PhD-FHSE-2024-010
Fakultät für Geisteswissenschaften, Erziehungswissenschaften und Sozialwissenschaften

DISSERTATION

verteidigt am 08/03/2024 in Esch-sur-Alzette

zur Erlangung des Titels

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG

EN SCIENCES HUMAINES

von

Francis Lucas
geboren am 16. April 1991 in Luxemburg (Luxemburg)

DOMINIQUE HECKMES (1877–1938) MESSE *KLAGT IN LEID*. KRITISCHER BERICHT. SYSTEMATISCHES UND KOMMENTIERTES WERKVERZEICHNIS.

Prüfungskommission

Prof. Dr. Damien François Sagrillo, Betreuer der Doktorarbeit
Professor, Universität Luxemburg

Prof. Dr. Georg Mein, Vorsitzender
Professor, Universität Luxemburg

Prof. Dr. Friedhelm Brusniak
Professor, Universität Würzburg

Prof. Dr. Till Dembeck,
Professor, Universität Luxemburg

Prof. Dr. Giacomo Fornari,
Musikhochschule Conservatorio C. Monteverdi Bolzano

Inhaltsverzeichnis

1 Vorwort 8

1.1 Einleitung 8

1.2 Danksagung 11

1.3 Abkürzungsverzeichnis 13

2 Editionspraxis 14

3 Methodik 19

3.1 Überlegungen zur Musikedition 19

3.2 Überlieferung 20

3.3 Prinzip der Leitquelle 20

3.4 Kritischer Bericht 22

4 Dominique Heckmes (1877–1938) 25

4.1 Biografie 25

4.2 Das kirchenmusikalische Werk von Dominique Heckmes 28

4.3 Besetzung und Aufführungen der Messe *Klagt in Leid* 32

4.4 Quellenlage der Heckmes-Messe 34

4.4.1 Autograf 37

4.4.2 Manuskripte 50

4.4.3 Hektografie 51

4.4.4 Später verfasste Abschriften 56

4.4.5 Stemma 57

4.4.6 Zusammenfassung Quellenmaterial 59

4.5 Musikalische Analyse 62

4.5.1 *Kyrie* 62

4.5.2 *Gloria* 64

4.5.3 *Sanctus* 72

4.5.4 *Benedictus* 74

4.5.5 *Agnus Dei* 76

4.5.6 Schlussfolgerungen der musikalischen Analyse 78

5 Kritischer Bericht 79

5.1 Zur Edition 79

5.2 Lesartenverzeichnis 79

5.2.1 *Kyrie* 79

5.2.2 *Gloria* 88

5.2.3 *Sanctus* 100

5.2.4 *Benedictus* 103

5.2.5 *Agnus Dei*. ... 107
6 Systematisches und kommentiertes Werkverzeichnis ... 112
6.1 Übersicht Werkverzeichnisse ... 112
6.1.1 Synopse der Werkverzeichnisse ... 113
6.2 Archivsituation der Werke von Heckmes ... 116
6.2.1 Diözesanarchiv ... 116
6.2.2 Archiv der Militärkapelle ... 116
6.2.3 Bibliothek und Archiv des Konservatoriums der Stadt Luxemburg ... 116
6.2.4 Probesaal der *Maîtrise* ... 117
6.2.5 *Salle Brocquart* ... 117
6.2.6 *BnL* / *Cedom* ... 118
6.2.7 *Archives nationales* ... 121
6.2.8 *Pius-Verband* ... 122
6.2.9 Nachlass Ponchelet – Handschriftliche Dokumente ... 123
6.2.10 Nachlass Ponchelet: Überlieferung ... 127
6.3 Messen ... 129
6.3.1 *Missa Consolatrix Afflictorum*, op. 2 ... 130
6.3.2 Messe *Ave spes nostra* ... 135
6.3.3 Messe *Klagt in Leid* ... 137
6.3.4 Messe D-Dur ... 139
6.3.5 Messe G-Dur ... 140
6.3.6 Messe ... 141
6.3.7 *Willibrordusmesse* ... 142
6.4 Kantaten ... 143
6.4.1 Kantate Bischof Koppes ... 144
6.4.2 Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses ... 145
6.4.3 Jubiläumskantate für Herrn Pfarrer Fr. Lech (1849–1921) ... 146
6.4.4 Kantate *Herr, unser Gott* ... 147
6.4.5 Kantate *Herrlich ist Gott* ... 148
6.4.6 Festkantate 300 Jahre Schutzpatronin Esch an der Sauer ... 149
6.4.7 Festkantate *Einem Glauben, einem Stande* ... 151
6.4.8 Begrüßungskantate Bischof Pierre Nommesch (1864–1935) ... 152
6.4.9 Jubiläumskantate zu Ehren der Trösterin der Betrübten ... 154
6.4.10 Kantate *O salutaris* ... 156
6.4.11 Jubiläumskantate für eine höhere Töchterschule ... 157
6.4.12 Festkantate zur Grundsteinlegung des Erweiterungsbaues der Kathedrale ... 160
6.5 Litaneien ... 161
6.5.1 Litanei mit Solo ... 163

6.5.2 *Litaniae Lauretanae* Es-Dur ... 163
6.5.3 *Litaniae Lauretanae* D-Dur ... 164
6.5.4 *Litaniae Lauretanae* C-Dur ... 165
6.5.5 *Litaniae in hon Sti Josephi* ... 166
6.5.6 *Litaniae Lauretanae* F-Dur ... 167
6.5.7 *Litaniae Lauretanae* F-Dur ... 168
6.5.8 *Litaniae Lauretanae* G-Dur ... 169
6.6 Motetten ... 170
6.6.1 *Pie Jesu* ... 170
6.6.2 *O Maria Mater Jesu* ... 170
6.6.3 *Domine, salvam fac* ... 172
6.6.4 *Da Pacem Domine* ... 174
6.6.5 *Domine salvam fac* ... 175
6.6.6 *Pie Jesu* ... 176
6.6.7 *Ecce sacerdos magnus* ... 176
6.6.8 *Te Deum* Schlusssatz ... 178
6.6.9 *In Te Domine* ... 179
6.6.10 *Terra tremuit* ... 180
6.6.11 *In illa hora* ... 182
6.6.12 *O crux benedicta* ... 183
6.6.13 *Justorum anime in manu Dei sunt* ... 184
6.6.14 *Consolatrix afflictorum* ... 184
6.6.15 *Consolatrix afflictorum* ... 185
6.6.16 *Tantum ergo* G-Dur ... 186
6.6.17 *Veritas mea* ... 187
6.6.18 *Ecce fidelis* ... 188
6.6.19 *Offertoire* ... 189
6.6.20 *Tantum ergo* As-Dur ... 190
6.6.21 *Tantum ergo* B-Dur ... 191
6.6.22 *Tantum ergo* C-Dur ... 192
6.7 Passionen ... 193
6.7.1 Johannespassion ... 193
6.8 Lieder ... 194
6.8.1 *D'Hierzer he'ch*! ... 194
6.8.2 *Einem Glauben, einer Fahne* ... 195
6.8.3 *Onst Letzeburg* ... 196
6.8.4 *Dohém* ... 197
6.9 Bearbeitungen / Transkriptionen ... 198

6.9.1 Jubiläumsmesse von Aug. Wiltberger ... 198
6.9.2 *Domine salvam fac* / *Pro Magna Duce* ... 198
6.9.3 *Tu es Petrus* ... 199
6.9.4 *Te saeculorum Principem* ... 199
6.9.5 *In te Domine* ... 201
6.9.6 *Wilhelmus* ... 202
6.10 Fragmente ... 203
6.10.1 *Benedictus*, *Agnus Dei* ... 203
6.10.2 *Sanctus* ... 203
6.10.3 *Gloria*, *Alleluja* ... 204
6.10.4 *Sanctus* ... 204
6.11 Chronologische Auflistung nach erstmaligen Aufführungseinträgen ... 205
6.12 Einordnung ... 209
7 Resümee und Ausblick ... 210
8 Anhang ... 214
8.1 Rundfunk und Schriften ... 214
8.1.1 Ausstrahlung im Rundfunk ... 214
8.1.2 Schriften ... 216
8.1.3 Einordnung ... 225
8.2 Transkriptionen ... 226
8.2.1 Textierungen der Werke ... 226
8.2.2 Transkription der Briefe ... 239
8.2.3 Artikel ... 311
8.3 Dominique Heckmes zur Verfügung stehende Orgeldispositionen ... 334
8.4 Geburtsurkunde ... 338
8.5 Geschwister ... 339
8.6 Biografische Skizze ... 340
8.7 Autografe Partitur ... 342
8.7.1 Partitur: *Kyrie* ... 342
8.7.2 Partitur: *Gloria* ... 354
8.7.3 Partitur: *Sanctus* ... 368
8.7.4 Paritur: *Benedictus* ... 376
8.7.5 Partitur: *Agnus Dei* ... 383
8.8 Einzelstimmen (Autografe und Abschriften) ... 394
8.8.1 Violine 1 ... 394
8.8.2 Violine 1 (Manuskript) ... 399
8.8.3 Violine 2ª ... 403

8.8.4 Violine 2 412
8.8.5 Bratsche 418
8.8.6 Violoncello 422
8.8.7 Kontrabass 428
8.8.8 Orgel (1. Exemplar) 432
8.8.9 Orgel (2. Exemplar) 442
8.8.10 Sopran 1. Version 445
8.8.11 Sopran 2. Version 449
8.8.12 Tenor 1 452
8.8.13 Tenor 2 455
8.8.14 Bass 1 458
8.8.15 Bass 2 461
9 Bibliografie 464
9.1 Gedruckte Quellen 464
9.2 Archive 467
9.3 Quellen im Internet – Chronologisch geordnet 467
9.4 Quellen im Internet – Alphabetisch geordnet 475
9.5 Bildnachweis 477
9.6 Tonträger 478
9.7 Tabellenverzeichnis 478
9.8 Abbildungsverzeichnis 482

1 Vorwort

1.1 Einleitung

Als Musikstudent aus Luxemburg wird man im Ausland im Besonderen nach der Spezifik Luxemburger Musik und den Komponierenden gefragt, eine Frage, die sich bis vor kurzem diffizil darstellte, weil es kaum verlässliche Quellen in diesem Bereich gab. Diese Situation hat sich in der Zwischenzeit diametral durch die Publikation des *Luxemburger Musikerlexikons* geändert.[1] Das *Musiklexikon* versammelt sämtliche Musiker, Komponisten, Dirigenten, welche in Luxemburg wirkten. Die wissenschaftliche Erschließung der Luxemburger Musikgeschichte ist durch die kürzlich erschienene Publikation *Musikgeschichte Luxemburgs – Traditionen und Schnittstellen, Brüche und Wegmarken – Eine Studie in acht Stationen*[2] begonnen.

Im Rahmen der Festlichkeiten des 175-jährigen Bestehens der *Maîtrise Sainte Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg* äußerte der Cäcilienverein den Wunsch nach einer wissenschaftlichen Aufarbeitung des musikalischen Erbes. Der Domchor blickt auf eine lange kirchenmusikalische Tätigkeit zurück. Während dieser Zeit konnte er die führenden Kirchenmusiker Luxemburgs für sich gewinnen, sodass ein kirchenmusikalisches Erbe entstand, welchem heute neue Beachtung geschenkt werden soll.

Heckmes wirkte von 1908 bis 1935, während 27 Jahren, als Domchorregent. Nur René Ponchelet (1929–2015) stand noch länger an der Spitze des Gesangvereins (von 1959 bis 1991). Die *Maîtrise* erhielt nach dem Tod von Ponchelet dessen musikalischen Nachlass, in welchem sich neben Fachliteratur und Musikalien auch Autografe von Heckmes befanden. Nur wenige Werke von Heckmes wurden ediert worden, weshalb sich nur wenige seiner Werke verbreiteten und den Umlauf der *Maîtrise* nicht verlassen. Obwohl Heckmes nicht sehr viel komponiert hat, gehören seine Messkompositionen zu den Bedeutendsten der luxemburgischen Kirchenmusikgeschichte seit Heinrich Oberhoffer (1824–1885) und Laurent Menager (1835–1902).

Im *Biographisch-bibliographischen Kirchenlexikon*[3] vom Traugott Bautz Verlag, wird Dominique Heckmes erwähnt. Dieser Eintrag von Bernhard Hemmerle, aus dem Jahr 2004, weist auf eine internationale Präsenz der luxemburgischen Kirchenmusiker hin.

Der Cäcilienverein an der Kathedrale *Unsrer Lieben Frau* von Luxemburg heißt *Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre Dame de Luxembourg* und wird kurz *Maîtrise* genannt. Der Begriff *Maîtrise* bedeutet ursprünglich Meisterschaft, bezeichnet im Kontext dieser Arbeit aber eine Singschule, die einer Kathedrale angegliedert ist. Obschon der Begriff der Singschule zu kurz greift, da ursprünglich auch Latein und die Grundkenntnisse des Triviums und auch Instrumentalunterricht angeboten wurde. Betreffend die Situation in Luxemburg trifft vor allem der Geigenunterricht zur Singschule zu. Peter Alois Barthel (1852–1923) hatte

[1] www.musiklexikon.lu, der 2016 veröffentlichte Band trägt den Namen, *Luxemburger Musikerlexikon.* In der Zwischenzeit wurde der Name zu *Luxemburger Musiklexikon* ausgeweitet.

[2] Damien Sagrillo, *Musikgeschichte Luxemburgs*, (= Reihe, Musik, Forschung und Wissenschaft, Bd. 8), LIT-Verlag, Berlin 2023.

[3] Friedrich Wilhelm Bautz, *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon,* Traugott Bautz Verlag, Bd. XXIII, Nordhausen 2004, Spalte 625.

mit seiner „Paganini=Truppe“ anscheinend großen Erfolg.[4] Es ist unklar, seit wann und wie lange diese Geigenklasse bestand. Heckmes‘ Wirken an der *Maîtrise* bezieht sich vor allem auf das Einstudieren und Komponieren von geistlicher Vokalmusik.

Der Begriff Domchorregent, wie er in Luxemburg sehr lange gebräuchlich war, bezeichnet den Begriff Kapellmeister und beschreibt die Aufgaben des Leiters des musikalischen Lebens an einer Kirche. Im Zusammenhang mit Heckmes umfasst die Tätigkeit des Domchorregenten das Organisieren und Leiten des Chores und das Komponieren. Eine Instrumentalgruppe, wie es sie im Ausland gebräuchlich ist, gab es in Luxemburg nicht.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Forschungsarbeit für eine zukünftige Edition der Messe *Klagt in Leid* von Dominique Heckmes (1877–1938), welche in den 1920er Jahre während der *Oktave*, der jährlichen Muttergotteswallfahrt, vorgetragen wurde. Um diese Messe in Heckmes‘ Schaffen einordnen zu können, wird zudem ein systematisches Werkverzeichnis erstellt. Auf eine detaillierte Biografie von Heckmes wird verzichtet.

Nach einem theoretischen Teil über die Editionspraxis, in welchem die verschiedenen Praxen vorgestellt werden um anschließend die passende für die Heckmes-Messe auszuwählen. Hierauf folgt der methodische Teil der Quellenbewertung, durch die erst eine präzise Hierarchie des Quellenmaterials erstellt werden kann. Der Hauptteil beginnt mit einer Kurzbiografie von Dominique Heckmes und einer Beschreibung seines musikalischen Werkes im luxemburgischen Kontext. Anschließend rückt die Messe *Klagt in Leid* in den Fokus. Die Quellenlage der Messe wird detailliert aufgeführt, anhand dieser ein Stemma erstellt wird. Eine musikalische Analyse kontextualisiert die Messe in der luxemburgischen Kirchenmusikgeschichte. Anschließend steht ein kritischer Bericht, welcher einer zukünftigen Edition zugrunde liegt. Zum Schluss wird erstmals ein systematisches kommentiertes Werkverzeichnis aufgeführt, welches näher auf die generelle Quellenlage der musikalischen Fundorte von Heckmes eingeht. Zur Vermeidung von Fehlern und Verwechslungen hilft die Erstellung eines Werkverzeichnisses (*catalogue raisonné*).[5] Insbesondere bei Werken von Komponisten, die viele Versionen oder Bearbeitungen ihrer Werke erstellt haben, kann ein Werkverzeichnis dazu beitragen, Klarheit zu schaffen und Missverständnisse der Zuordnung zu verhindern. Ein Werkverzeichnis fördert die Konsistenz in der Darbietung und Interpretation eines Werks. Es unterstützt also die Bestrebungen von Interpreten und Editoren, die authentische Vision des Komponisten zu bewahren und gleichzeitig eine kohärente Darstellung des Werks zu gewährleisten. Ferner dient es als Referenzwerkzeug für Musikhistoriker, Forscher und Studierende und ermöglicht eine systematische Untersuchung von Werken und ihrer Entwicklung im Laufe der Zeit. Ein gut organisiertes Werkverzeichnis dient dementsprechend als Grundlage für weiterführende musikwissenschaftliche Forschungsarbeiten.[6] Im Allgemeinen erleichtert die Erstellung eines Werkverzeichnisses die Verwaltung der Rechte und Lizenzen für das betreffende Werk. Es klärt, welche Versionen oder Editionen des Werks geschützt sind und wer die Rechte an welchen Teilen des Werks

[4] „Die Preise=Vertheilung der Sonntags=Schule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.08.1884, S. 2.

[5] Vgl. François Duret-Robert, „La dictature des cataloguistes“, in: *Connaissance des arts*, 5/6-1989, S. 131-143.

[6] Vgl. u.a. Hubertus Butin, Conny Dietrich, Christiane Heiser, Anne Sibille Schwetter, Annette Seeler, „Leitfaden für kunstwissenschaftliche Gutachten“, in: *Hefte des Arbeitskreises Werkverzeichnis 1* (2023), hrsg. von der Kaldewei Kulturstiftung.

Vgl. Ingrid Pérez de Laborda, Aya Soika und Eva Wiederkehr Sladeczek (Hrsg.): „Handbuch Werkverzeichnis.“, De Gruyter, Berlin 2023.

besitzt. Für das vorliegende Editionsprojekt spielt dieser Punkt eine untergeordnete Rolle. Er wird jedoch vor einer endgültigen Edition in Betracht gezogen.

Im Anhang werden die gesammelten und transkribierten Briefe aufgezeigt. Im Anschluss ist eine Kopie der Quellen der Messe *Klagt in Leid* angehängt.

