm Pfad uns nicht! O

109 Tempo I

Piano introduction musical score for the first system, featuring three staves (treble, middle, and bass clefs). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff has a *p* dynamic, the second staff has a *p* dynamic with a *a 2* marking, and the third staff has a *p* dynamic. The piece concludes with a *pp* dynamic.

Piano introduction musical score for the second system, featuring three staves (treble, middle, and bass clefs). The music continues with a piano (*p*) dynamic. The first staff has a *p* dynamic, the second staff has a *p* dynamic, and the third staff has a *p* dynamic. The piece concludes with a *pp* dynamic.

Soli

Soli vocal parts musical score for the first system, featuring four staves (two treble and two bass clefs). The lyrics are: "Komm, Heil-ger Geist! er - hö - re un-ser". The dynamics are *pp* for all parts.

Coro

Coro vocal parts musical score for the first system, featuring four staves (two treble and two bass clefs). The lyrics are: "komm, Heil-ger Geist! er - hö - re un-ser Fle - hen,". The dynamics are *pp* for all parts.

pp

p

a 2

p

p

pp

p

a 2

p

p

pp

pp

Fle - hen, die

Fle - hen, die

Fle - hen, die

pp

pp

pp

pp

die

die

p

die seh-nend auf zu dir, zu dir, Ver-heiß-nem, se - hen!

p

die seh-nend auf zu dir, zu dir, Ver-heiß-nem, se - hen!

p

die seh-nend auf zu dir, zu dir, Ver-heiß-nem, se - hen!

p

die seh-nend auf zu dir, zu dir, Ver-heiß-nem, se - hen!

pp

pp

pp

pp

pp

pp

seh- nend auf zu dir, Ver- heiß- nem, se - hen!

seh- nend auf zu dir, Ver- heiß- nem, se - hen!

seh- nend auf zu dir, Ver- heiß- nem, se - hen!

seh- nend auf zu dir, Ver- heiß- nem, se - hen!

Her - ab zu uns

Her - ab zu uns

Her -

Her -

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

Her - ab komm, Trö - ster du,

pp

Her - ab komm, Trö - ster du,

pp

Her - ab komm, Trö - ster du,

pp

Her - ab komm, Trö - ster du,

komm, Trö - ster du, in un - ser Herz leg

komm, Trö - ster du, in un - ser Herz leg

ab zu uns komm, Trö - ster du, in un - ser Herz leg

ab zu uns komm, Trö - ster du, in un - ser Herz leg

pp

Musical score for the first system, measures 137-141. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a 'a 2' marking and dynamic markings of 'ppp'.

Musical score for the second system, measures 142-146. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings of 'ppp' are present throughout.

Musical score for the third system, measures 147-151. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics "Herz leg Him - mels - ruh!" are written below the vocal line. Dynamic markings of 'ppp' are present.

Musical score for the fourth system, measures 152-156. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics "Him - mels - ruh, in un - ser Herz leg Him - mels - ruh!" are written below the vocal line. Dynamic markings of 'ppp' are present.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Schubert komponierte seinen *Hymnus an den Heiligen Geist* in zwei Fassungen, in einer ersten, unbegleiteten für Chor a cappella und in einer zweiten mit Begleitung von Blasinstrumenten. Beide Fassungen haben sich ihrerseits in mehreren Quellen erhalten: Die erste in einer autographen Partiturniederschrift (Quelle **E**), einem autographen Entwurf (Quelle **F**) und einer Abschrift der Partitur (Quelle **G**). Erstmals ediert wurde sie im Rahmen der Alten Gesamtausgabe im Jahr 1891 (Quelle **H**). Von der zweiten Fassung existieren ebenfalls eine autographe Partitur (Quelle **A**) sowie deren Abschrift (Quelle **B**), die Erstausgabe der zweiten Fassung wurde am 8. Juni 1849 in Wien von A. Diabelli & Co. angezeigt (Quelle **C**). Die vorliegende Ausgabe greift auf die autographe Partiturniederschrift der zweiten Fassung zurück (Quelle **A**).

A: Autographe Partitur der zweiten Fassung aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, unter der Signatur *Mus.Hs. 19.488* (3: Blatt 23a–31b). Bei dem Autograph handelt es sich um ein Sammelmanuskript, das auch das *Tantum ergo* in Es D 962 sowie die *Tenor-Arie mit Chor* D 963 enthält. Die Partitur ist auf der ersten Seite (Mitte) überschrieben mit „Hymnus an den heiligen Geist.“, rechts davon sind Datum und Autorschaft vermerkt: „May 1828 Frz. Schubertmpia“, darunter autograph: „Oct. instrumentirt“. Rechts oben findet sich außerdem die Paginierung „23.“. Auf der linken Seite erscheint die Tempo- und Stimmbezeichnung des ersten Teils „Adagio“. Die Stimmbezeichnungen – in der Reihenfolge der Partitur – lauten: *Oboe / Clarinetten* [darüber „in C“] / *Fagotti / Trombone Tenore / Trombone Basso / Corni in C / Clarini* [darüber: „in C“] / *Ten. I. / Ten. II. / Basso I. / Basso II.* Diese letzten vier Vokalstimmen sind von einer geschweiften Klammer eingerahmt, die an der Seite quer mit „Soli“ beschrieben ist. Weiter folgen *Ten. I., Ten. II., Basso I., Basso II.* Auch sie werden mit einer geschweiften Klammer zusammengefasst, ihre seitliche Kennzeichnung lautet „Ripieni“. Die letzte Autographseite bleibt unbeschrieben. Der Notentext enthält mehrere abgekürzte Schreibweisen, so etwa in der Klarinettenstimme T. 87. Sehr häufig fehlen Ganztaktpausen.