Die Auswertung von Briefen eines Komponisten stellt unter anderem eine wichtige Quelle für die Erstellung seiner Biografie und seines Werkverzeichnisses dar. In Briefen vermitteln Komponisten ihre Gedanken, Gefühle, Pläne und Ideen, die sonst nicht kommuniziert werden. Briefe enthalten überdies Informationen über die Beziehungen des Komponisten zu anderen Künstlern, Freunden und Familienmitgliedern, die für die Kontextualisierung seines Lebens und Werks von Belang sind. Sie bieten Einblicke in das Leben und die Persönlichkeit eines Musikschaffenden und ermöglichen eine nuancierte Darstellung der Person hinter der Musik. Darüber hinaus bieten sie eine Kontextualisierung und informieren darüber, wie der Komponist seine eigene Musik betrachtet und interpretiert, insbesondere welche Absichten er bei der Komposition verfolgt. Die Inhalte der Briefe liefern zudem Einblicke in den kreativen Schaffensprozess. Sie tradieren wesentliche Informationen darüber, wie die speziellen und charakteristischen Kompositionsideen entstanden sind, wie der Komponist Herausforderungen im Schaffungsprozess begegnet und wie sich seine Werke sukzessive weiterentwickeln. Folglich sind Briefe historische Informationsquellen, die die Evolution seiner musikalischen Sprache veranschaulichen. Briefe reflektieren den zeitgeschichtlichen Kontext, in dem der Komponist lebte. Politische, soziale und kulturelle Ereignisse können sich auf das Leben und Schaffen eines Künstlers auswirken. Die Briefe tragen dazu bei, die äußeren Einflüsse auf die Musik eines Komponisten zu verdeutlichen. Zudem dienen sie als Nachweis für die Authentizität eines Werkes, indem sie die Korrektur ermöglichen oder ergänzende Informationen liefern. Unveröffentlichte Briefe oder neue Entdeckungen verfeinern und präzisieren demnach das Bild eines Komponisten. Die Briefe mit ihren Transkriptionen sind für spätere Forschungsvorhaben fundamental, liefern dabei nicht nur weitere Erkenntnisse über die Person Heckmes', sondern auch Informationen über die zeitgeschichtliche Dimension der Kirchenmusikgeschichte Luxemburgs.[7]

[7] Vgl. u.a. Thomas Etzemüller, „Wer konstruiert die Biographie? Über die Rolle von Autoren, Lesern, Quellen, Texten – und des Biographierten“ in: *Musikwissenschaft und Biographik, Narrative, Akteure, Medien*, hrsg. von Melanie Unseld, Fabian Kolb, Gesa zur Nieden, (= Wege der Musikwissenschaft, hrsg. von Gabriele Buschmeier, Klaus Pietschmann), Schott, Mainz 2016, S.29-34.

1.2 Danksagung

Mein größter Dank geht an Prof. Dr. Damien Sagrillo, der mich unermüdlich und geduldig unterstützt hat. Ebenso danke ich Prof. Dr. Georg Mein und Prof. Dr. Friedhelm Brusniak, Mitglieder des *comité d'encadrement de thèse* (*CET*) für die stets konstruktive Kritik an dieser Arbeit über vier Jahre.

Nicht zu unterschätzen ist die Unterstützung von Prof. Dr. Georg Mein für die Finanzierung über die Fakultät der Geistes-, Bildungs- und Sozialwissenschaften und von Erna Hennicot-Schoepges. Sie hat mit der *Maîtrise* die Initiative für dieses Projektes ergriffen.

Diese Arbeit hätte nicht zustande kommen können ohne die Hilfe vieler Menschen:

Bernhard Schmitt und Christian Lekl vom Diözesanarchiv danke ich für das Bereitstellen der Akten, Patrick Steffen, Françoise Molitor und Marlène Duhr vom *Centre d'études et de documentation musicales* von der Nationalbibliothek für das Bereitstellen der Musikalien. Corinne Schroeder, Patricia Lambert, Nadine Zeien, Sanja Simic aus den Nationalarchiven danke ich für die gute Zusammenarbeit.

Dr. Eva-Marie Bange vom Luxemburger Stadtarchiv danke ich für den freundlichen Empfang und kompetente Beratung

Nicole Sahl und Daniela Lieb vom *Centre national de littérature* danke ich für den Empfang und die Einsicht in das Musikalienarchiv.

Für den Austausch und Unterstützung in Bezug auf Einsicht in die Archive der *Maîtrise* danke ich Patrick Scheuer und Marc Dostert sowie Christiane Ries-Wagner.

Patrick Colombo danke ich für die vielen unkomplizierten Besuche im Archiv des *Pius-Verbandes*.

Nähere Informationen zur Kantate für eine höhere Töchterschule Mödling gehen auf den Austausch mit Dr. Manfred Pongratz aus dem Stadtarchiv Mödling zurück, der mich mit Karl Reiter, der eine Festschrift zur Geschichte des Mädchenlyzeums in Mödling verfasste, und mit dem Privatarchiv der Familie Waldner in Verbindung setzte.

Jean Thill, François Schammo und Anne Lelong danke ich für die Recherche in den Archiven der Militärkapelle.

Aline Pütz danke ich für die Einladung und den Empfang in der *Bicherthéik*.

In Bezug auf Empfang und Einsicht der Archive von Gesangvereinen und auf Kirchenemporen danke ich:

Paul Kayser – Kirche St. Alphonse
Josette Schintgen-Nickels – Chorale Kauneref
Myriam Goedert und Jeannot Sanavia – Philharmonie Esch an der Sauer
Wierzbicki und Huber – Chorale Hollerich
Michel Ronkar und Pierre Legille – Chorale Dommeldange

François Biltgen und seiner Mutter danke ich herzlich für den Empfang und die Einsicht in das Privat-Archiv der Familie

Josée Hommel-Wester danke ich für den Empfang und die Einsicht in das Privatarchiv von Carlo Hommel, und ganz besonders für das Bereitstellen der *Messe in G-Dur* von Laurent

Menager, das heute den Weg, als frühestes Autograf von Laurent Menager, in die Archive des *Cedom* geschafft hat.

Dr. Ruth Reicher danke ich für die mentale Unterstützung und Aufmunterungen und für ihre Hilfe in der Transkription der Kurrentschrift und ganz besonders für die Kontaktaufnahme mit der Reproduktion bei der Österreichischen Nationalbibliothek, mit Hans-Peter Zimmer für die Reproduktion der *Mödlinger Nachrichten 1826* und schließlich für die Hilfe beim Gegenlesen.

Meiner Kollegin Tina Zeiß-Zippel und ihren Eltern danke ich für die Unterstützung bei den Transkriptionen der Kurrentschrift und fast tägliche Unterstützung.

Danielle Roster danke ich für den informativen Mail-Verkehr.

Tessy Oppermann vom *Centre national de l'audiovisuel* danke ich für die Recherchen der historischen Aufnahmen.

Prof. Dr. Konrad Klek und Prof. Dr. Birger Petersen danke ich sehr herzlich für die Einladung und den Austausch an der *Johann Georg Herzog Tagung* in Erlangen.

Fränz und Yves Biver-Pettinger danke ich für das Klären der Fragen bezüglich der Textvorlagen.

Jean Kandel danke ich für den liebevollen Austausch und für die mir anvertrauten Musikalien.

Coralie Wink danke ich herzlich für den Austausch über Heinrich Oberhoffer.

Raymond Dittrich von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg danke ich für seine Hilfestellungen.Marcus Dahm danke ich für den Austausch und seine Hilfestellungen.

Marc Loewen für den angenehmen fachlichen Austausch

Sébastien Meyers danke ich für die Einsicht in sein Privatarchiv mit Musikalien.

Joseph Reisdoerfer danke ich für den Austausch in Fragen Jesuitenarchiv.

Tobias Willi danke ich für den regen Austausch und die unermüdliche Unterstützung.

Zuletzt danke ich meiner Familie und meiner Freundin Stefanie Duprel für die jahrelange Unterstützung.

1.3 Abkürzungsverzeichnis

A = Alt

Ab = Abschrift

Anlux = Archives nationales de Luxembourg (Staatsarchiv)

Au = Autograf

B = Bass

Bar = Baryton (Blasinstrument)

Begl = Begleitung

BnL = Bibliothèque nationale de Luxembourg

Cedom = Centre d'études et de documentation musicales

EZ = Einzelstimme

Fag = Fagott

Fl = Flöte

gem. Chor = gemischter Chor

Hr = Horn

Kb = Kontrabass

Klar = Klarinette

Maîtrise = Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg

MCh = Männerchor

Mez = Mezzosopran

Ms = Manuskript

MS = *Musica Sacra*

MSW = *Musica Sacra Wolwelange*

NP = Nachlass Ponchelet

Ob = Oboe

Orch = Orchester

Org = Orgel

Part. = Partitur

Pos = Posaune

PV = *Pius-Verband*

RISM = Répertoire International des Sources Musicales

S. = Seite

S = Sopran

st. = stimmig

StrOrch = Streichorchester

T. = Takt

T = Tenor

Tr = Trompete

u. = und

u = und (zwischen zwei Zählzeiten)

UGDA = Union Grand-Duc Adolphe

Va = Viola

Vc = Violoncello

Vl 1 = Violine 1

Vl 2 = Violine 2

Tba = Tuba

ZZ = Zählzeit

2 Editionspraxis

In diesem Kapitel werden die Grundzüge der Editionspraxis und die unterschiedlichen Editionstypen vorgestellt.

Die Musikphilologie ist auf das schriftliche Medium seiner Quellen angewiesen.[8] Die Musikethnologie hat mit der Verschriftlichung, die Transkription der mündlichen Tradition, ein eigenes Verständnis definiert. Dieses Verständnis beruht auf der deskriptiven Notation, mit klarem Bewusstsein und Transparentmachen von Unverbindlichkeit der Notation, welche lediglich den Höreindruck klingender Musik erfasst.[9]

Das Verschriftlichen von Musik und der damit verbundene Sprachcode hat sich immer wieder verändert. Erst im 17. Jhd. entstand das noch heute gültige Format der Notation von musikalischen Textzeugnissen. Das Übertragen in das Fünflinien-System von Musik, die vor 1600 entstand, ist vor allem hinsichtlich des Melodieverlaufes und des Rhythmus mit Interpretationen verbunden.

Durch das steigende Interesse an älterer Musik im 19. Jahrhundert, wie etwa an der Musik von Johann Sebastian Bach oder von Giovanni Pierluigi da Palestrina, rückt nach und nach die Notwendigkeit einer einheitlichen wissenschaftlichen Edition in den Fokus, vor allem deshalb, weil die entstandenen Denkmäler-Ausgaben dem Notentext aus historischer Sicht nicht gerecht werden. Diese entstanden im Geist der Zeit und wurden an die damals aktuellen Normen angepasst. Die Art und Weise dieser Übertragung ist laut Schmidt, zentraler Gegenstand zahlreicher Kontroversen.

Dieses Verständnis der Verantwortung der Editionstechnik wandelt sich mit der sich entwickelnden Musikästhetik im 20. Jahrhundert, in vielfältigere Musikstile einerseits und eine historisierende Musikempfindung anderseits, wandeln.

> *„Allgemein betrachtet sind sämtliche Publikationen von Musik ungeachtet der Qualität und der für die Herausgabe verantwortlichen Instanz (Komponist, Herausgeber, Verlag) als Ergebnisse musikalischer Editionstechnik im weitesten Sinne anzusehen. Denn sie alle gehen notwendigerweise aus einem – bewußten oder unbewußten – Entscheidungs- bzw. Urteilsprozeß hervor, der von der Bewertung des zu veröffentlichenden Gegenstandes, von Annahmen über den Benutzer oder – und zumeist – von beiden gemeinsam bestimmt wird. Die Existenz und Art einer Publikation ist mithin stets von den Ergebnissen dieses Entscheidungsprozesses abhängig, und die konkrete editorische Ausführung wird entscheidend durch die Bewußtheit von dessen Unausweichlichkeit geprägt, von dem mehr oder minder klaren Bewußtsein also, daß der Akt der Veröffentlichung immer auch eine Bewertung, eine Interpretation darstellt. Die Gewichtung hinsichtlich der beiden genannten Faktoren (Gegenstand – Benutzer) als Maßgabe der Publikation ist allerdings äußerst*

[8] Christian Martin Schmidt, „Editionstechnik, Allgemeine Bestimmung und Grundzüge der Geschichte“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/12534, (12.12.2023).

[9] Ebenda.

mannigfaltig, sie kann in unterschiedlichen Graden zugunsten des einen oder anderen ausfallen."[10]

Die Interpretation des Notentextes und dessen Darstellung hat auch die Zweckbestimmung einer Edition oder ihren Benutzerkreis im Auge. Je nach Quellenlage liefert die wissenschaftliche Ausgabe ein historisches Dokument, welches dem theoretischen und musikwissenschaftlichen Studium dient, um auf dessen Grundlage Zusammenhänge zu erforschen und zu kontextualisieren.

Bevor eine Edition entstehen kann, muss die Entscheidung getroffen werden, welche Stellung diese einnehmen soll und worauf der Fokus gelegt wird. Diese Entscheidung wird auch durch Fragen der Finanzierung des Vorhabens und der Zielgruppe tangiert. Im Folgenden werden die unterschiedlichen Typen einer Edition vorgestellt.

Eine **praktische Ausgabe** hat das Ziel einen aufführbaren Notentext zu liefern, selbst wenn die Vorlage Fragen aufwirft. Dabei können Abweichungen zur überlieferten Quelle entstehen, die in der Regel nicht dokumentiert werden.[11]

Eine **Aufführungsedition** setzt den Schwerpunkt auf die Aufführung und vermittelt dementsprechend eine bestimmte musikalische Ästhetik, indem Fingersätze, Fingerpositionen aber auch agogische und dynamische Zeichensetzungen vom Herausgeber stillschweigend ergänzt werden. Eine **instruktive Ausgabe** beinhaltet historisch informierte Ergänzungen, die einem Schüler[12] den Zugang zu historisch informierter Aufführungspraxis erleichtern. Neben den Schulen älterer Musik gibt es ebenso eine romantische Fassung einer Bachsuite, bei der sich der Notentext durch Zusätze weiter vom Original entfernt. Aber auch diese Edition hat heute einen bestimmten Stellenwert, da durch diese die Ästhetik einer bestimmten Epoche überliefert wird. Die Problematik dieser Editionen ist oft die fehlende Transparenz und Nachvollziehbarkeit, da die Ergänzungen vom Herausgeber generell nicht als solche gekennzeichnet sind und der Leser keine Möglichkeit hat, zwischen Intention des Komponisten und Hinzufügung des Herausgebers zu unterscheiden. Schon im 19. Jahrhundert wurden diese Editionen angefochten und Musikwissenschaftler verlangten eine Edition, die näher an der Schrift des Komponisten ist.

Aus diesem Kontext machte sich die *Königliche Akademie der Künste in Berlin* in den 1890er Jahre für eine herausgeberfreie Edition stark, die sie **Urtext** nannten. Die ursprüngliche Idee dieser Ausgaben ist nachvollziehbar da so eigene Interpretationen der Werke entstehen können. Problematisch wurde dieser Begriff mit der Kommerzialisierung nach dem zweiten Weltkrieg. Einer der Vorreiter der Urtext-Editionen, Günther Henle (1899–1979), schreibt 1954, dass „wenn sich Autograf und erste Edition stark unterscheiden, so muss der Herausgeber interpretieren" [13] und genau mit dieser Interpretation beginnt die Problematik der Urtext-Ausgaben, die nur mit entsprechender Methodik gelöst werden kann.

---

[10] Christian Martin Schmidt, „Editionstechnik, Allgemeine Bestimmung und Grundzüge der Geschichte", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/12534, (18.10.2023).

[11] Martin Albrecht-Hohmaier, „Werkausgaben", in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 14-15.

[12] Zur besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit das generische Maskulinum verwendet. Die in dieser Arbeit verwendeten Personenbezeichnungen beziehen sich – sofern nicht anders kenntlich gemacht – auf alle Geschlechter.

[13] Henle, Günter, „Über die Herausgabe von Urtexten", in: *Musica,* 1954 Nr. 8, S. 377-380.

„Der „moderne“ Urtext-Begriff

Unter „Urtext“ verstehen wir heutigen Editoren und Urtextverlage gerade nicht mehr einen einzelnen historischen Text, wie ihn etwa das Autograf repräsentieren mag, nicht einmal die Summe aller Notentexte der Primär- und notfalls der Sekundärquellen-Überlieferung eines Werks, sondern „Urtext“ heute meint einen wissenschaftlich-kritischen, auf Basis aller verfügbaren historischen Quellen rekonstruierten, das heißt interpretierten, in der präsentierten Form historisch nie existenten Notentext.“[14]

Der Begriff *Urtext* erlebt also eine wandelnde Definition, doch auch diese Definition der Urtext-Edition, ist nur mit einem entsprechenden Lesartenverzeichnis vertretbar, welches die Entscheidungen der Herausgeber nachvollziehbar machen.

Seit der Gründung 1972 spielt die *Wiener Urtext Edition* in diesem Zusammenhang eine spezielle Rolle, da sie den Begriff *Urtext* als Marketingelement in ihrem Namen trägt. Sie bekennen sich als wissenschaftlich-kritische Ausgabe, zeigen auf ihre Vorworte hin, in denen Informationen zur Entstehung, zur musikhistorischen Bedeutung und zur Überlieferung der Werke gegeben werden. Im kritischen Bericht werden editorische Eingriffe und Entscheidungen angemerkt. Zudem geben sie noch aufführungspraktische Hinweise. Doch dann schließen sie ihre Editionsphilosophie mit folgendem Zusatz: „namhafte Musiker und Pädagogen steuern Fingersätze und Applikaturen bei“[15]. Solche Zusätze vereinbaren sich nur schwer mit der Philosophie des Urtextes, es sei denn, sie werden als solche gekennzeichnet und die Methodik wird erklärt.

Die ***Facsimile*-Edition**, (lateinisch *fac simile* „mache es gleich“) zielt auf eine originalgetreue Reproduktion eines Manuskriptes oder einer Edition und ermöglicht das Studium einer Quelle, deren Provenienz nur schwer zugänglich ist oder nur ein bedingter Zugang gewährt wird. Aus pädagogischer und wissenschaftlicher Sicht ist diese Edition besonders wertvoll.

Eine **wissenschaftlich-kritische Edition** versucht alle möglichen Quellen zu sammeln, zu analysieren und Schlussfolgerungen zu ziehen. Die Methodik wird dargelegt und Entscheidungen oder Unklarheiten werden in einem ausführlichen Lesartenverzeichnis aufgeführt und für den Leser nachvollziehbar gemacht. Keine subjektive Lesart, die Raum für Interpretationen öffnet, wird präsentiert, sondern die Methodik ist klar ersichtlich formuliert.

Die **Denkmälerausgabe** ist eine musikgeschichtliche Edition, welche sich einem bestimmten Thema der Musikgeschichte widmet. Der erste Band der *Denkmäler deutscher Tonkunst*,[16] wurde 1892 unter der Leitung Philipp Spitta (1841–1894) bei *Breitkopf & Härtel* in Leipzig von Max Seiffert (1868–1948) herausgegeben und widmet sich der *Tabulatura Nova* von Samuel Scheidt (1587–1654). Der Herausgeber gibt seine Editionsrichtlinien preis und versieht das Werk mit einem zweiseitigen Lesartenverzeichnis.

---

[14] Wolf-Dieter Seiffert, *'Urtext'. Ein historischer Überblick samt Begriffsdefinition*, auf der Internetseite https://www.henle.de/de/feuilleton/was-ist-urtext/#3, (22.09.2023).

[15] *Unsere Philosophie*, auf der Internetseite https://wiener-urtext.com/de/wiener-urtext-edition, (31.10.2023).

[16] Philipp Spitta, „Tabulatura Nova“ in: *Denkmäler der deutschen Tonkunst*, 1892, auf der Internetseite https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/78/IMSLP23689-PMLP15682-Scheidt_TablaturaNova.pdf, (12.12.2023).

Die neue Schubert Gesamtausgabe an der Universität Tübingen und der österreichischen Akademie der Wissenschaft arbeitet an einer kritischen und „**offenen Edition**“, welche Alternativen typografisch direkt in den Notentext einfügt, um so den Leser aktiv in den Editionsprozess einzubinden. Diese Idee ist musikwissenschaftlich zu begrüßen, allerdings kommt es in der Überlieferung durch das Medium Buch stellenweise zu Einschränkungen und Kompromissen, was die Aufführende vor neue Herausforderungen stellt.[17]

Ein Format, das alle vorhergehenden Vorzüge der einzelnen Editionsformen verbindet, ist eine **digitale Edition**. Die kann sogar interaktiv gestaltet werden. Die *Music Encoding Initiative* (*MEI*) ist ein Begriff, der gleichzeitig eine Organisation, eine Forschungsgesellschaft und eine digitale Sprache bezeichnet. Diese Sprache ermöglicht den Rechnern Musikdokumente, wie Partituren, lesen und verarbeiten zu können. Das Erstellen einer digitalen Edition erfordert eine enge Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaftlern, Informatikern und anderen Experten.[18]

Im Zusammenhang der digitalen Edition ist das Ziel, eine Sprache zu schaffen, die den Forderungen der Forschung gerecht wird: Sie soll semantische und strukturelle Komplexe der Musikgeschichte in westlicher Notationsformen erfassen können. Sie soll den traditionellen Aufführungs-, Facsimile- und kritischen Editionen gerecht werden. Sie soll öffentlich zugänglich sein und von der Forschungsgesellschaft kontrolliert und validiert werden. Sie soll unabhängig von Betriebssystemen sein und als Quelle der Forschung dienen und digitale Resultate generieren. Diese Sprache ermöglicht es, ein permanentes internationales Archiv notierter Musikdokumente aufzubauen, das nicht nur Forschenden zur Verfügung stehen soll.[19]

Das *Edirom*-Projekt fördert die „Entwicklung von Werkzeugen für digitale Formen wissenschaftlich-kritischer Musikeditionen“[20] um so die Vorzüge der oben beschriebenen Formen zu verbinden und deren Nachteile zu umgehen. Es geht also darum, die wissenschaftlich-kritische Musikedition und die damit verbundene wissenschaftliche Arbeit auf Basis einer komplexen Quellengrundlage transparent und zugänglich zu machen. Dabei eröffnen sich Möglichkeiten der interaktiven Nutzung und des Einbeziehens von Tonaufnahmen.

Ein Beispiel ist die *Digitale-Interaktive-Mozart-Edition* (*DIME*).[21] Grundlage dieser Editionen ist die *Music Encoding Initiative* (*MEI*), mit der ein Code generiert wird, der in Bezug auf die Musiknotation den neuen Anforderungen gerecht wird. Die *DIME* erleichtert die Visualisierungen der Notentexte und ermöglicht den Vergleich unterschiedlicher Editionen und weist damit auf Unterschiede in der Notation hin. Der Notentext kann in allen möglichen Besetzungen exportiert werden, was vor allem für den Musikunterricht aber auch wissenschaftliche Vergleichsarbeit wertvoll ist. Zudem sind professionelle Aufnahmen integriert, die mit den Noten angehört werden können.

---

[17] *Neue Schubert-Ausgabe*, auf der Internetseite www.schubert-ausgabe.de (31.10.2023)

[18] Joachim Veit, „Digitale Musikedition“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 50.

[19] *An introduction to MEI*, auf der Internetseite https://music-encoding.org/about/, (18.10.2023).

[20] *Edirom. Digitale Musikedition*, auf der Internetseite https://www.edirom.de/edirom-projekt/index.html, (22.09.2023).

[21] Ulrich Leisinger, Projektleiter, *Projektbeschreibung,* auf der Internetseite https://dme.mozarteum.at/musik/edition/, (19.10.2023).

Norbert Dubowy (*1956), Cheflektor der *DIME*, beschreibt das Potenzial der digitalen Edition im Wandel eines Kritischen Berichtes zu einer Kritischen Dokumentation.[22] Er nennt die defizitären und lückenhaften Grauzonen des Kritischen Berichtes, indem der Verleger in den Editionsrichtlinien die Handlungen generell abhandelt, anstatt diese konkret zu erläutern. In der digitalen Edition können im Gegensatz dazu sämtliche Eingriffe kenntlich gemacht werden, und diese auch begründet werden. Der Vorteil ist zudem, dass diese Visualisierung im Vergleich zu einem kodifizierten Kritischen Bericht einfacher zugänglich ist und direkt in der Partitur angezeigt werden kann.

Wenn eine Komposition entsteht, vergeht Zeit, in welcher viele musikalische Gedanken und Ideen notiert und wieder verworfen werden. Die Schreibprozesse der Komponierenden unterscheiden sich nicht zuletzt auch von deren Persönlichkeit und Arbeitsweise. Einige Komponierende vernichten sämtliche Skizzen, andere zerstören sogar ältere Kompositionen. Wenn aber Skizzen, Varianten oder Frühfassungen vorhanden sind, so kann die Genese der Komposition, also die kompositorischen Arbeits- und Denkprozesse, mithilfe der genetischen Textkritik erforscht werden.[23] Selbst eine vermeintlich abgeschlossene Komposition in Form einer autografen Reinschrift kann sich im Austausch mit den Verlegern oder während des Einstudierprozesses mit einem Orchester verändern.

Je reicher der Fundus an Skizzen, Entwürfen und Schriften ist, desto detaillierter kann ein musikalischer Schreibprozess nachempfunden werden.

[22] Norbert Dubowy, „Vom kritischen Bericht zur kritischen Dokumentation“, aus: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, https://musiconn.qucosa.de/api/qucosa%3A72567/attachment/ATT-0/, DOI: https://doi.org/10.25366/2020.42, (30.11.2023).

[23] „Genetische Textkritik“, auf der Internetseite https://beethovens-werkstatt.de/glossary/genetische-textkritik/, (18.10.2023).

3 Methodik

In diesem Kapitel geht es um die Quellen eines musikalischen Textes. An erster Stelle steht dabei die Sichtung aller Quellen. An zweiter Stelle steht die Beschreibung und Bewertung der Quellen um anschließend Rückschlüsse auf die Überlieferungsgeschichte der Quellen ziehen zu können, welche in einem Stemma aufgezeigt werden. Daraufhin wird die Form einer Edition festgelegt, je nachdem sich eine Leitquelle erkennen lässt oder nicht. Schließlich wird auf die Rolle und Wichtigkeit des kritischen Berichtes verwiesen.

3.1 Überlegungen zur Musikedition

Die Grundlage einer Musikedition ist die systematische Sichtung der Quellen. Neben den institutionellen Archiven und Bibliotheken, wie die luxemburgische Nationalbibliothek mit ihrer Musikabteilung (*Cedom*), das luxemburgische Literaturzentrum, das Staatsarchiv, das Stadtarchiv und das Bistumsarchiv, gehören auch Vereinsarchive wie das der *Maîtrise* und andere Gesangvereine und deren Dachverbände, beispielsweise der *Pius-Verband* für die geistliche Musik und das Archiv der *UGDA (Union Grand-Duc Adolphe)* für die weltliche Musik zu den relevanten Orten, um nach musikalischen Quellen zu suchen. Archive wie das der *UGDA* oder des luxemburgischen Konservatoriums sind nicht aufgearbeitet, oder das Notenmaterial liegt in Kisten verpackt im *Cedom* und wartet auf eine Aufarbeitung. Die Quellenermittlung stellt sich als offener Prozess dar, da es nur selten gelingt, tatsächlich alle im Zuge der wissenschaftlichen Bearbeitung eines Werkes relevanten Quellen zu finden.[24] Insofern geriert sich die Quellensuche und der Quellenfund als Desiderat mit der Folge, dass das Resultat dieser vorliegenden Arbeit als dynamisches Forschungsergebnis abhängig von der Quellenlage interpretiert werden muss.

Die Quellen auf die sich der Verfasser für diese Arbeit stützt, stammen aus dem musikalischen Nachlass von René Ponchelet, welcher momentan im Probesaal der *Maîtrise* aufbewahrt wird. Die Quellen für das angehängte systematische Werkverzeichnis stammen aus einer Vielzahl von Archiven und Institutionen, welche dort alle angegeben sind. Überwiegend zählen hierzu das *Cedom*, das Vereinsarchiv der *Maîtrise*, und dem *Preciosa*, dem Depositum der *Maîtrise* im Staatsarchiv.

Je größer der Quellenfund ist, desto detailreicher kann die Auswertung ausfallen, um bspw. eine Entwicklung der Quellen feststellen zu können. Die Analyse der Quellen legt Abhängigkeiten und Beziehungen zwischen den einzelnen Quellen dar und sucht nach den Ursachen der Veränderungen und Entwicklungen der Quellen.

Das Werk wird dabei als Prozess verstanden, das in unterschiedlichen Stadien verschieden geartet vorliegt, weil unterschiedliche Autoritäten Einfluss auf das Werk nehmen. In autografer Handschrift können Partituren, Skizzen, Arbeitsmaterial, Particell, Fassungen, Versionen vorliegen, die allesamt analysiert und bewertet werden müssen. Von fremder Hand, wie z.B. Kopisten, können Abschriften und Stimmenmaterial vorliegen, welches als solches definiert und anschließend bewertet werden muss. Bei diesen Arbeitsprozessen können Unterschiede zwischen den Versionen entstehen, dessen Motivation analysiert und bewertet werden muss.

[24] Ullrich Scheideler, „Quellenbeschreibung“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 180.

Des Weiteren können Stichvorlagen, von Lithografen oder Verlegern, eventuell mit Ergänzungen, oder gar Editionen vorliegen. Ob diese vom Komponisten bewilligt wurden oder nicht, soll, wenn möglich, kontrolliert werden. Mit diesem Quellenmaterial ist es möglich, eine Entwicklung oder eine Mehrzahl an Varianten, oder gar Versionen eines musikalischen Textes zu erstellen.[25]

Die Bedeutung und Wichtigkeit von nichtautografem Quellenmaterial verdeutlicht die Arbeitsweise des Filmkomponisten Max Steiner, welcher lediglich ein Particell erstellte. Die Partitur verfassten anschließend sogenannte Orchestratoren.[26] Anette Müller zeigt in ihrer Dissertation *Komponist und Kopist: Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, die Freiheit aber auch Verantwortung auf, die Robert Schumann dem Notenschreiber überließ. Wie eng die „Kontrolle" von Schumann war, oder wie eng der Austausch war, ist nicht zu festzustellen.[27]

Demnach ist das Werk nicht nur an das Autograf gebunden, sondern die Bedeutung von anderen Handschriften muss von Fall zu Fall analysiert und bewertet werden, um zu eruieren, ob diese einen weitreichenden Einfluss auf die Komposition hat.[28]

Änderungen und Ergänzungen in Editionen müssen analysiert sowie ein möglicher Austausch und die Korrespondenz zwischen Komponist und Verleger, um die Quellen korrekt bewerten zu können. In der Gesamtausgabe der Werke von Laurent Menager werden laufend Neuinterpretation einiger editorischen Schritte nötig, beispielsweise das Hinzufügen von dynamischen und agogischen Zeichen der Verleger der Edition zu Lebzeiten Menagers, welche im Einverständnis mit dem Komponisten verfasst wurden.

3.2 Überlieferung

Unter dem Begriff 'Filiation' versteht man die Methode der Quellensichtung, die dazu dient, die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen verschiedenen Quellen zu ermitteln. Dabei werden die Überlieferungsträger ausgewählt, die es nach Einschätzung des Verlegers erlauben, eine Gestalt des Werkes vorzulegen, die den Vorstellungen des Komponisten möglichst nahekommt. Das Ergebnis der Filiation ist ein Stammbaum, der die Abhängigkeitsverhältnisse grafisch abbildet.[29]

Das Stemma bezüglich der Quellenlage der in dieser Arbeit behandelten Messe wird auf Seite 57 detaillierter erläutert.

3.3 Prinzip der Leitquelle

Die jeweilige Quellenlage eines vorliegenden Werkes bestimmt die Art und Weise der Entstehung einer Edition. Da bei Heckmes keine Skizzen, Entwürfe oder Arbeitsmanuskripte aufgefunden werden konnten, sondern nur Partituren oder bei größeren Werken zusätzliche Einzelstimmen, liegt das Prinzip der Leitquelle nahe. Im Normalfall wird die autografe

[25] Marlène Duhr, „Populäre Musik edieren", 2022, S. 55 und 56.

[26] Wegele Peter, „Der Filmkomponist Max Steiner (1888–1971)", auf der Internetseite https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33844, (28.11.2023).

[27] Marlène Duhr, „Populäre Musik edieren", 2022, S. 220.

[28] Marlène Duhr, „Populäre Musik edieren", 2022, S. 61.

[29] Ullrich Scheideler, „Filiation", in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 191.

Partitur als Leitquelle benutzt, jedoch werden im gegenwärtigen Diskurs, die Editionsarbeit betreffend, auch andere Herangehensweisen in Betracht gezogen. Das Prinzip der Leitquelle besagt, dass der Herausgeber einer kritischen Ausgabe eine bestimmte Quelle als sogenannte Leitquelle auswählt, die als Grundlage für die Erstellung des Haupttextes dient. Die Leitquelle wird in der Regel als die beste oder repräsentativste Quelle angesehen und bildet die Grundlage für die Entscheidungen des Herausgebers in Bezug auf Lesarten und Emendationen (s.u.). Zudem können auch andere Quellen konsultiert werden, um Varianten und andere Informationen zu sammeln, die in den Textapparat aufgenommen werden.

Im Gegensatz dazu steht die Praxis des 'Eklektizismus', welche darauf beruht, verschiedene Lesarten aus verschiedenen Quellen zu kombinieren, um eine konsistente Version des Textes zu erstellen. Sie ist eine Methode, die oft angewendet wird, wenn es keine klare Hierarchie zwischen den verschiedenen Quellen gibt oder wenn die Quellen stark kontaminiert sind.[30] Kontaminiert nennt man eine Quelle, in welcher Eintragungen des Komponisten oder Dritter das Edieren eines Werkes beeinträchtigen und dem Herausgeber spezifische Entscheidungen für oder gegen eine Lesart abverlangt.

Der Musikwissenschaftler James Grier verwendet in seinem Buch zur kritischen Musikedition die Begriffe Kritik und Edition, um den Prozess der Analyse und der Bewertung der vorliegenden Quellen eines Werkes zu beschreiben. Sein Ziel ist es, einen akzeptablen und verlässlichen Text zu erzeugen. Dies gelingt durch informierte Entscheidungen anhand der Analyse der Lesarten, Varianten, Fassungen und stemmatischen Beziehungen der Quellen.[31]

Unter dem Begriff 'Kollation' versteht man den Vergleich von Texten einer Quelle, um Übereinstimmungen und Abweichungen in der kontrastiven Anschauung zwischen den Texten zu ermitteln. Dabei gehört auch die Auswahl der zu vergleichenden Quellen zu diesem Schritt. Die Kollation dient dazu, eine möglichst genaue Textgrundlage zu schaffen und Fehler in den Quellen zu erkennen und zu eliminieren.[32]

Die Quellenbeschreibung, die Kollation und Filiation werden geprüft und eine zusammenfassende Quellenbewertung wird erstellt, welche als Grundlage der weiteren Entscheidungen dient. Die Beschreibung der Quellen erfolgt so knapp wie möglich und so ausführlich wie nötig. Autografe Quellen werden in der Regel ausführlicher beschrieben als Druckquellen. Eine weitere Abstufung in der Ausführlichkeit der Quellenbeschreibung erfolgt aufgrund der Bedeutung der einzelnen Quelle.[33] Diese vorgeschlagene Gewichtung der Beschreibung ist im Falle der Zielsetzung von *RISM (Répertoire International des Sources Musicales)* durchaus nachvollziehbar, ist aber für den Fall einer wissenschaftlichen Edition nicht zwingend korrekt.

Für den Umgang mit Textkritik stehen zwei Methoden zur Diskussion. Unter dem bereits weiter oben genannten Begriff 'Emendation' versteht man in der Editionswissenschaft die Korrektur von eindeutigen Fehlern der Leithandschrift mithilfe anderer Quellen. Dabei wird versucht, den ursprünglichen Textzustand wiederherzustellen, indem man Fehler in der

---

[30] James Grier, „The critical editing of music“, Cambridge University Press, 1996, S. 129.

[31] James Grier, „The critical editing of music“, Cambridge University Press, 1996, S. 142-143.

[32] Ullrich Scheideler, „Kollation“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 189.

[33] Klaus Keil, Laurent Pugin, „Das Internationale Quellenlexikon der Musik, RISM: Ein Gemeinschaftsprojekt zum Nutzen und als Aufgabe für Forschung und Bibliotheken", in: *Bibliothek Forschung und Praxis*, Band 42, No. 2, 2018, S. 309-318, https://doi.org/10.1515/bfp-2018-0042, (04.12.2023).

Überlieferung korrigiert. Die Emendation ist ein wichtiger Bestandteil der editorischen Arbeit, da sie dazu beitragen kann, den Textzustand möglichst nahe an die Autorintention heranzuführen.[34] Eine weitere Methode der Textkritik wird 'Konjektur' genannt. Darunter versteht man in der Editionswissenschaft die Korrektur eines vom Editor vermuteten Fehlers ohne Rückgriff auf weitere Quellen. Konjekturen werden dann angewendet, wenn sich in einer alleinigen Quelle offenbar ein Fehler befindet oder wenn ein Fehler bereits in der hierarchisch höchsten Quelle auftritt und sich der Komponist mutmaßlich selbst geirrt hat. Konjekturen sind in der editorischen Arbeit oft umstritten, da sie zum Teil auf Spekulationen beruhen. Sie sind daher mit Vorsicht zu behandeln.[35]

3.4 Kritischer Bericht

Der Notentext einer wissenschaftlichen Edition eines musikalischen Werkes wird stets von einem kritischen Bericht begleitet. Für das Verfassen eines kritischen Berichtes hat sich folgender Aufbau durchgesetzt. Zu Beginn steht ein Abkürzungsverzeichnis, gefolgt von einer Quellenbeschreibung, die zu einer Quellenbewertung führt. Schließlich folgt ein Variantenverzeichnis mit Einzelbemerkungen.[36]

Die detaillierte Quellenbeschreibung geht auf das Format, den Erhaltungszustand des Materials, auf eventuelle Wasserzeichen des Papiers, auf die Papiersorte und, wenn möglich, dessen Marke ein. Die Bogen- und Lagenverteilung, die Art der Bindung sowie die Art der Paginierung, das verwendete Schreibmaterial (Bleistift, Tinte, Rötel etc.) und schließlich der Schreibduktus werden beschrieben. Es gilt die Frage zu beantworten, ob es sich um eine flüchtige oder um eine kalligrafische Niederschrift handelt. Der, beziehungsweise die Schreiber werden, so gut es geht, wie in Kapitel 4 näher beschrieben, identifiziert. Vereinzelte Eintragungen von fremder Hand, wie von einem Stecher oder Bibliothekar, werden stets angegeben. Schließlich wird die Aufzeichnungsform erwähnt, das heißt, es wird informiert, ob es sich um eine Partitur, um Einzelstimmen oder um ein Particell handelt. Dokumentiert wird, ob Korrekturen oder Überklebungen vorkommen, und ob eine Taktzählung eingefügt wird. Die Datierung kann bei Heckmes selten eindeutig geklärt werden, da keine Partitur datiert ist. Oft ist die Entstehungszeit einer Komposition von Heckmes lediglich durch Besprechungen und Rezensionen von Aufführungen abzuschätzen. Die Partitur ist ebenfalls nur selten signiert, und wenn dann vor allem mit den Initialen *D. H.* und nicht dem kompletten Namen.[37]

Die Quellenbewertung analysiert und vergleicht die verschiedenen Quellen. Daraus folgt die Quellenbewertung. Anschließend erläutert das Lesartenverzeichnis die Differenzen zwischen

[34] Ulrich Leisinger, „Methoden der Textkritik“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 205.

[35] Ulrich Leisinger, „Methoden der Textkritik“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 205.

[36] Daniela Philippi, „Apparatgestaltung“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 240.

[37] Ullrich Scheideler, „Datierung“ in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 181.