B: Abschrift der zweiten Fassung: „Hymnus an den heiligen Geist. Componiert im May 1828, Instrumentiert im Oktober 828 von Franz Schubert.“, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien (A-Wgm).

C: Erstausgabe der Stimmen der zweiten Fassung unter dem Titel: „Hymne (Herr, unser Gott! erhöre unser Flehen) Chor für 8 Männerstimmen mit Begleitung von 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und 3 Posaunen: oder Pianoforte In Musik gesetzt von Franz Schubert. 154tes Werk.“, Wien, A. Diabelli & Co., Verlagsnummer 8778, angezeigt am 8. 6. 1849.

D: Die zweite Fassung ist in der Alten Schubert-Ausgabe, Bd. XVI, Nr. 2, mit dem Text der Erstausgabe („Herr, unser Gott! erhöre unser Flehen“) erschienen.

E: Autographe Partitur, erste Niederschrift der ersten Fassung, datiert mit Mai 1828. Das Autograph befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz Signatur: *Mus.ms. autogr. Schubert 17.*

F: Entwurf zu den Takten 60–108 der ersten Fassung, notiert auf zwei Systemen, textiert nur in der letzten Akkolade. Die Niederschrift schließt sich unmittelbar an den Entwurf zum *Impromptu* D 935 Nr. I an. Die Quelle befindet sich in Privatbesitz, bei Dr. Karl H. Raab, Montreal, Quebec.

G: Abschrift der ersten Fassung, verfertigt von Schubert's Bruder Ferdinand am 3. Januar 1848 mit der Überschrift: „Hymnus an den heiligen Geist Componiert im May 1828 von Franz Schubert [...]“. Standort: Wiener Männergesang-Verein.

H: Erstausgabe der ersten Fassung: Alte Schubert-Ausgabe, Bd. XVI, Nr. 42, 1891.

II. Zur Edition

Die Einrichtung der Partitur folgt der heute üblichen Notationspraxis und weicht dadurch in geringfügiger Weise vom Partitुरautograph ab. So wurden die Vokalstimmen in die heute übliche Schlüsselung übertragen, d. h. die Tenorstimmen erscheinen im oktavierenden Violinechlüssel. Auch die Anordnung der Instrumentalstimmen in der Partitur wurde modernisiert. Der im Tenorschlüssel notierte Part des Fagotts T. 69/3–74 ist außerdem in den Baßschlüssel übertragen. Die 2. Posaune, die Schubert in einem eigenen System notiert, wurde in der vorliegenden Edition – wie bereits in der Alten Gesamtausgabe – auf ein System mit der 1. Posaune zusammengezogen. Der Text, den Schubert in beiden Fassungen in den homophonen Partien lediglich den ersten Tenören unterlegte, erscheint in der Edition durchgängig in allen Stimmen.

Die Wiedergabe des Textes folgt im Wortlaut dem Autograph, Orthographie, Interpunktion und Silbentrennung wurden jedoch modernisiert.

Zusätze und Eingriffe der Herausgeberin sind wie folgt gekennzeichnet: ergänzte Bögen erscheinen gestrichelt, ergänzte Akzidentien in kleinerem Schriftgrad und ergänzte Dynamik kursiv. Weitere Eingriffe, die nicht aus dem Druckbild hervorgehen, finden sich unter den Einzelanmerkungen aufgeführt. Alle Akzidentien, die gemäß der heutigen Notationspraxis überzählig bzw. nicht erforderlich sind, wurden ohne besonderen Vermerk getilgt.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: B = Basso Solo, BCh = Baß Chor, Cl = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Ob = Oboe, T = Tenore Solo, Tbn = Trombone
Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Lesart der Quelle.

29 BCh II 2	Crescendo-Zeichen beginnt bereits hier
35 Cor	<i>p</i> erst einen Takt später
35, 36 Ob I	Bindebogen setzt bei 3 an und ist schwungvoll in Takt 36 hinübergezogen.
	als Halbe Note notiert
38 Ob I	Crescendo-Zeichen beginnt bereits hier und reicht bis Takt 83/1
80 Ob 2	unter Takt 82/2 ist „staccato“ vermerkt, dennoch sind zusätzlich auch bis Takt 87 Staccato-Punkte notiert.
83 Fg 2	<i>p</i> für den folgenden Abschnitt schon hier am Ende des Taktes notiert, da Seitenwechsel im Autograph
108 Ob, Cor, T I, B II	Legatobogen nur von 1–2
	Legatobogen nur von 1–2
111 Tbn I, Cor	Legatobogen nur in Takt 119/1–3
111 Tbn II, Cl	Akzent [statt Decrescendo-Keil]
119, 120 Cl	überzähliger Bindebogen
121 Cor I, II	Legatobogen nur bis Takt 128/6
123/124 Cor	
128, 129 Ob I	