Edition und Leitquelle und begründet die Entscheidung des Verlegers.[38] Einzelbemerkungen können weitere Details zu den Lesarten enthalten.[39]

Eine **Lesart** bezieht sich auf eine bestimmte Version oder Interpretation eines musikalischen Werks, die aufgrund von Unterschieden in den Quellen, Bearbeitungen oder Überlieferungen entstehen kann. Eine **Variante** hingegen ist eine bewusst komponierte Abweichung einer Motiv- oder Themengestalt, die als Teil des kompositorischen Prozesses entsteht.[40] Ein Spezialfall der Varianten sind die 'Parallelstellen', bei deren Auswertung besondere Vorsicht geboten ist. Es ist durchaus möglich, dass der Komponist bei einer späteren Textstelle bewusst vom erstmaligen Auftreten einer Phrase abweicht, um sie etwa differenzierter oder emphatischer zu gestalten. Allerdings könnte er ein späteres Auftreten der Phrase auch aus Zeitgründen beim Komponieren einfacher halten, weil er davon ausging, dass ein erfahrener Spieler aufführungspraktische Angaben von sich aus auch auf die Parallelstellen anwenden werde.[41]

Je nach Quellenlage ergibt es sich, dass mehrere **Fassungen** eines Werkes gibt zur Verfügung stehen. Im Gegensatz zu Varianten, die als bewusst komponierte Abweichungen von einer Motiv- oder Themengestalt entstehen, können Fassungen aufgrund von nicht-kompositorischen Faktoren wie z.B. ökonomischen oder publizistischen Interessen entstehen.[42]

Für die Darstellung eines Lesartenverzeichnisses gibt es keine einheitlichen Normen, und der Verleger muss ein zufriedenstellendes Gleichgewicht zwischen Knappheit, Verständlichkeit und Lesbarkeit finden. Jedes gewählte Format setzt eine gewisse Erfahrung des Lesenden voraus, bis das Verzeichnis fließend gelesen und verstanden wird. Das Lesartenverzeichnis kann im Umfang sehr stark variieren. Dies ist zum einen auf die Editionsprinzipien und zum anderen auf die Quellenlage zurückzuführen. In der alten *Bach Gesamtausgabe* der *Bach-Gesellschaft* (1851–1899), widmet sich der 46. Band dem *Bericht und Verzeichnissen*, doch dies ist kein Lesartenverzeichnis nach heutigem Standard.[43]

Die Art der Quellen beeinflusst das Lesartenverzeichnis sehr stark, so ist ein Lesartenverzeichnis mit Werken von Beethoven zwangsläufig deutlich ausgedehnter als ein Lesartenverzeichnis über Werke von Mozart. Dies ist darauf zurückzuführen, dass in der Überlieferung der Quellen zu Mozart kaum Skizzen enthalten sind.

Während der Recherchen hat der Verfasser eine verschollen geglaubte Partitur von einer dreistimmigen Messe aus dem Jahre 1850 von Laurent Menager aufgefunden. Es handelt sich um ein Jugendwerk, das der Komponist im Alter von 15 Jahren verfasste. Diese Quelle

---

[38] Daniela Philippi, „Aufgaben des Kritischen Apparats“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 237.

[39] Daniela Philippi, „Dokumentation von Lesarten, Varianten, Fassungen“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 242.

[40] Bernhard R. Appel, „Lesarten“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 163

[41] Ulrich Leisinger, „Parallelstellen“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 211.

[42] Bernhard R. Appel, „Fassung“, in: *Musikphilologie*, Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), Laaber-Verlag, S. 171.

[43] Alte Bach Gesamtausgabe, https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe_(Bach,_Johann_Sebastian), (30.11.2023).

gilt als ältestes Autograf von Menager. Die, im Rahmen der Gesamtedition, anstehende Edition dieser Messe stellt die Herausgeber vor neue Herausforderungen. Der Satz beinhaltet eine beträchtliche Anzahl an Satzfehlern, parallelen Quinten und Oktaven. Vorstellbar wäre eine Edition, welche den Istzustand des Autografes übermittelt und eine überarbeitete Fassung liefert, in welcher die Satzfehler in historischer Sprache behoben sind.

4 Dominique Heckmes (1877–1938)

In diesem Kapitel geht es einerseits um den Komponisten Dominique Heckmes und andererseits um sein musikalisches Werk, welches gleichzeitig auch ein kirchenmusikalisches Werk ist. Anschließend wird die Messe *Klagt in Leid* in seinem musikalischen Umfeld situiert, die Quellen beschrieben und bewertet, und die Messe musikalisch analysiert.

4.1 Biografie

Dominique Heckmes wurde am 01.09.1877 in Hagen (Luxemburg) als zweites von neun Kindern geboren.[44] Der Vater Nicolas Heckmes (1841–1913)[45] war Grundschullehrer und Musiker, der Gesang- und Musikvereine leitete, Preisrichter bei Gesangwettstreiten[46] und später Gemeindesekretär war.[47] Heckmes wurde früh mit dem Tod konfrontiert. Sein Bruder Aloysius François ist 1893 mit nur 11 Jahren verstorben[48], 1895 wurde ein Geschwister totgeboren[49] und 1904 verstarb seine Schwester Agnès Marguerite.[50]

In seinem 1933 veröffentlichten Artikel *Selbstbiographisches* erzählt Dominique Heckmes, dass er mit zehn Jahren die Grundzüge der Harmonie lernte. In der Bibliothek des *Pius-Verbandes* liegt eine Kopie der *Harmonie- und Compositionslehre* von Heinrich Oberhoffer, welche mit „N. Heckmes Hagen“ unterzeichnet ist. Damit ist Nicolas Heckmes, der Vater von Dominique Heckmes gemeint. Dominique Heckmes ist also mit dem Gedankengut von Oberhoffer aufgewachsen und geprägt worden. Bereits mit elf Jahren spielte Heckmes in Hagen seine erste Festtagsvesper auf der Orgel, was nur mithilfe des Schreiners möglich war, welcher kleine Querhölzer an die Spitzen seiner Schlittschuhe befestigte, damit Heckmes das Pedal erreichen konnte.[51] Am 03.08.1899 bestand Heckmes das Abitur „mit Befriedigung“ im Gymnasium von Diekirch.[52] Daraufhin trat er in das Priesterseminar in Luxemburg ein, wo er nach einem Jahr die Weihe der Tonsur erhielt.[53] 1902 erhielt er die Weihen zum Exorzisten und Akolythen und zum Ostarier und Lektoren,[54] ein Jahr später das heilige Subdiakonat[55] und schließlich am 10.08.1904 die Priesterweihe.[56] Aus der Zeit im Priesterseminar stammen erste Kompositionen, wie mehrstimmige Litaneien,[57] von welchen heute keine mehr mit Sicherheit identifiziert werden kann. Anschließend wurde Heckmes durch Bischof Koppes ermächtigt, seine Studien in Aachen an der Kichenmusikschule *St*. *Gregorius-Haus* anzutreten. Der damalige Schulleiter Franz Rudolf Bornewasser (1866–1951) und der

[44] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1358.

[45] „Steinfort“, in: *Luxemburger Wort*, vom 15.07.1913, S. 4.

[46] „Die Festlichkeiten der Stadt Esch a. d. A. zu Ehren des ‚Adolf=Verband‘“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 02.07.1895, S. 2.

[47] „Steinfort“, in: *Luxemburger Wort*, vom 15.07.1913, S. 4.

[48] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1367.

[49] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1368.

[50] „Hagen“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.10.1904 (1. Blatt), S. 3.

[51] „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort* vom 14.08.1933, S. 3.

[52] „Diekirch“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 04.08.1899, S. 2.

[53] „Hl. Weihen.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.12.1900, S. 3.

[54] „Weihen.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 20.12.1902, S. 2.

[55] „Hl. Weihen am Quatember-Samstag“, in: *Luxemburger Wort*, vom 21.12.1903, S. 3.

[56] „Kirchliche Nachrichten“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, 12.09.1904, S.92.

[57] „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.08.1933, S. 3.

Komponist und Lehrer Franz Nekes (1844–1914), der ihn in den Fächern Kontrapunkt und Komposition unterrichtete, mit denen Heckmes täglichen Kontakt pflegte, prägten ihn maßgeblich. Seine Studien in Aachen wurden mit kürzeren Aufenthalten in Berlin und München ergänzt. Weitere Lehrer waren Eberhard Schwickerath (1856–1940), Heinrich Bernhard Irrgang (1869–1916), Engelbert Humperdinck (1854–1921), Hermann Kretzschmar (1848–1924), Musikwissenschaftler, Hans Erich Pfitzner (1869–1949) und der Gesangspädagoge Georg Rolle (1855–1934), mit welchen er ab 1906 am Institut für Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg in Kontakt stand.

Als Heckmes nach seinen Studien im Ausland 1908 nach Luxemburg zurückkehren musste, wo er sehnlichst erwartet wurde, hatte er gehofft, dass er sich vollkommen der Kirchenmusik widmen könne. Am 09.11.1908 wurde er zum Domchorregent der Kathedrale in Luxemburg-Stadt[58] berufen und übernahm gleichzeitig die dortige Gesangsschule[59]. Zwei Monate zuvor wurde er bereits zum Koadjutor am bischöflichen Konvikt in Luxemburg-Stadt ernannt.[60] Der Umgang mit dem Nachwuchs war eine zentrale Aufgabe von Heckmes, der den Gesangsunterricht ebenfalls 1908 übernahm. Alphonse Eichhorn vermerkt in der Fußnote 249 auf der Seite 210 seiner Monografie eine Mitteilung von Stadtschöffen Georges Reuter:

> *„Heckmes hat sich der Jungen seines Knabenchores sehr liebevoll angenommen. Eine größere Zahl davon waren im bischöflichen Konvikt untergebracht. Dorthin begab sich Heckmes mehrmals in der Woche, um die notwendigen Gesangübungen vorzunehmen. Auch erzieherisch wußte er seinen Kontakt mit den Knaben angenehm zu gestalten. Dazu erfand er lustige Melodien zu selbst verfaßten Texten, die dem kindlichen Sinn schmeichelten und auch der Komik nicht entbehrten. Daraus entstanden später kleine Sketches, die durch zwei oder mehrere Knaben vorgetragen wurden. Dann fehlten auch nie die jährlichen Ausgänge zum Kirschenessen nach Duderhof, Blascheid, Senningerberg oder sonstwohin, wo es diese Köstlichkeiten gab. Mittels dieser Methode, die Angenehmes mit Nützlichem verknüpfte, konnte Heckmes seine Schüler mit einer gewissen Leichtigkeit in die schwierigsten Notenbeispiele einführen und sie damit vertraut machen.“*

Keine dieser *Gesangübungen* konnten aufgefunden werden.

1912 musste er als Hilfslehrer am Mädchenlyzeum aushelfen. Ab dem 01.09.1913 wurde er Kaplan an der Liebfrauenkapelle in Luxemburg-Glacis.[61] Ab 1919 war Heckmes ebenfalls Lehrer für Gesang und Choralgesang an der Lehrernormalschule.[62] Mit dieser Anstellung wurde sein Wissen und seine Begeisterung für die Musik weiter im Land verbreitet. Im gleichen Jahr wurde „dem hochw. Herrn Dominik Heckmes, Domchorregent, […] von I. K. H. der Großherzogin Charlotte das Ritterkreuz des Nassauischen Hausordens verliehen.“[63]

---

[58] „Kirchliche Nachrichten“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 17.12.1908, S. 8.

[59] „Beicht, Jean-Pierre“, in: *Luxemburger Musikerlexikon*, S. 85.

[60] „Ernennungen im Pfarrklerus“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 23.09.1908, S. 13.

[61] „Professor Ehrendomherr D. Heckmes †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.02.1938, S. 5.

[62] Alphonse Foos, „Gesang-Pädagogen der luxemburger Primärschule“, in: *Luxemburger Schulfreund*, 1932, S. 305.

[63] Vgl. „Vereinsnachrichten“, in: *Ons Hémecht*, vom 01.11.1919, S. 198.

Heckmes wurde in einer, von der königlichen Regierung subventionierten, groß angelegten Förderung des Gesanges und der Instrumentalmusik, von Generaldirektor Léon Moutrier (1872–1940), beauftragt, die Kirchenmusik landesweit zu fördern.[64] Dafür ist er sonntags mit einem Sängerdoppelquartett in Städte und Dörfer gereist, um dort den Gottesdienst musikalisch zu bereichern und hat anschließend einen Vortrag über Choralgesang gehalten. In der *Revue Luxembourgeoise* hat er zwei musikwissenschaftliche Artikel veröffentlicht zu den Themen *Kompositionsstil Debussys* (1918) und *Zum 100. Geburtstag von Jacques Offenbach* (1919). In *Ons Hémecht* hat er 1935 eine *Besprechung der Bassus-continuus-Partitur aus der Echternacher Abtei* veröffentlicht. Zwischen 1917 und 1927 hat Heckmes in der Luxemburger Volkshochschule musikwissenschaftliche Vorträge über Beethoven, Liszt, Schumann, Wagner gehalten, die er zusammen mit der Pianistin Marie Kuhn-Fontenelle gestaltete. Eichhorn schreibt Heckmes das Einführen vom *Geistlichen Konzert* als Ausstrahlung im Rundfunkt zu. Damit sind vom Cäcilienverein aufgeführte Konzerte gemeint, die das *Radio-Luxemburg* aufzeichnete und ausstrahlte.[65] Das Programm des Luxemburger Radio wurde sogar in französischen Zeitungen erwähnt.[66] Heckmes war ebenfalls als Orgel- und Glockenexperte bei Projekten, Prüfungen und Neuanschaffungen aktiv.

Am 26.09.1921 kam die Ernennung zum Religionslehrer und Seelsorger des Mädchenlyzeums zu Luxemburg.[67] Am 01.10.1923 wurde er Gesanglehrer am Priesterseminar.[68] Heckmes war viele Jahre lang Musik- und Theaterkritiker in der Tageszeitung *Luxemburger Wort*, stets mit *H.* unterzeichnet. In der vorliegenden Arbeit wird nicht auf diese Beiträge eingegangen. Allerdings könnte sich das Sammeln und Bewerten dieser Texte lohnen, da sie einen Teil des kulturellen Lebens in Luxemburg widerspiegeln. Vorstellbar wäre sogar eine digitale Auflistung, wie sie mit dem *Abreißkalender* von Batty Weber erstellt wurde.[69] Am 12.08.1933 wurde er zum Ehrendomherr der Kathedrale ernannt.[70] Am 10.10.1935 musste Heckmes krankheitshalber vom Posten als Domchorregent zurücktreten.

Heckmes war zeitlebens stets pädagogisch aktiv. Dabei wirkte er indirekt auf das Musikleben des gesamten Großherzogtums, da seine Schüler ihr Wissen und Können mitnahmen und in deren Gemeinden weitergaben. Neben Geistlichen und Lehrern gehören auch Komponisten zu seinen Schülern. Paul Albrecht (1874–1975), Komponist, Militärkapellmeister, Chordirigent, Klarinettist und Violinist lernte bei Dominique Heckmes Instrumentations- und Harmonielehre.[71]

Jean-Pierre Schmit (1904–1985) wurde von Heckmes als Sänger entdeckt, gefördert und mit solistischen Einlagen, wie zum Beispiel zum Begräbnis von Bischof Koppes (1918) und zur

[64] „Kirchenmusikalische Veranstaltung in Echternach.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.08.1917, S. 1.

[65] Alphonse Eichhorn, *Dominik Heckmes*, in: *Der Caecilien-Verein*, 1970, S. 188.

[66] Zum Beispiel folgende Wochen- oder Tageszeitungen wie *Hebdo*, *La Parole libre*, *Choisir*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *Comoedia*, *Le Petit Marocain*, *L'Intransigeant*, *Le Bien public*.

[67] „Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 26.09.1921, S. 3.

[68] „Professor Ehrendomherr D. Heckmes †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.02.1938, S. 5.

[69] Vgl. https://battyweber.uni.lu, (16.11.2023).

[70] „Ernennungen im Pfarrklerus“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 01.10.1933, S. 39.

[71] „Albrecht Paul“, in: *Luxemburger Musikerlexikon*, S. 45.

Hochzeit II. KK. HH. Großherzogin Charlotte mit Prinz Felix (1919) beauftragt.[72] Hiermit hat er unbewusst seine Nachfolge unterstützt.

In der französischen Zeitung *Le Messin* aus Metz wird 1925 der alljährliche Ausflug der *Maîtrise* aus Luxemburg angezeigt und es ist vom „bekannten" Chor der Kathedrale die Rede, so dass die Qualität des Cäcilienvereins im Ausland anerkannt war.[73]

Am 04.02.1938 verstarb Heckmes nach kurzer schwerer Krankheit in Luxemburg-Limpertsberg. Der **Nachruf** von Wilhelm Weis, von welchem Heckmes mehrere Texte vertonte, ist, wie Weis es selbst im Artikel sagt, etwas überspitzt, und doch steht Heckmes' menschenfreundliche Güte im Zentrum, und er erzählt von den zahlreichen „Schnurren und Späßen", die Heckmes in der Geselligkeit von sich gab.[74]

4.2 Das kirchenmusikalische Werk von Dominique Heckmes

Heckmes war in erster Linie Chorleiter, Lehrer und Priester. Deshalb sind lediglich 64 Werke zu verzeichnen. Nur vereinzelte Werke sind für den weltlichen Gebrauch gedacht. Das Hauptgewicht liegt in der vokalen Kirchenmusik. Die Überlieferungsgeschichte des Notenmateriales wird auf Seite 57 in Form eines Stemmas behandelt. Der Verfasser dieser Arbeit hat ein Werkverzeichnis erstellt, welches erstmals sämtliche Werke detailliert auflistet und kommentiert. Dieses ist samt Heckmes' Briefen und musikwissenschaftlichen Schriften im Anhang zu finden.

Um das musikalische Werk von Heckmes zu kontextualisieren, wird hier kurz auf die Kirchenmusik eingegangen, welche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Luxemburg aufgeführt wurde. Werke von Komponisten aus internationalen Reihen stammen von Joseph Rheinberger (1839–1901), dem Vorreiter des Cäcilianismus Franz Xaver Witt (1834–1888), dem verehrten Lehrer von Heckmes Franz Nekes (1844–1914), Peter Piel (1835–1904), August Wiltberger (1850–1928), dem Komponisten Vinzenz Goller (1873–1953) aus Brixen, dem aus Belgien stammenden Landsmann und Kollegen von Albert Leblanc, Jean-Marie Plum (1899–1944), ein vierstimmiges Credo des niederländischen Komponisten Philip Loots (1865–1916).

Auf nationaler Ebene sind vor allem Theodor Decker (1851–1930) mit seinem weltbekannten, heute noch gesungenen *Lauda Jerusalem*, Peter Aloys Barthel (1852–1923) mit seinen Liedvertonungen, Heinrich Oberhoffer (1824–1885) als Komponist, Lehrer und Verfechter des Cäcilianismus und schließlich die Messen und Lieder von Laurent Menager (1835–1902) zu nennen. Die Zeitgenossen von Heckmes vertonten mehrenteils lediglich kleinere und einfachere Messen mit eingängigen Harmonien und wenig Kontrapunkt. Dazu zählen der langjährige Domorganist Jean-Pierre Beicht (1869–1925), Domkapellmeister und Komponist Fernand Mertens (1872–1957), Komponist und Organist Alfred Kowalsky (1879–1943) sowie Komponist, Lehrer und Autor Alphonse Foos (1894–1945).

Der langjährige Domorganist Albert Leblanc (1903–1987), welcher diese Stelle von 1926 bis 1987 innehatte, beeinflusste nicht nur mehrere Generationen Organisten in Luxemburg,

[72] „Schmit, Jean-Pierre", in: *Luxemburger Musikerlexikon*, S.1033.

[73] „Audition", in: *Le Messin,* vom 09.07.1925, S. 2.

[74] „Dominik Heckmes als Mensch", in: *Luxemburger Wort*, vom 05.02.1938, S. 3f.

sondern komponierte auch einige Vokalwerke und Orgelwerke. Der Organist im Kloster von Clervaux Dom Paul Benoît (1893–1979) hinterließ ausschließlich Orgelwerke.

Führende Kirchenmusikkomponisten nach Heckmes sind sein direkter Nachfolger als Domchorregent Jean-Pierre Schmit (1904–1985), welcher sehr viele geistliche Vokalwerke komponierte. Die Generation nach Heckmes wurde geprägt durch Louis Bassing (1906–1961) und Nicolas Schuh (1910–1995), und schließlich ein weiterer Nachfolger als Domchorregent René Ponchelet (1929–2015), der in der Überlieferung der Werke von Heckmes eine wesentliche Rolle spielte.

Im Kontext der verschollenen sechsstimmigen *Willibrordusmesse,* welche in den Vereinigten Staaten von Amerika aufgeführt wurde, sind zum einen Michael-Ludwig Nemmers (1855–1929) zu erwähnen, welcher in Iowa (USA) tätig war. Zum anderen nahm der Kommilitone im Priesterseminar Ludwig Meyer (1878–1917)[75] eine Stelle in Jersey City (USA) an.[76] Die Möglichkeit besteht, dass Heckmes mit beiden Kontakt pflegte und so eventuell diese Messe nach Amerika gelangte.

Die offizielle Quellenlage und Archivsituation der Werke von Heckmes sieht aktuell spärlich aus, da der wichtigste Fundus im Probesaal der *Maîtrise* liegt. In den Archiven und Bibliotheken liegen lediglich wenige edierte Werke vor. Im Diözesanarchiv, welches unter anderem die Pfarrarchive verwaltet, befinden sich Briefe von Heckmes, aber keine Musikalien. Im Archiv der Stadt Luxemburg befinden sich ebenfalls vereinzelte Briefe. Da einige Werke von Mitgliedern der Militärkapelle aufgeführt wurden, liegt es nahe, auch in diesem Archiv zu suchen. Doch liegen dort keine Partituren von Heckmes. Die Bibliothek des Konservatoriums der Stadt Luxemburg verzeichnet keine Einträge unter dem Namen Heckmes. Eine Aufarbeitung des Materials des Archives steht immer noch aus. Im Musikzentrum (*Cedom*) der Nationalbibliothek liegen Litaneien, weltliche Lieder, Motetten und Messen in Form von Editionen.

Als *Preciosa* wird das Notenmaterial angesehen, das der Cäcilienverein (*Maîtrise)*, vor den großen Umbauarbeiten der Empore der Kathedrale *Unserer Lieben Frau* von Luxemburg, am 4. März 2020, den Nationalarchiven als Depositum übermittelt hat. Hierin lagern vor allem handschriftliche Motetten. Die Urheberschaft dieser Handschriften kann nicht identifiziert werden. Der *Pius-Verband* ist der Dachverband der Kirchenchöre der Erzdiözese Luxemburg. Dieser verwaltet außerdem eine Bibliothek. Hier lagern Messen, Litaneien und Motetten in Form von Abschriften oder Editionen. Im Probesaal der *Maîtrise* befinden sich Motetten, Litaneien und die *Missa Consolatrix Afflictorum*. Diese Dokumente sind überwiegend in Form von Editionen erhalten. Lediglich ein Manuskript der Motette *Domine salvum fac* könnte die Handschrift von Heckmes sein. Gleich gegenüber des Probesaales der *Maîtrise* befindet sich die *Salle Brocquart* in welchem ebenfalls Notenmaterial liegt. Hier befinden sich Fragmente von Messen in Form von Hektografien, die Kantate der Grundsteinlegung des Erweiterungsbaus der Kathedrale als Abschrift und ein autografer Klavierauszug und weitere Motetten, überwiegend in Form von Hektografien.

Der musikalische Nachlass von René Ponchelet (1929–2015) liegt im Probesaal der *Maîtrise* und wartet auf eine Einordnung in geeignete Schränke. Die Musikalien von Heckmes wurden von Ponchelet eingeordnet, in Mäppchen gepackt und mit Signaturen versehen, welche hier

[75] „Ludwig Meyer“*, Diözesanarchiv online,* (16.11.2023).

[76] „Diözesanklerus“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.10.1904, S. 2.

übernommen wurden. Der Großteil der Handschriften von Heckmes stammt aus diesem Nachlass. Nach einer Prüfung des gesamten Nachlasses werden Teile dieses Nachlasses an das Staatsarchiv übergeben werden.

Autografe Partituren von Heckmes sind nur an zwei Standorten zu finden. Im Nachlass von Ponchelet und im *Preciosa* in den Staatsarchiven. Der *Lëtzeburgerger Vollekslidderverlag* übernahm das Verlagshaus *Musica Sacra Dahl* und verlegte weiterhin Werke von Heckmes und anderen Komponisten. Von den edierten Werken sticht vor allem seine *Missa Consolatrix afflictorum* op. 2 heraus, welche 1919 in Düsseldorf beim Kirchenmusikverlag von Leonard Schwann veröffentlicht wurde. Des Weiteren sind Litaneien und Motetten wie *Veritas mea, In te Domine* ediert worden. Die Musikverlagshaussituation in Luxemburg ist wenig erforscht und so sind die Zusammenhänge der verschiedenen luxemburgischen Verlegern nicht eindeutig. Heckmes‘ Musik ist bei *Musica Sacra* in Dahl und bei *Caritas Esch* erschienen.

Missa Consolatrix Afflictorem	L. Schwann in Düsseldorf
Ecce fidelis servus	Edition *Pius-Verband*
Ecce fidelis servus	*Caritas Esch* Nr. 156, Nr. 157
In te Domine speravi	Edition *Pius-Verband*
In te Domine	Letzeburger Vollekslidder-Verlag, MSW959
Litaniae Lauretanae Es-Dur	*Musica Sacra* Wolwelange MSW10
Litaniae Lauretanae D-Dur	*Musica Sacra* 789 (2st. Fassung des vorhergehenden Eintrages)
Litaniae Lauretanae C-Dur	*Musica Sacra* Dahl 21
Litaniae Lauretanae F-Dur	*Musica Sacra* Dahl 4
Litaniae Lauretanae F-Dur	*Musica Sacra* 739 (2st. Fassung des vorhergehenden Eintrages)
O Maria, Mater Jesu	Edition *Pius-Verband* (unvollständige Edition, Sopran und Alt fehlen.)
Pro Magna Duce (O Domine salvum fac)	*Musica Sacra* Dahl 225
Tantum ergo B-Dur	MSW91, [Edition ohne Namen]
Veritas mea	Letzeburger Vollekslidder-Verlag
Veritas mea	*Musica Sacra* Dahl
Veritas mea	*Musica Sacra* Wolwelange MSW75
D’Hierzer he’ch!	Drëckerei Linden & Hansen Letzeburg
Dohém	Drock vum P. Worré-Mertens Letzeburg
Onst Letzeburg	M. Huss, Luxbg.
Einem Glauben, einem Stande	[ohne Editionsnamen]

Tabelle 1: Werke, welche als Edition erschienen sind.[77]

Es stellt sich jetzt die Frage, welches als Hauptwerk von Heckmes bezeichnet werden kann, und aus welchen Gründen die Auswahl für die vorliegende Arbeit auf die Messe *Klagt in Leid* fiel.

Als Hauptwerk von Heckmes kann einerseits die *Missa Consolatrix afflictorum* genannt werden, da es das einzige Werk ist, das im Ausland ediert wurde und dadurch große Verbreitung genoss. Die Tatsache, dass Heckmes dieses Werk im Ausland edieren ließ, deutet darauf hin, dass ihm dieses Werk besonders wichtig war. Auf lokaler Ebene war andererseits eine bestimmte Kantatenkomposition sicherlich ein Erfolgserlebnis, da diese für bestimmte Ereignisse getextet und komponiert wurden. Hervorzuheben ist hier die Musik zu den Kantaten der Begrüßungskantate Pierre Nommesch (1920), der Muttergotteskantate zum 250-jährigen Jubiläum (wegen der Kriegswirren 1916 erst 1921 gefeiert),[78] Kantate *O Salutaris,* zum Eucharistischen Kongress 1924 und schließlich der Grundsteinlegung des Erweiterungsbaus der Kathedrale 1935. Für diese Kantaten hat Heckmes die gleiche Musik mit unterschiedlichen Texten versehen lassen.

Warum also fiel die Wahl trotzdem auf die Messe *Klagt in Leid*? In Luxemburg ist die Marienverehrung ein wichtiger Teil des katholischen Lebens und somit auch der Kirchenmusik. Luxemburger Marienlieder entstanden erst in den 1890er Jahren, mit den Vertonungen von *Klagt in Leid* oder *Selig das Volk* von Peter Alois Barthel (1852–1923). Marienlieder in luxemburgischer Sprache entstanden noch später. Die Messe *Klagt in Leid* von Heckmes basiert also auf einer 30-jährigen Verbreitungszeit dieses Liedes, welches sehr stark von der luxemburgischen Gemeinde aufgenommen wurde. Diese Messe wurde in den 1920er Jahren jährlich in der *Oktave* aufgeführt und trägt ebenfalls den Namen *Oktavmesse.* Die *Oktave* bezeichnet eine zweiwöchige Wallfahrtszeit, welche jeweils am 3. Samstag nach Ostern beginnt.

Die Verehrung der Trösterin der Betrübten geht auf den Jesuitenpater Jacques Brocquart (1588–1660) zurück, welcher 1624 außerhalb der Mauern von Luxemburg eine Statue Marias errichtete. Als 1626 die Pest ausbrach, legte Brocquart das Gelübte ab, die Kapelle um diese Statue zu vollenden und barfuß dorthin zu pilgern, wenn er denn wieder gesund werde. Diese Statue wurde *Trösterin der Betrübten* genannt. Als 1666 abermals Pest und Kriegswirren drohten, wurde sie zur Schutzpatronin der Stadt und 1678 des Landes Luxemburgs erwählt.[79]

Die Verehrung der *Trösterin der Betrübten* hat in Luxemburg einen großen Stellenwert. Das Werk von Heckmes spiegelt diese Tradition mit den Messen *Consolatrix Afflictorum*, *Klagt in Leid* und der Vielzahl von *Lauretanischen Litaneien* wider. Mit dem Wallfahrtsort Kevelaer in Nordrhein-Westfalen hat Luxemburg besonders enge Verbindungen, da sich die Statue in Kevelaer an der in Luxemburg inspirierte.

---

[77] Die Ordnung wurde wie folgt definiert: Die Messe steht als wichtigste Gattung zuvorderst. Die anschließenden Motetten sind alphabetisch geordnet, zuerst in lateinischer, dann luxemburgischer und schließlich deutscher Sprache.

[78] Alphonse Eichhorn, *Der Caecilienverein*, Fußnote 236, S. 188.

[79] Aloysius Winter, *Trösterin der Betrübten. Mariologische Studien*, Knecht, Frankfurt am Main, 2003.
Robert Plötz, *Maria Trösterin der Betrübten. Zur Geschichte der Wallfahrt nach Kevelaer und ihres Bildes*, Butzon und Bercker, Kevelaer, 2008.

4.3 Besetzung und Aufführungen der Messe *Klagt in Leid*

Da die Besetzung dieser Messe für luxemburgische Verhältnisse vergleichsweise groß ausfiel, muss diese genauer betrachtet werden. Die Größe der Besetzung des Orchesters sowie der für die Musizierenden zur Verfügung stehende Platz auf der Empore kann heute nicht mehr nachempfunden werden, da die damalige Orgel nicht mehr besteht. Wer spielte im Orchester und wie kam es zu der eigenartigen Chorbesetzung STTBB? Abschließend werden die in den Tageszeitungen erwähnten Aufführungen der Messe besprochen.

Zwei Fragen drängen sich in Bezug auf das Orchester auf: einerseits die Größe des Orchesters und andererseits, wer im Orchester spielte. Die Partitur gibt hierzu keine Antwort und auch die Einzelstimmen, die bei den Violinen in doppelter Ausführung vorliegen, geben nur bedingt Auskunft über die Größe des Orchesters. Im Beitrag *Selbstbiographisches* von 1933 nennt Heckmes es ein Kammermusikorchester. Auch diese Bezeichnung ist nicht eindeutig.

In der Tageszeitung *Luxemburger Wort* vom 3. Mai 1921 ist zu lesen, dass „ein volles Streichorchester und den gewaltigen Klang der Domorgel“ die Feier verschönerten. An der Orgel saß J-P Beicht.[80] „Diesmal stand ihnen noch ein Orchester, aus Mitgliedern der Militärkapelle gebildet, wirkungsvoll helfend zur Seite.“[81] In besagtem Gottesdienst sind, neben dem *Gloria* aus der *Ave Spes nostra*-Messe von Heckmes, das *Kyrie* aus der C-Dur Messe von Beethoven aufgeführt worden, welches ein symphonisches Orchester verlangt.

Das Sinfonieorchester der Militärkapelle war zu dieser Zeit wie folgt besetzt: 15 Violinen, 5 Bratschen, 5 Violoncelli, 4 Kontrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 oder 3 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen und Perkussionsinstrumente. Für den Fall eines Auftritts als Streichorchester war folgende Besetzung vorgesehen: 8-10 Violinen, 3-4 Bratschen, 2-3 Violoncelli und 1 Kontrabass. Weitere kleinere Kammermusikensembles, wie drei Streichquartette, und siebenköpfige „Orchestres de Salon“ waren vorgesehen.[82] Seit der Gründung der Militärmusik im Jahr 1842 pflegte sie die sinfonische Musik. Insofern wird das von Heckmes geforderte Streichorchester von der Militärkapelle gespielt worden sein.

Die Orgel, die Heckmes zur Verfügung hatte, wurde 1880 auf Drängen von Heinrich Oberhoffer erbaut. Dieser beklagte sich in der Kirchenmusikzeitschrift *Musica Sacra* aus dem Jahre 1878 über die schlechte Akustik der Kathedrale und dass der Chor einen schlechten Aufstellungsplatz habe. *„Jedoch ist Hoffnung vorhanden, daß die Orgel umgebaut wird, damit der Chor sich vor der Orgel im Mittelschiffe, statt im Seitenschiffe der Kirche aufstellen kann.“*[83] Die Firma Dalstein und Haerpfer aus Boulay in Lothringen erbaute 1880 eine neue Orgel, nach französisch romantischem Vorbild mit 38 Registern, verteilt auf 3 Manualen mit Pedal. 1921 erfolgte ein erster Umbau, mit einem pneumatischen Spieltisch, bevor sie 1930 von der Firma Stahlhuth auf 51 Register deutlich erweitert wurde. Die Klangerfahrung, wie sie Heckmes kannte, kann heute nicht mehr nachempfunden werden, da einerseits das Instrument nicht mehr existiert und anderseits die Kathedrale noch zu Heckmes‘ Lebzeiten erweitert wurde. Die Kathedrale Notre-Dame wurde erweitert, um Platzmangel zu beheben

[80] „Das Pontifikalamt“, in: *Luxemburger Wort*, vom 03.05.1921, S. 1.

[81] „Das Pontifikalamt“, in: *Luxemburger Wort*, vom 03.05.1921, S. 1.

[82] Johny Duschinger, „La Musique Militaire et la musique symphonique“, in: *135e Anniversaire de la Musique Militaire Grand-Ducale*, 1977, S. 41-47.

[83] „Heinrich Oberhoffer“, *Umschau*, in: *Musica sacra* Nr. 8, 1878, S. 93.

und um einen besseren Zugang zu gewährleisten. Die Erweiterung fand im Zeitraum von 1935 bis 1939 statt.

Die Fünfstimmigkeit des Chores ist nicht eigenartig, sondern dessen Besetzung mit nur einer Mezzosopranstimme ist unüblich. Heckmes erläutert seine Beweggründe in seinem Artikel *Selbstbiographisches*, den er 1933, zu seinem 25jährigen Dienstjubiläum veröffentlichte:

> *„Peter Aloys Barthel hatte abgedankt, als er einsah, dass er das Gleichgewicht zwischen Männer- und Knabenchor nicht wahren konnte. Und doch bestand damals noch keine Knabensilentium, kein stimmenverderbendes Solfege-Konservatorium, keine so tolle Ueberlastung der Schulprogramme, Limpertsberg gehörte noch zur Stadtpfarrei, und – es wehte ein anderer Zeitgeist, der noch nicht den Sport als höchstes Kulturgut pries. Zu diesen Schwierigkeiten trat in der Folge das Kriegselend, die Verdunkelung der Stand [Stadt] und die ekligen Bombenwürfe, die einen Besuch der Abendproben durch Kinder ausschlossen. Der starke Chor, den der frühere Stadtkaplan Dr. Nommesch nur mit Mühe auf der Empore unterbringen konnte, war stark zusammengeschmolzen. Schließlich mußte ich, um den Stimmausgleich einigermaßen zu wahren, Sopran und Alt zusammenschweißen und mir für diese Besetzung ein Repertoire komponieren oder arrangieren. Zuletzt blieb ich beim Männerchor, an dessen ausgezeichnetem guten Willen und gesanglichen Qualitäten ich viel Freude erlebte.“*[84]

Weiter unten schreibt er im gleichen Artikel, dass der Verleger diese Messen aufnehmen würde, wenn der Komponist sie in SATBB umschreiben würde.

Aufführungen der *Klagt in Leid*-Messe sind in der Tageszeitung *Luxemburger Wort* seit 1922 verzeichnet. Auf folgenden Beitrag basiert die Datierung der Messe, welche demnach spätestens 1922 vorlag:

> *„Der Cäcilienverein singt mit vollendeter Meisterschaft die unvergleichlich schöne 'Klagt in Leid'=Messe seines Dirigenten, des hochw. Hrn. Domchorregenten Heckmes.“*[85]

Diese Beiträge sind nicht immer korrekt, so wird in Folgendem behauptet, dass es eine sechsstimmige Messe sei. Das ist eine Ungenauigkeit, die als Zuhörer nur schwer zu beurteilen ist.

> *„Der Cäcilienverein wird die 6stimmige gemischte 'Klagt in Leid'-Messe mit obligater Orchesterbegleitung von D. Heckmes zur Aufführung bringen […].“*[86]

Nur zwei Tage später erscheint folgender Beitrag mit einer näheren Beschreibung der Messe:

> *„Der Kathedralchor gab der Feierstunde die musikalische Weihe. Musik und Oktavstimmung sind nicht von einander zu trennen. In schöner*

[84] „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.08.1933, S. 3.

[85] „Das feierliche Hochamt.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.05.1922, S. 2.

[86] „Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.05.1923, S. 4.

> *Verschlingung hebt eins das andere: der musikalische Ausdruck die Freudigkeit und Innigkeit der Oktavandacht; die Oktavandacht die Kraft und Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. Dies zeigte sich so recht in der Festmesse 'Klagt in Leid' von Hrn. Prof. Heckmes. Sie führt diesen Namen, weil sie auf Motiven unseres Oktavliedes aufgebaut ist. Immer wieder tauchen die trauten Klänge des schönsten unserer Wallfahrtslieder aus den Tonfluten auf, zumeist im Gefolge des Motivs Ave spes nostra."*[87]

Folgender Beitrag aus dem Jahre 1933 bestätigt, dass diese Messe regelmäßig aufgeführt wurde. Auch wenn der Cäcilienverein seit 1928 als Männerchor funktioniert, ist es durchaus möglich, dass Heckmes sich für vereinzelte Aufführungen trotzdem um einen gemischten Chor bemühte.

> *„Die Besucher der Kathedrale hören seit Jahren in den Festgottesdiensten der Oktave die prächtige, auf Motive des 'Klagt in Leid' aufgebaute Messe des Domchorregenten Herrn Dom. Heckmes."*[88]

Diese Beiträge zeigen die Wirkung dieser Messe auf und beschreiben, wie sie zur Marienverehrung während der *Oktav* beitrug. Die *Oktav* ist aufgelistet im *Nationalen Inventar* des *Immateriellen Kulturerben* in *Luxemburg*.[89]

4.4 Quellenlage der Heckmes-Messe

Es kann davon ausgegangen werden, dass die hier als autografe qualifizierte Quellen von Dominique Heckmes stammen. Eine eindeutige Zuordnung könnte eventuell eine grafologische Analyse zeigen. Die Hauptquelle der Messe *Klagt in Leid* von Dominique Heckmes liegt als autografe Partitur im Nachlass von Ponchelet vor. Einzelstimmen des Orchesters liegen generell in doppelter Ausführung, als Autografe und als handschriftliche Abschriften vor. Die Vokaleinzelstimmen wurden als Hektografie vervielfältigt. Eine Nebenquelle ist eine spätere handschriftliche Abschrift, die in zwei Fassungen existiert; die in der Originaltonart C-Dur liegt ebenfalls im Nachlass von Ponchelet, die nach Es-Dur transponierte Version liegt im Archiv des *Pius-Verbandes* mit der Signatur AL0009.

Die Messe *Klagt in Leid* basiert auf zwei musikalischen Themen. Zum Einen, dient das namensgebende luxemburgische Muttergotteslied *Klagt in Leid*, als musikalische Vorlage. Der Text zum Lied *Klagt in Leid* stammt von Johannes Langer (1828–1908), ein in Diekirch geborener Pfarrer,[90] der von 1857 bis 1889 im Stadtgrund wirkte und ab 1889 nach Remich zog, wo er bis zu seinem Tod am 9. Juli 1908 wirkte. In der Beilage zum Remicher *Moselbote* vom 22. Januar 1890 sind sechs Versionen enthalten, wovon keine der Version im 1894 erschienenen Diözesangesangbuch entspricht. Joseph Groben schreibt in „Kërfecher am

[87] „Das Pontifikalamt", in: *Luxemburger Wort*, vom 07.05.1923, S. 2.

[88] „Lieder der Muttergottesoktave", in: *Luxemburger Wort*, vom 09.05.1933, S. 8

[89] „Nationalen Inventar", auf der Internetseite https://iki.lu/post, (11.12.2023).

„Die Muttergottesoktave", auf der Internetseite https://unesco.public.lu/content/dam/unesco/IKI-Oktave10.pdf, (11.12.2023).

[90] „Das Volkslied in Diekirch", in: *Jong-Hémecht,* vom 01.07.1935, S. 24.

Museldall“, dass *Klagt in Leid* bereits 1885 gedichtet wurde, allerdings ohne Quellenangabe.[91]

Ein Beitrag im *Luxemburger Wort* vom 15. April 1891 bewirbt die vierstimmigen Sätze für Männerchor und gemischten Chor. In diesem wird *Klagt in Leid* als „das so beliebte Wallfahrtslied“ bezeichnet, was doch sehr bemerkenswert ist.[92] Heckmes‘ Vorgänger Peter Alois Barthel (1852–1923) hat die Melodie und den Satz für das Diözesangesangbuch komponiert. Barthel war nicht der einzige, der diesen Text vertonte. Noch vor ihm hatte der Lehrer und Organist Braun (1855–1939) von Remich eine Melodie verfasst. Diese Melodie konnte nicht aufgefunden werden. Von Laurent Menager (1835–1902) liegen sogar zwei Vertonungen vor.

> *„Was die Muttergotteslieder betrifft, so hat noch selten ein heiliger Volksgesang so ungemeine, fast erstaunliche Wirkungen hervorgebracht wie das Langer- Barthel'sche 'Klagt in Leid das arme Herz', welches, kaum gedichtet, sofort in die Volksmassen eindringt und ganze Schaaren wie mit einem Schlage gewinnt.“*[93]

Der Text wurde ins Französische aber auch mehrfach ins Luxemburgische übersetzt. Bis heute bleibt die deutsche Fassung die Gängigste.

Mit der Übertragung ins Französische von Letellier, geborene Anne Malvine Virginie Neyen[94] (06.07.1837 Luxemburg – 21.01.1909 Paris)[95], fand das luxemburgische Lied *Klagt in Leid* seinen Weg nach Paris, wie folgender Beitrag von 1920 beschreibt:

> *„Darum beschloß die Pariser Gruppe des katholischen Akademiker=Vereins in Gedanken wenigstens dabei zu sein, wenn 'des Vaterlandes großer Aufmarsch' daheim sich durch unsere 'Stadt' hinzieht. In einer der stimmungsvollsten Marienkirchen von Paris, in Notre Dame des Victoires […] Wohl klang das auf französisch übersetzte: Klagt in Leid nicht so herzinnig wie zu Luxemburg vor dem Gnadenthron, aber die Melodie war doch luxemburgisch und trug alle auf teure Fluren.“*[96]

Auch in der belgischen Hauptstadt Brüssel wurde dieses Lied gesungen:

> *„Zum Schlusse ertönt das flehende Solo des französischen Liedes nach der Vertonung des Klagt in Leid: 'Sous le poids de la douleur, triste sort de tout pécheur', und die kirchliche Muttergottesfeier ist zu Ende.“*[97]

Zwei weitere Beiträge aus Paris bezeugen die Reichweite und Bedeutung dieses Liedes:

---

[91] „Remich“, in: *Kerfecher am Museldall,* S. 112.

[92] „Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 15.04.1891, S. 3.

[93] „Durch Stadt und Land.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 02.05.1891, S. 2.

[94] Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 653.

[95] Wilhelm, Frank, *Virginie Letellier*, auf der Internetseite https://www.autorenlexikon.lu, (02.03.2023).

[96] „Oktavklänge in Paris.“, in: *Luxemburger Wort*, Abendendausgabe vom 12.05.1920, S. 2.

[97] „Der Trösterin Ehrentag zu Brüssel.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 23.05.1924, S. 6.

„Eine Silberstimme versucht den weiten Raum zu durchdringen. Lautlose Stille: 'Klagt in Leid das arme Herz …' Aus zartem Kindermund – ergreifend … Aus tausend Kehlen erbraust der Refrain: 'Flehen zu Dir, Maria wir!'–“[98]

Während der Luxemburger Unabhängigkeitsfeier in der Basilika von Montmartre im März 1939 erklang ebenfalls „die traute Oktavweise 'Klagt in Leid'“[99]

Die Melodie von Barthel‘s *Klagt in Leid* genoss nicht nur in der Kirche große Beliebtheit, und wurde rasch von vielen Komponisten eingearbeitet: Fernand Mertens (1872–1957) integrierte in seinen sinfonischen Skizzen „scènes luxembourgeoises“ die Melodie von *Klagt in Leid*[100]. Auch in seiner Jubiläumsmesse von 1947 für vierstimmigen Chor und Orgel, die er zu seinem 50. Dienstjahr komponierte, erklingt diese Melodie.[101] Der bekannte Prozessionsmarsch *Notre Dame de Luxembourg* mit Themen über *Klagt in Leid* und *Wie unsere Väter flehten* wird auch heute noch regelmäßig gespielt. Jean-Pierre Schmit (1904–1985) verarbeitete in seiner Jubiläumskantate *Klagt in Leid*-Motive. Der Domorganist Albert Leblanc (1903–1987) komponierte sein wohl bekannteste Orgelwerk, die Toccata *Klagt in Leid*, in der das Thema am Anfang und Ende prominent im Pedal erklingt, im leiseren Mittelteil in der Sopranstimme.

Der Text genoss gleich nach seiner Publizierung großer Beliebtheit unter den Komponisten. So hat Jean Braun (1855–1939) die erste Melodie komponiert. Diese konnte allerdings nicht aufgefunden werden. Laurent Menager (1835–1902) hat gleich zwei Chorwerke komponiert:

Das *Lied zur Trösterin der Betrübten*, datiert auf den 2. April 1890, für vierstimmigen gemischten Chor mit Harmoniebegleitung. Dann das *Klagt in Leid* für vierstimmigen gemischten Chor.

Zum Anderen, dient als zweite musikalische Vorlage die gregorianische Melodie des *Ave spes nostra,* dessen Autorenschaft bis heute nicht eindeutig geklärt werden konnte. Die hier abgedruckte Melodie wird in Luxemburg erstmals im *Kyriale* von 1860 veröffentlicht. Davor ist sie in Luxemburg nicht verbreitet. Zeitungsartikel benennen Heinrich Oberhoffer (1824–1885) als Komponisten der gregorianischen *Ave spes nostra*-Messe, aber eindeutige, schriftliche Zeitquellen liegen nicht vor.

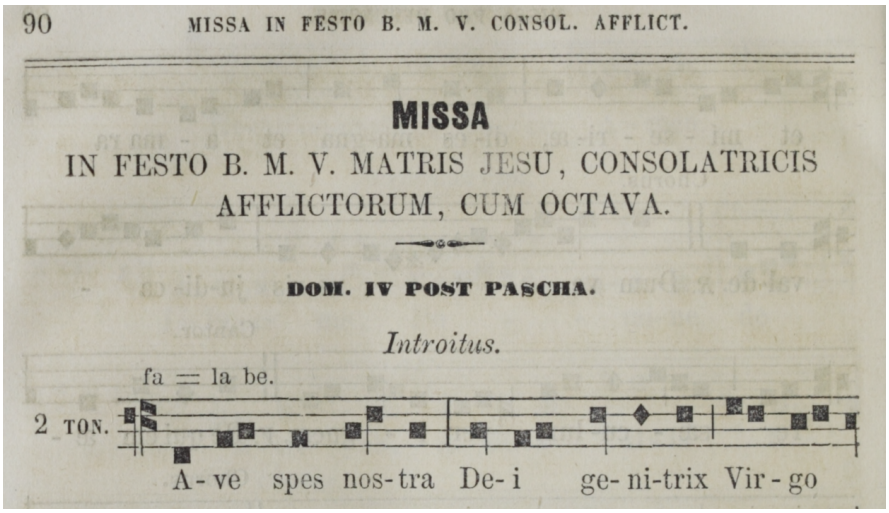
Es gibt freilich bereits vor 1860 *Ave spes nostra*-Antiphonen und -Vertonungen, deren Texte gleichermaßen die Trösterin der Betrübten anrufen, aber die Melodie ist nicht mit der in Luxemburg gebräuchlichen verwandt.

[98] „Oktaveröffnung in Paris.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.05.1930, S. 3.

[99] „Luxemburger Unabhängigkeitsfeier in der Basilika von Montmartre“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.03.1939, S. 5.

[100] „Konzert“, in: *Luxemburger Wort*, vom 01.04.1913, S. 3.

[101] „Uraufführung einer neuen Messe von Fern. Mertens“, in: *Luxemburger Wort*, vom 27.12.1947, S. 4.


90 MISSA IN FESTO B. M. V. CONSOL. AFFLICT.

MISSA

IN FESTO B. M. V. MATRIS JESU, CONSOLATRICIS AFFLICTORUM, CUM OCTAVA.

DOM. IV POST PASCHA.

Introitus.

fa = la be.

2 TON.

A - ve spes nos - tra De - i ge - ni - trix Vir - go

Abbildung 1: erste Zeile Ave spes nostra, aus dem Kyriale von 1860.

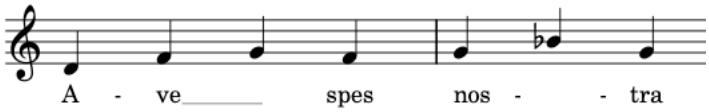


Abbildung 2: transponierte Übertragung des Themas Ave spes nostra.

Im *Luxemburger Musikerlexikon* steht im Werkverzeichnis von Heinrich Oberhoffer:

„Missa Ave spes nostra oder Missa in honorem B. M. V., Proprium im gregorianischen Stil, komponiert (um 1860 komp.)“[102]

Die eingängigste Arbeit zu diesem Thema wurde von Carlo Hommel verfasst und 1997 in *nos cahiers*[103] veröffentlicht: *Ave spes nostra: ein musikalisches Dossier*. Melodien und Werke zu *Ave spes nostra* gibt es viele, allerdings basieren diese auf älteren gregorianischen Melodien. In Kevelaer, wird die Marienverehrung ebenfalls mit einer *Ave spes nostra*-Messe besungen, allerdings mit einem ähnlichen aber nicht gleichen Incipit.

4.4.1 Autograf

Das Identifizieren der Handschrift von Heckmes war anfangs nicht einfach, da auf der einen Seite Notenmaterial mit lateinischem oder griechischem Text vorhanden war, welcher in französischer Schreibschriftart verfasst wurde, und auf der anderen Seite Briefe in deutscher Sprache, welche in Kurrentschrift verfasst wurden. Da sich der Duktus dieser beiden Schriftarten stark unterscheidet, war eine eindeutige Zuordnung der Handschrift anfangs nicht möglich.

Als sich der Fundus allmählich vergrößerte und vor allem mit der Partitur von *O crux benedicta*, einem Werk für vierstimmigen Männerchor, wo Heckmes auf der Rückseite einen kurzen Brief samt Probenanleitung notierte, welchen er auch unterschrieb, konnte die Handschrift identifiziert werden.

---

[102] „Heinrich Oberhoffer“, in: *Luxemburger Musiklexikon*, auf der Internetseite https://www.melusinapress.lu/read/jb2m-xj52-ohhx/section/36b53afa-810a-43e2-9ba0-0e7b9bcba681, (05.10.2023)

[103] Carlo Hommel, „Ave spes nostra: ein musikalisches Dossier“, in: *Nos cahiers,* 1997, S. 115-131.

Generelle Bemerkungen zur Partitur:

Drei handschriftliche Dokumente, Fadenheftung. 1 *Kyrie* 2 *Gloria* 3 *Sanctus*, *Benedictus, Agnus Dei*
Initialen "D.H." befinden sich oben rechts auf der ersten Seite des *Kyrie*
Keine Datierung
Auf der ersten Seite der Partitur befinden sich durch das Alter bedingte Flecken, die das Lesen nicht weiter beeinträchtigen.
Generell keine Wasserzeichen.
Oktavierungszeichen im Tenor nie notiert.
Texte des Messordinariums in lateinischer Schrift
Niederschrift in schwarzer Tinte
Studierbuchstaben in roter Tinte
Notenschlüssel sind generell (wenn überhaupt) nur im jeweiligen ersten Takt der Messabschnitte notiert
Korrekturen und Ergänzungen in roter Tinte, Bleistift, seltener Buntstift. Deren Urheberschaft ist nicht eindeutig Heckmes zuzuordnen.
Die Bewertung des Erhaltungszustandes des Materials wird dem Alter gemäß in *gut* und *gebraucht* unterteilt. Im zweiten Fall werden gegebenenfalls nähere Details geliefert.

Tabelle 2: Generelle Bemerkungen zur Partitur.

Partitur: *Kyrie.* (S. 342)

Aufzeichnungsform	Partitur
Format	Hochformat (34 x 26 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	3 Doppelblätter (4°) mit jeweils 12 Notensystemen rastriert von Triphon Vermast, Luxembourg.
Bogen- und Lagenverteilung	12 Seiten
Art der Bindung	Fadenheftung
Paginierung	handschriftliche Paginierung "1"-"11" mit Bleistift in der oberen äußeren Blattecke
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt rote Tinte, Bleistift, Buntstift
Bemerkungen	Alle Instrumente und Stimmen werden zu Beginn der Partitur benannt: Violine 1., Violine 2, Viola, Cello u. Basso, Sopran, Ten I, Ten. II, Bass I, Bass II, Orgel.

Tabelle 3: Quellenbeschreibung, autografe Partitur, Kyrie.

Die Partitur des *Kyrie* wurde in schwarzer Tinte notiert und weist Gebrauchsspuren auf. Die Bogensetzung in den ersten Takten im Violoncello und Kontrabass wurden überarbeitet. In Takt 9 bis 11 sind dynamische Zeichensetzungen in roter Tinte notiert. Diese stimmen nicht zwingend mit der Dynamik in den Einzelstimmen überein. Das *Christe* ist mit einem Leertakt, welcher links und rechts von einem Doppeltaktstrich umgeben ist, vom ersten *Kyrie* getrennt. In Takt 24 sind in der Violoncello-/Bassstimme Noten durchgestrichen, welche von einem Kopierfehler einer Skizze oder einer Vorlage stammen. Diese durchgestrichenen Noten gehören zur Sopranstimme, welche ein System tiefer notiert ist. In Takt 29 sind zwei Kreuze in der Partitur notiert. Über deren Bedeutung kann nur spekuliert werden. Das erste Kreuz in der Sopranstimme könnte auf die Notentextänderung auf Zählzeit 3 hindeuten. Das zweite Kreuz in der Bassstimme hingegen könnte als Erinnerung für das obere Kreuz im Sopran dienen. Ein weiteres Kreuz steht in Takt 38 in der Sopranstimme. Ob dieses Kreuz mit einer Verbesserung im Orgelsatz in Verbindung zu setzen ist, ist ebenfalls unsicher. In Takt 44 steht in der zweiten Bassstimme ein *v. supra*. Dieser Zusatz kann nicht näher gedeutet werden. In Takt 53 steht eine Fermate auf Zählzeit 3. Zudem steht dort auch wiederum ein Kreuz unterhalb der Sopranstimme. Für die angestrebte Edition wurde für die Takte 58 und 59 auf die Einzelstimmen zurückgegriffen, da über der Partitur (*Orgel übernehmen)* steht und der Streichersatz, wie er in der Partitur notiert ist, überarbeitet wurde.

Anmerkung: Auf der Rückseite/letzten Seite des Kyrie sind vermerkt:

1.: 1. und 2. Notensystem: Akkolade über zwei Notensysteme je mit Violin- und Bassschlüssel gefolgt von Generalvorzeichnung 2# und, im ersten System, 4tel Noten d‘ fis‘ a‘, Taktstrich, Halbe Note h‘ 4tel a‘.

2.: seitenverkehrt: 1.: 1. Notensystem: Bassschlüssel 4tel Note G durchgestrichen, Violinschlüssel Generalvorzeichnung 4b gefolgt von einer 11 taktigen Pause. 2.: 3. bis 5. Notensystem: die in der Einzelstimme fehlende Kontrabassstimme des *Agnus Dei*, ohne Schlüsselangabe:

3. Notensystem:
T. 1: Mehrtaktpause mit Ziffer 1
T. 2: 4tel d, e, Halbe Note f
T. 3: angebundene Halbe Note f, 4tel d c
T. 4: punktierte 4tel H, 8tel c, 4tel d, e
T. 5: Halbe A, H
T. 6: punktierte 4tel e, 8tel d, 4tel c, H
T. 7: Halbe A, A

4. Notensystem:
T. 1: angebundene 4tel A, Halbe Note A, 4tel H
T. 2: punktierte 4tel c, 8tel H, 4tel A mit Notenhals nach oben auf der linken Seite des Kopfes, G
T. 3: 4tel Fis, d, G mit Atmungszeichen, 4tel G
T. 4: durchgestrichener Haltebogen 4tel Gis, Gis, A, durchgestrichene 4tel A, durch H ersetzt
T. 5: 4tel c, Halbe c, 4tel cis

5. Notensystem:
T. 1: 4tel d, 4tel Pause, Halbe Pause
T. 2: 4tel F, 4tel Pause, Halbe Pause
T. 3: 4tel c, 4tel Pause, Halbe Pause

T. 4: Halbe Note c, durchgestrichene 4tel Pause, Halbe Pause
T. 5: Mehrtaktpause mit Ziffer 1
T. 6: Ganze Note c
T. 7: angebundene Ganze Note c mit durchgestrichenem Notenhals
T. 8: angebundene Ganze Note c

Partitur: *Gloria.* (S. 354)

Aufzeichnungsform	Partitur
Format	Hochformat (34 x 26 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	vier Doppelblätter (4°) mit jeweils 20 Notensystemen rastriert von Guill.[aume] Stomps, Hofmusikalienhandlung, Luxemburg., wobei das 6. Blatt ausgeschnitten wurde. Die beiden außenliegenden Doppelblätter sind seitenverkehrt geheftet.
Bogen- und Lagenverteilung	14 Seiten
Art der Bindung	Fadenheftung
Paginierung	handschriftliche Paginierung mit Bleistift "1"-"7". Folgende Seiten nicht paginiert
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt rote Tinte, Bleistift
Bemerkungen	Seiten 13 und 14 sind unbeschrieben. zwei Partitursysteme pro Seite. Textierung nicht immer in allen Stimmen gesetzt. Text beginnt mit *Et in terra*, demnach muss *Gloria in excelsis Deo* bei Aufführung vorangesetzt werden. Alle Instrumente und Stimmen werden zu Beginn der Partitur benannt: Viol. I, II, Viola, Cello e Basso, Sopr., Ten I, Ten II, Bass, Org.

Tabelle 4: Quellenbeschreibung, autografe Partitur, Gloria.

Die Partitur des *Gloria* wurde in schwarzer Tinte notiert und weist ebenfalls Gebrauchsspuren auf. Links von der Partiturzeile sind jeweils zwei Striche notiert, die zur Orientierung für den Dirigenten dienen: einen ersten oberen horizontalen Strich links von der Bratschenstimme und einen zweiten schräg nach oben zeigenden mit *T* annotierten bei der ersten Tenorstimme. In den Takten 30 bis 33 sind die Streicherstimmen in der Partitur leer. Diese wurden für die Edition aus den Einzelstimmen entnommen. Ab Takt 39 ist der Orgelsatz in roter Tinte notiert. Der Grund hierfür konnte nicht näher bestimmt werden.

Generell ist der Orgelsatz spärlich notiert. Die Takte 61 bis 72, bzw. 70, *Qui tollis*, wurden stark überarbeitet. Es können zwei Fassungen dieser Stelle herausgelesen werden, wovon die zweite um zwei Takte verkürzt wurde. Daraus resultiert auch die doppelte Taktzahl (72 bzw. 70). Aus den Einzelstimmen geht hervor, dass sich Heckmes für die kürzere Fassung entschieden hat.

Auf der nichtpaginierten Rückseite des fünften Blattes wurde die zweite Partiturzeile durchgekreuzt. Grund hierfür ist wiederum ein Kopierfehler, der Heckmes bei der Reinschrift unterlief. Das folgende Blatt im Bogen wurde herausgeschnitten.

Die Einzelstimmen sind generell reicher an dynamischen Zeichen und Akzenten.

Partitur: *Sanctus. Benedictus. Agnus Dei.* (S. 368, 376, 383)

Aufzeichnungsform	Partitur
Format	Hochformat (33,7 x 26 cm), Hochformat (33,8 x 27 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	6 (2 x 3) Doppelblättern (4°) und einem angeklebtem Einzelblatt mit jeweils zwölf Notensystemen. Die ersten 3 Doppelblätter sind rastriert von Triphon Vermast, Luxembourg, ebenfalls von Triphon Vermast mit „12er 4° hoch“, und sind seitenverkehrt beschrieben. Die letzten 3 Doppelblätter sind mit „Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr. 2“. (Friedrich Hofmeister Verlag Leipzig?), benannt, wobei das innere Doppelblatt seitenverkehrt geheftet ist
Bogen- und Lagenverteilung	26 Seiten
Art der Bindung	Fadenheftung
Paginierung	Paginierung mit Bleistift „1“-„25“, davon 1-11 in oberen äußeren Ecke, Seiten 12 und 13 näher in Mitte gerückt, Seiten 14-25 oben mittig.
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt rote Tinte, Bleistift
Bemerkungen	Anmerkung: auf der letzten Seite steht ein vierstimmiger Satz von 8 Takten in G-Dur, dann der Anfang (4 Takte) nochmals in A-Dur. Akkolade, Violin- und Bassschlüssel und das Kreuz in der ersten Zeile sind mit Bleistift notiert, der Rest in schwarzer Tinte.

Tabelle 5: Quellenbeschreibung, autografe Partitur, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

Sanctus: 47 Takte, keine Taktartangabe, keine Notenschlüssel, keine Instrumentenname, vierstimmiger Chor STTB.

Benedictus: 42 Takte, Keine Taktartangabe, keine Notenschlüssel außer für Bass 2 in Takt 3 ZZ4 und Orgel. Ein b als Generalvorzeichen. Keine Instrumentennamen, nur T. II. fünfstimmiger Chor STTBB. Tenor 2 im Bassschlüssel notiert.

Agnus Dei: 59 Takte. Notenschlüssel fehlen bei Orgelstimme. Vierstimmiger Chor STTB.

Anmerkungen: Auf der Rückseite ist ein 4stimmiger Satz notiert:

Systeme 1 und 2 sind leer.

Systeme 3 und 4 sind mit einer Akkolade miteinander verbunden, sind respektive mit Violin- und Bassschlüssel versehen, Generalvorzeichnung: ein Kreuz. Keine Taktartangabe.
T. 1: Sopran: Halbe d'' g'. Alt Halbe h' g'. Tenor: Halbe d dis. Bass: Halbe G H.
T. 2: Sopran: punktierte 4tel a' 8tel a' Halbe c''. Alt: punktierte 4tel e' 8tel e' Halbe fis. Tenor: punktierte 4tel e 8tel e Halbe d. Bass: punktierte 4tel c 8tel c Halbe A.
T. 3: Sopran: Halbe h', Halbe a' durchgestrichen, durch Halbe g' ersetzt. Alt: 4tel g' fis', Halbe fis durchgestrichen, eine weitere Halbe fis durchgestrichen. Tenor: Halbe d 4tel e es. Bass: Halbe G c.
T. 4: Sopran: 4tel d'' 8tel d'' c'' 4tel c'' a'. Alt: 4tel fis' 8tel fis' fis' 4tel a' g'. Tenor: 4tel d 8tel d d 4tel d d. Bass: 4tel H 8tel H A 4tel G Fis.
T. 5: Sopran: Halbe h' 4tel c'' c''. Alt: Halbe g' 4tel g' g'. Tenor: Halbe e 4tel e e. Bass: Halbe e 4tel A A.

Systeme 5 und 6 sind mit einer Akkolade miteinander verbunden, sind respektive mit Violin- und Bassschlüssel versehen, Generalvorzeichnung: ein Kreuz. Keine Taktartangabe.
T. 1: Sopran: 4tel a' 8tel h' c'' Halbe d''. Alt: Halbe fis' 4tel a' fis'. Tenor: Halbe d d. Bass: 4tel d c Halbe H.
T. 2: Sopran: 4tel e'' a' d'' 8tel c'' h'. Alt: 4tel g' fis' g' g'. Tenor: Notenkopf durchgestrichen. 4tel e d d e. Bass: Notenkopf durchgestrichen. 4tel c c H c.
T. 3: Sopran: 4tel a' d'' Halbe d''. Alt: 4tel a' c'' Halbe h. Tenor: 4tel g fis Halbe g. Bass: Halbe d G. Doppelter Taktstrich.

Systeme 7 und 8 sind mir einer Akkolade miteinander verbunden, sind respektive mit Violin- und Bassschlüssel versehen, Generalvorzeichnung: drei Kreuze. Keine Taktartangabe. Es handelt sich wieder um einen 4stimmigen Satz, nämlich um eine abgebrochene Transposition des oben beschriebenen.
T. 1: Sopran: Halbe e'' a'. Alt: Halbe cis'' a'. Tenor: Halbe e eis. Bass: Halbe A cis.
T. 2: Sopran: punktierte 4tel h' 8tel h' Halbe d''. Alt: punktierte 4tel fis' 8tel fis' Halbe gis'. Tenor: punktierte 4tel fis 8tel fis Halbe e. Bass: punktierte 4tel d 8tel d Halbe H.
T. 3: Sopran: Halbe cis'', durchgestrichene Halbe h' und a', mit Bleistift notiertes „la". Alt: 4tel a' gis', durchgestrichene Halbe gis' und gis'. Tenor: Halbe e 4tel fis f. Bass: Halbe A d.
T. 4: Sopran: 4tel e'' 8tel e'' d'' 4tel d'' cis''. Hier wurde die Niederschrift abgebrochen.

Die Partitur des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* ist in schwarzer Tinte notiert und zeigt Gebrauchsspuren auf. Dynamische Zeichensetzung in der Orgel ist in roter Tinte notiert. In Takt 17 ist in der zweiten Tenorstimme ein Kopierfehler unterlaufen. Das im Bassschlüssel notierte fis wurde zuerst als eine im Violinschlüssel zu lesende Note notiert und

anschließend durchgestrichen. In den Takten 21 bis 24 ist der Vokalsatz zwischen Sopran und Tenor 2 einerseits und Bass anderseits in dialogischer Form gesetzt. Dieses Verhältnis stimmte wohl nicht, so dass in den hektografierten Stimmen dieser Dialog der Sopranstimme durch die beiden Tenorstimmen unterstützt wird. Die Violin- und Bratschenstimmen sind in den Takten 20 bis 24 überarbeitet worden. Folglich sind in der Partitur zwei Stimmverläufe zu erkennen. Je nach Interpretation könnten diese auch als Doppelgriffe gedeutet werden.

Am Beginn der Notenzeile beginnt das *Benedictus* nur vereinzelt mit Schlüsselangaben. Ebenso fehlen Taktangaben. In Takt 11 und 12 wird der Orgelsatz mit roter Tinte ergänzt. Diese Passage wäre deutlich zurückhaltender, wenn, wie ursprünglich angedacht, Violoncello und erste Tenorstimme diese Stelle singen würden, ohne Orgelunterstützung.

Im *Agnus Dei* ist der Orgelsatz aus der Einzelstimme zu übernehmen. Die Takte 19 und 20 werden zwischen die vorrastrierten Systeme der zwei Seiten in das Blattinnere hinzugefügt.

Einzelstimme: Violine 1 (S. 394)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (33,9 x 27 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gebraucht
Papiersorte, Marke	„Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr.2”
Bogen- und Lagenverteilung	4 Seiten und ein kleines Zusatzblatt
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt rote Tinte, Buntstift, Bleistift,
Bemerkungen	*Agnus Dei* auf einem kleinerem Zusatzblatt im Querformat (24,1 x 18.4 cm)

Tabelle 6: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Violine 1.

Von der ersten Violinstimme sind zwei Einzelstimmen erhalten, von welcher eine von Heckmes verfasst wurde. Wer die zweite notiert hat, ist nicht bekannt. Heckmes hat mit einer schwarzen Tinte geschrieben. In roter Tinte sind verschiedene dynamische Zeichen sowie Studierbuchstaben eingetragen. Mit violettem Buntstift sind Streichungen vorgenommen worden. Im *Christe* sind Bögen mit Bleistift durch kürzere Bögen ersetzt worden, und die ursprünglichen wurden durchgestrichen. Im *Gloria* wurde eine Stelle überklebt und anschließend in roter Tinte neu notiert. In der Partitur fehlen sämtliche Tempobezeichnungen, die jedoch in der Einzelstimme mit Bleistift und schwarzer Tinte notiert sind. Diese Zusätze stammen offensichtlich von unterschiedlichen Schreibern.

Einzelstimme: Violine 2 (S. 412)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (34 x 27,2 cm)
Erhaltungszustand des Materials	gut

Papiersorte, Marke	„Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr.2“
Bogen- und Lagenverteilung	4 Seiten und ein kleineres Zusatzblatt
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt Bleistift
Bemerkungen	*Agnus Dei* auf einem kleineren Zusatzblatt im Querformat 27cm x 17cm

Tabelle 7: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Violine 2.

Zur besseren Lesbarkeit wurde ein Takt im *Gloria* gestrichen und neu notiert. Die *Qui tollis* Passage wurde überklebt. Das *ritardando* am Ende des *Gloria* wurde offensichtlich von fremder Hand mit Bleistift um 2 Takte nach vorne versetzt. Im *Sanctus* wurde ebenfalls offensichtlich von fremder Hand mit Bleistift ein Takt hinzugefügt, der bei der Abschrift vergessen wurde. Das *Agnus Dei* passte nicht mehr auf das Doppelblatt, so dass ein kleines Zusatzblatt beigelegt wurde.

Einzelstimme: Violine 2ª (S. 403)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (33,8 x 27,1 cm)
Erhaltungszustand des Materials	gebraucht
Papiersorte, Marke	„Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr.2“ „Doppelblatt 4° 10er hoch“ Signatur: vHfd
Bogen- und Lagenverteilung	10 Seiten, davon zwei lose Doppelblätter, ein loses einfaches Blatt
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Erstes Doppelblatt: schwarze Tinte, vereinzelt rote Tinte, Bleistift. Zweites Doppelblatt: Bleistift Zusatzblatt: schwarze Tinte
Bemerkungen	„Violine 2ª“ in schwarzer Tinte, „(Viola2“ in Bleistift, „Viola2“ in der linken oberen Ecke mit Bleistift. Seiten 2 bis 4 durchgestrichen, durch einzelne Zusatzblätter ersetzt (35,1 x 27,5 cm)

Tabelle 8: Quellenbeschreibung, handschriftliche Einzelstimme, Violine 2.

In den ersten 33 Takten des *Kyrie* sind die Noten dieser Einzelstimme (Violine 2ª) der Stimmen der Violine 2 und Bratsche aus der Partitur entnommen. Ab Takt 34 folgt die Violine 2ª eher der Sopranstimme als es die Violine 1 bereits tut. Bei der Reprise begleiten

die beiden Violinstimmen der Partitur den Sopran. Ab Takt 51 bis zum Ende des *Kyrie* folgt diese Einzelstimme wieder der Sopranstimme.

Das *Gloria* wurde durchgestrichen und mit einem losen Blatt ersetzt. Violine 2ª stimmt mit der Partitur überein. Die durchgestrichene Stimme allerdings springt in Takt 6 bereits in die Sopranstimme. Takte 43 bis 48 oktaviert Violine 2ª den Sopran. Das ursprüngliche Solo des Violoncello in Takt 50 und 51, wie in der Partitur notiert, ist ebenfalls in Violine 2ª notiert. Ab Takt 56 folgt Violine 2ª wieder dem Sopran. Die hierauf folgende Solostelle *Qui tollis* im Tenor wurde in Violine 2ª überklebt. Beim Einsetzen der Sopranstimme in Takt 70, folgt Violine 2ª wieder dem Sopran. In der anschließenden Schlussfuge ab Takt 95 setzt Violine 2ª mit dem ersten Themeneinsatz des ersten Tenors ein. Sobald der Sopran einsetzt, springt Violine 2ª wieder in die Sopranstimme.

Auch die ursprüngliche *Sanctus*-Stimme wurde gestrichen. Diese folgte ebenfalls dem Sopran. In Takten, in welchen der Chor Pause hat, übernimmt Violine 2ª die Melodie der Instrumentalstimme. Im durchgestrichenen *Benedictus* folgt Violine 2ª auch der Sopranstimme.

Die gestrichene *Agnus Dei*-Stimme springt zwischen Violine 1 und Sopran hin und her. Dieser Teil ist nicht komplett. Ein eventuelles Zusatzblatt scheint verschollen zu sein.

Die Sätze *Gloria*, *Sanctus Benedictus* und *Agnus Dei* sind mit Bleistift notiert mit der Überschrift „2 Violine.“ [sic!] vorhanden. Diese Stimmen folgen der instrumentalen Stimme der Partitur.

Abschließend kann die Vermutung geäußert werden, dass Heckmes davon ausgehen musste, die Sopranstimme sei für sich allein zu schwach oder zu unsicher. Deshalb wäre es hilfreich, eine instrumentale Stimme als Unterstützung hinzuzufügen. Die Existenz einer solchen zusätzlichen Stimme war dem Komponisten offenbar wichtig. Diese Aussage wird auch durch die Tatsache untermauert, dass Heckmes Änderungen an Violine 2ª unternahm, indem er sie verbesserte und überklebte. Ob sie allerdings zum Einsatz kam, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden.

Einzelstimme: Bratsche (S. 418)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (33,9 x 27,1 cm)
Erhaltungszustand des Materials	gut
Papiersorte, Marke	Doppelblatt „Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr.2“
Bogen- und Lagenverteilung	4 Seiten beschrieben
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt Bleistift
Bemerkungen	*Agnus Dei* fehlt

Tabelle 9: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Bratsche.

Die Bratschenstimme zeigt nur wenige Verbesserungen auf. Vereinzelt vergessene Pausen wurden nachträglich von fremder Hand mit Bleistift ergänzt. Die *Qui tollis* Stelle im *Gloria* wurde überklebt. Hierfür wurde nachträglich mit Bleistift vom Altschlüssel in den Tenorschlüssel gewechselt.

Einzelstimme: Violoncello (S. 422)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (33,9 x 27 cm)
Erhaltungszustand des Materials	gut
Papiersorte, Marke	Doppelblatt „Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr.2“
Bogen- und Lagenverteilung	4 Seiten beschrieben, Zusatzblatt eingeklebt
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt rote Tinte, Bleistift
Bemerkungen	„Gloria Fortsetzung. (Oktavmesse)“ als Zusatzblatt eingeklebt. Auf der Rückseite des Zusatzblattes steht die Violoncellostimme eines *Tantum ergo* von Wiltberter, mit Bleistift durchgestrichen. Querformat (26 x 22,6 cm)

Tabelle 10: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Violoncello.

In der Violoncellostimme sind zusätzlich Einträge mit Bleistift notiert. So wurde zum Beispiel im *Kyrie* ein Takt nachträglich hinzugefügt. Die *Qui tollis* Passage wurde überklebt und die ursprüngliche Fassung mit Bleistift und rotem Stift durchgestrichen, so dass die ursprüngliche Fassung nur noch teilweise erkennbar ist. Auf der unpaginierten dritten Seite wurde wieder überklebt und so das Blatt um eine Zeile ergänzt. Ein Zusatzblatt wurde eingeklebt, so dass der Schluss des G*loria* doppelt notiert wurde. Dieses Blatt ist mit „*Gloria Fortsetzung. (Oktavmesse)*“ überschrieben – dies legitimiert den Namen *Oktavmesse* –. Die ursprüngliche Überschrift am linken Rand in schwarzer Tinte wurde überklebt. Die neue Überschrift über dem Notenteil wurde mit Bleistift von fremder Hand hinzugefügt. Im 6. Takt vor dem Schluss des *Sanctus* steht mit Bleistift über und unter dem Takt *plus large.*

Einzelstimme: Kontrabass (S. 428)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (33,9 x 27,2 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut

Papiersorte, Marke	Doppelblatt „Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr.2“
Bogen- und Lagenverteilung	4 Seiten beschrieben
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt rote Tinte, Bleistift
Bemerkungen	Keine

Tabelle 11: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Kontrabass.

Die ersten drei Takte des *Gloria* wurden notiert und wieder gestrichen, weil die Taktstriche fehlerhaft um zwei Viertel versetzt wurden. Bei der *Qui tollis* Stelle wurde hier mit Bleistift, mit schwarzer und roter Tinte gestrichen. Aus Platzmangel wurde das *Agnus Dei* auf der Rückseite der *Kyrie*-Partitur zu Ende notiert.

Einzelstimme: Orgel (1. Exemplar) (S. 432)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (33,9 x 27,1 cm)
Erhaltungszustand des Materials	gut
Papiersorte, Marke	„Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr.2“
Bogen- und Lagenverteilung	3 Doppelblätter, davon zwei ineinander, das dritte angehängt. 10 Seiten beschrieben
Art der Bindung	Fadenheftung
Paginierung	Nicht paginiert
Schreibmaterial	Schwarze Tinte, vereinzelt rote Tinte, Bleistift
Bemerkungen	Seiten 10 und 11 unbeschrieben Seite 12: auf dem Kopf mit Bleistift ein Orgelsatz

Tabelle 12: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Orgel (1).

Anmerkung:

Seite 12: auf dem Kopf mit Bleistift ein Orgelsatz:

Systeme 1 und 2 mit Akkolade, jeweils mit Generalvorzeichnung mit „5b“ gekennzeichnet.

Keine Notenschlüssel. Im ersten System steht in ganzen Noten: des’ f‘ ges‘ as‘ b‘ as‘, Taktstrich, zwei halbe Noten as‘ as‘ im oberen System und des des im zweiten, Taktstrich. Erstes System ZZ1 Viertel des‘ f, ZZ2 es‘ mit doppelter Halsung, ZZ3–4 obere Stimmer 8tel f‘ ges‘ as‘ f‘, untere Stimme des‘ es‘ f‘ des, zweites System: ZZ1 4tel des des‘, ZZ2 c as, ZZ3 Halbe Noten des as. Taktstrich: erstes System obere Stimme Halbe Noten ges‘ es‘, untere Stimme 8tel es‘ des, Halbe Note des‘ 4tel c‘, zweites System ZZ1 Halbe Noten Ges b, ZZ3

Halbe Noten As as. Taktstrich, erstes System ZZ1 4tel des‘ mit doppelter Halsung ZZ2 Halbe Noten f‘ as‘ ZZ4 4tel f‘ as‘, zweites System ZZ1 4tel des, ZZ2 Halbe Noten des des‘, ZZ4 4tel des des‘. Taktstrich, erstes System ZZ1 angebundene 8tel as‘ as‘ über f‘ f‘, ZZ2 4tel f‘ as‘, ZZ3 Halbe Noten as‘ des‘‘, zweites System ZZ1 8tel des des des’ des‘, ZZ2 4tel des des‘ ZZ3 obere Stimme Halbe Note f‘, untere Stimme 8tel des es f ges.

Systeme drei und vier: Keine Akkolade noch Schlüssel oder Generalvorzeichnung:
T. 1: Sopran: Halbe Note c‘‘, 4tel as‘ b‘, Alt: 4tel Noten as‘ es‘ f‘ des‘, Tenor: 4tel Noten es‘ c‘ Halbe des‘, Bass: 4tel Noten as as f ges.
T. 2: Sopran: Halbe Note ges‘, 4tel Note f‘, Atemzeichen, 4tel Note des‘‘, Alt: 8tel des‘ 16tel c‘ b 4tel des‘ des‘ as‘, Tenor: Halbe Note es‘, 4tel as f‘, Bass: Halbe Note es, 4tel des des.
T. 3: Sopran: 4tel c‘‘ des‘ Halbe b‘, Alt: 4tel as‘ as‘ Halbe ges‘, Tenor: 4tel es‘ f‘ Halbe des‘, Bass: 4tel as f Halbe ges
T. 4: Sopran: Halbe as‘, 4tel Pause, 4tel as‘, Alt: Halbe f‘, nur eine 4tel Pause im oberen System, 4tel f‘, Tenor: Halbe des‘, 4tel Pause, 4tel des‘, Bass: Halbe des, nur eine 4tel Pause im unteren System, Note auf ZZ4 fehlt.
T. 5: Sopran: Halbe as‘, 4tel f‘ es‘. Alt: Halbe f‘, 4tel des‘ c‘. Tenor: Halbe des‘, 4tel as as. Bass: Halbe des, 4tel des As.
T. 6: Sopran: Halbe es‘ mit Halbe des‘ überschrieben, 4tel es‘, Atemzeichen, 4tel c‘‘. Alt: Halbe b, 4tel c‘ as‘. Tenor: 4tel f g as es‘. Bass: Halbe B As.
T. 7: Sopran: angebundene punktierte 4tel c‘‘, 8tel c‘‘, 4tel c‘‘ c‘‘. Alt: punktierte 4tel as‘, 8tel as‘, 4tel as‘ as‘. Tenor: angebundene punktierte 4tel es‘, 8tel es‘, 4tel es‘ es‘. Bass: punktierte 4tel as, 8tel as, 4tel as as.

Systeme fünf und sechs: keine Akkolade, noch Schlüssel oder Generalvorzeichnung.
T. 1: Sopran: Halbe des‘‘ 4tel c‘ b‘. Alt: punktierte Halbe as‘, 4tel ges. Tenor: Halbe f‘, punktierte 4tel es‘, 8tel des‘. Bass: 8tel des es f ges 4tel as es.
T. 2: Sopran: angebundene 8tel b‘ as’, Halbe as‘, 4tel g. Alt: Halbe f‘, ausradierte Halbe es‘ auf ZZ2, Halbe es‘. Tenor: 8tel c‘ 16tel b c‘ 4tel des‘ punktierte 4tel b, 8tel b. Bass: 4tel f des, punktierte 4tel es, 8tel es.
T. 3: Sopra: Ganze Note as‘. Alt: Ganze Note es‘. Tenor: Ganze Note c‘ mit durchgestrichener Halsung. Bass: Ganze Note As. Doppelter Taktstrich mit „f“ im Taktstrich zwischen den Systemen.
T. 4: Sopran: punktierte Halbe des‘‘ 4tel c‘‘. Alt: punktierte Halbe as‘ 4tel as‘. Tenor: punktierte Halbe f‘ 4tel es‘. Bass: punktierte Halbe des 4tel As.
T5: Sopran: 4tel b‘ as‘ Halbe b‘. Alt: 4tel f‘ f‘ Halbe ges‘ oder f‘, nicht eindeutig. Tenor: 4tel des‘ des‘ Halbe des‘. Bass: 4tel des des Halbe B.
T. 6: Sopran: 4tel as‘ as‘ Halbe b‘. Alt: 4tel f‘ f‘, zwei Notenköpfe bei ZZ2 erkennbar, auf f‘ und des‘. Halbe f‘. Tenor 4tel des‘ des‘ Halbe des‘. Bass: 4tel des des Halbe B.
T. 7: Sopran: 4tel as‘ f‘ Halbe es‘. Alt: 4tel f‘ des‘ Halbe c‘. Tenor: 4tel des‘ as‘ Halbe es‘. Bass: 4tel des des Halbe As.

Systeme sieben und acht: keine Akkolade, noch Schlüssel oder Generalvorzeichnung.
T. 1: Sopran: Halbe f‘ des‘. Alt: Halbe des‘ des‘. Tenor: Halbe as f. Bass: Halbe des des.
T. 2: Sopran: Halbe es‘ f‘. Alt: 4tel des‘ c‘, Halbe des‘. Tenor: Halbe as as. Bass Halbe As des.
T. 3: Sopran 4tel f‘ Halbe ges‘ 4tel f‘. Alt 4tel des‘ Halbe des‘ 4tel des‘. Tenor 4tel b Halbe b 4tel as. Bass: 4tel B Halbe Ges 4tel des.
T. 4: Sopran Halbe es‘ 4tel f‘ des‘‘. Alt: Halbe b 4tel des‘ 8tel des’ es‘. Tenor: Halbe ges f. Bass: Halbe es des.

T. 5: Sopran: angebundene 4tel des‘‘, 4tel c‘‘ Halbe b‘. Alt: 8tel f‘ ges‘ Halbe as, 4tel ges. Tenor und Bass: Ganze Pause.
T. 6: Sopran: Ganze Note as‘. Alt: punktierte Halbe f‘ 4tel es‘. Tenor: 4tel Pause, Halbe des‘, 4tel c‘. Bass: nur eine 4tel Pause im unteren System, 8tel des es f ges, 4tel as.

Systeme neun und zehn: keine Akkolade, noch Schlüssel oder Generalvorzeichnung. Taktstrich. System neun, Viertelpause, ZZ2 obere Stimme Halbe Note des‘‘, untere Stimme 8tel des‘ es‘ f‘ ges‘ ZZ4 4tel as‘ c‘‘. System 10 obere Stimme Halbe Noten b as, untere Stimme 4tel as ges punktierte 4tel f 8tel es. Taktstrich.

Der Notentext ist in schwarzer Tinte notiert. Zusätze, wie dynamische und agogische Zeichen, Pedalzuweisung und Studierbuchstaben ist in roter Tinte notiert. In einzelnen Passagen wurden auch Noten in roter Tinte notiert. Da die Orgelstimme in der Partitur sehr lückenhaft notiert ist, wird diese Einzelstimme zur Hauptquelle. Die Pedalzuweisung ist sehr spärlich verzeichnet und spieltechnisch nur in seltenen Fällen notwendig. Der Satz in zwei Zeilen wird beibehalten und der Pedaleinsatz dem Aufführenden überlassen.[104]

In den Takten 38 bis 41 des *Kyrie* ist der Orgelsatz in roter Tinte notiert. Hier pausiert der Chor. Sein Einsatz in Takt 41 auf Zählzeit 4 ist in der Einzelstimme mit *Ky* angezeigt, und der Notensatz erscheint wieder in schwarzer Tinte.

Beim Beginn des *Gloria* ist die Melodie nur in der rechten Hand notiert. Aufführungspraktisch soll der Organist diese allerdings mit beiden Händen oktaviert ausführen und eventuell sogar das Pedal hinzufügen. Ab Takt 3 ist der Satz komplett. Die Takte 30 bis 35 wurden überklebt und neu notiert.

Ab Takt 61 ist eine Mehrtaktpause notiert mit einer durchgestrichenen Ziffer 10, welche durch eine 8 ersetzt wurde. Diese Stelle ist das überarbeitete *Qui tollis* Tenorsolo.

Im *Sanctus* ist in Takt 34 eine Rasur erkennbar, welche mit violettem Stift überschrieben wurde.

Die Takte 19 bis 21 im *Agnus Dei* sind mit roter Tinte notiert. Diese Takte sind in der Partitur in die Bogenmitte durch zusätzliches Rastrieren hinzugefügt worden. In Takt 21 steht „2. *Agnus“*. Ein „3. *Agnus“* fehlt allerdings.

Einzelstimme: Orgel (2. Exemplar) (S. 442)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (33,9 x 27 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	„Deutsches Notenschreibpapier“ „Nr.2“
Bogen- und Lagenverteilung	Doppelblatt, 3 Seiten beschrieben
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine

[104] Pedaleinsätze sind nur selten notiert.

Schreibmaterial	Schwarze und rote Tinte
Bemerkungen	Transponiert in H-Dur von Kyrie bis Gloria Takt 50 In den Takten 30 bis 35 gibt es bedeutende Differenzen, diese Passage wurde im 1. Exemplar mit einem Papierstreifen überklebt.

Tabelle 13: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Orgel (2).

Orgelstimme pausiert:

Im *Kyrie* in den Takten 38 bis 45 und 58 ZZ2 bis T. 59 ZZ2.

Im *Gloria* T. 3 ZZ3 bis T. 4 ZZ1 und T. 16 ZZ2 bis T. 20 ZZ3

In den Takten 30 bis 35 gibt es bedeutende Differenzen, diese Passage wurde im 1. Exemplar mit einem Papierstreifen überklebt.

Die weiteren Sätze sind nicht überliefert.

Die Stimme ist nicht komplett, wurde überwiegend in schwarzer, teilweise in roter Tinte verfasst. Über die Gründe der Transposition nach H-Dur, also einen Halbton tiefer, gibt es keine Beweise. Ob die Messe an einem Ort hätte aufgeführt werden sollen, wo die Orgel einen Halbton höher gestimmt gewesen wäre, ist eher unwahrscheinlich. Möglicherweise wollte Heckmes so die Knabenstimme etwas entlasten. Interessant ist, dass der Verfasser ebenfalls instrumentales Notenmaterial der ursprünglich a cappella aufzuführenden *Missa Consolatrix Afflictorum* opus 2 kennt, welches ebenso einen Halbton tiefer transponiert ist.

4.4.2 Manuskripte

Die Instrumentale Einzelstimmen sind überwiegend Autografe, so dass hier nur eine Einzelstimme als Handschrift fremder Hand behandelt wird.

Einzelstimme: Violine 1 (S. 399)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (34 x 24,8 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Mit Klebstreifen verstärkt
Papiersorte, Marke	„Guill. Stomps, Hofmusikalienhandlung, Luxemburg.“
Bogen- und Lagenverteilung	Doppelblatt, 4 Seiten beschrieben
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Schwarze Tinte
Schreibduktus	Gewissenhaft, mit weniger Fluss als beim Komponisten.

Bemerkungen	Oben links in Ecke steht „Violino I“, in der Mitte „Kyrie.“, rechts „Messe von D. Heckmes“.

Tabelle 14: Quellenbeschreibung, handschriftliche Einzelstimme, Violine 1.

Hierbei handelt es sich um eine Reinschrift fremder Hand der Einzelstimme Violine 1. Vereinzelte Fehler aus der Vorlage wurden nicht übernommen, andere, wie das Überkleben der *Qui tollis* Stelle im *Gloria*, musste ebenfalls überklebt werden. So können die Arbeitsschritte nachempfunden werden. Diese Kopie wurde verfasst, nachdem die Vorlage verbessert wurde, aber bevor Heckmes sich für die kürzere Version des Tenorsolos entschied.

4.4.3 Hektografie

Die hohe Anzahl der Chorstimmen wurde durch den Hektografen, einer preisgünstigen und schnellen Vervielfältigungsmaschine, gewährleistet. Im Nachlass von Ponchelet befinden sich 72 Kopien, wobei von der Sopranstimme zwei Versionen vorliegen. Von der Ersten sind 9 Exemplare erhalten, welche viele Gebrauchsspuren aufzeigen. Von der Zweiten 20 mit deutlich weniger Gebrauchsspuren. Die Anzahl der Kopien lässt auf die Größe des Chores deuten. Eine vierstimmige Männerchorbesetzung mit ungefähr 40 Männern, entspricht auch anderen Zeitquellen. Der einstimmig gesetzte Knabenchor wäre mit 30 Knaben, wie die Exemplaranzahl vermuten lässt, etwas hoch. Denkbar ist, dass die zweite Version die erste ersetzt, in diesem Fall wäre mit 20 Knaben zu rechnen und einer Chorstärke von 60 Personen.

Da die verwendeten Schreibmittel für die Partitur und die Hektografievorlage unterschiedlich sind, so verändert sich ebenfalls die Kalligrafie. Die Noten sehen zum Teil recht verschieden aus, aber die Pausen und der lateinische Text könnten auf den gleichen Verfasser schließen. Die getätigten Veränderungen zwischen Partitur und Einzelstimme deuten größtenteils auf überlegte und bewusste Anpassungen, was wiederum darauf schließen lässt, dass es doch Heckmes war, der diese Vorlagen verfasste. Die erste Bass-Stimme hat sich in vierstimmigen Passagen, wo diese Stimme die des zweiten Basses folgte, in der Einzelstimme deutlich emanzipiert, durch Oktavierungen oder aber durch eigene Stimmverläufe, die es so in der Partitur nicht gab. Zudem haben die beträchtliche Anzahl von Textierungsanpassungen die Singbarkeit verbessert. Demnach muss das Quellenmaterial der Hektografie als späteres und verbessertes Stimmenmaterial angesehen werden. Zudem erschweren die schlechtere Qualität der Hektografiekopie und das schlechtere Altern der Hektografien, die Schrift ist nicht bei allen Kopien gleich gut zu lesen, das Definieren des Schreibers.

Einzelstimme: Sopran

1. Version, (9 Exemplare) (S. 445)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (34,5 x 21,5 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gebraucht, z.T. zerfallen die Doppelblätter in Einzelblätter

Papiersorte, Marke	Keine
Bogen- und Lagenverteilung	Doppelblatt, vier Seiten bedruckt
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Hektografie
Bemerkungen	Nachträgliche systematische Verbesserungen durch Überschreiben (rote Tinte, blaue Tinte, Bleistift, blauer und roter Buntstift) oder Rasur erkennbar. Lesbare Namen der Sänger: Egon Zander

Tabelle 15: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Sopran, Version 1.

Die Kopien der Hektografie sind in sehr unterschiedlichem Zustand überliefert. Einige zerfallen in vier Einzelteile. Die Schrift ist nicht immer sehr deutlich. Viele spätere Eintragungen und Streichungen sind erkennbar. Der *Kyrie*-Teil nach dem *Christe* ist in sämtlichen Kopien aus unerklärlichen Gründen gestrichen worden, obwohl es in der Partitur integral als solcher übernommen ist. Die *Qui tollis*-Stelle im *Gloria* wurde hier gestrichen und so ist erkennbar, dass der Sopran hier ursprünglich nicht pausieren sollte.

2. Version, (20 Exemplare) (S. 449)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (34,5 x 21,5 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	Keine
Bogen- und Lagenverteilung	Doppelblatt, drei Seiten bedruckt.
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Hektografie
Bemerkungen	Ohne nachträgliche Korrekturen 2 nicht vollständige Exemplare: Doppelblatt, nur die ersten beiden Seiten bedruckt René Mathekowitsch, Molitor V., Blanc, Weiler,

Tabelle 16: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Sopran, Version 2.

Die zweite Version ist von einem fremden Schreiber verfasst worden. Die Fehler der ersten Version wurden hier behoben und das zweite *Kyrie* nicht gestrichen. Im ersten Takt steht eine Mehrtaktpause mit Ziffer 9, welche nicht zu erklären ist. Da diese Kopien deutlich später geschrieben wurden, ist deren Erhaltungszustand deutlich besser.

Einzelstimme: Tenor 1 (13 Exemplare) (S. 452)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (34,5 x 21,5 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	Keine
Bogen- und Lagenverteilung	Doppelblatt, drei Seiten bedruckt.
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Hektografie
Bemerkungen	Ein Exemplar ist mit „Hary“ gekennzeichnet, in welchem im *Gloria* das Solo mit der verkürzten Version des *Qui tollis peccata mundi* überklebt wurde.

Tabelle 17: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Tenor 1.

Die *Qui tollis*-Stelle ist hier 24 Takte lang! Diese wurde durch eine 8 taktige Solopassage ersetzt. In einzelnen Kopien wurden diese 24 Takte in zwei Etappen gestrichen, mit unterschiedlichen Schreibmaterialien. Lediglich auf einer einzigen Kopie, welche mit *Hary* benannt ist, wurde die endgültige Fassung überklebt.

Einzelstimme: Tenor 2 (11 Exemplare) (S. 455)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (34,5 x 21,5 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	Keine
Bogen- und Lagenverteilung	Doppelblatt, drei Seiten bedruckt.
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Hektografie
Bemerkungen	Nachträgliche systematische Verbesserungen durch Überschreiben (rote Tinte, blaue Tinte, Bleistift) oder Rasur erkennbar. Das *Benedictus* wurde durchgestrichen und ein zweites Mal notiert.

Tabelle 18: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Tenor 2.

Systematische Verbesserungen mit roter Tinte erkennbar. Das *Benedictus* wurde durchgestrichen und ein zweites Mal notiert.

Einzelstimme: Bass 1 (9 Exemplare) (S. 458)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (34,5 x 21,5 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	Keine
Bogen- und Lagenverteilung	Doppelblatt, drei Seiten bedruckt.
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Hektografie
Bemerkungen	Nachträgliche systematische Verbesserungen durch Überschreiben (rote Tinte, blaue Tinte, Bleistift) oder Rasur erkennbar.

Tabelle 19: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Bass 1.

Systematische Verbesserungen mit roter und blauer Tinte, sowie Bleistift erkennbar.

Einzelstimme: Bass 2 (10 Exemplare) (S. 461)

Aufzeichnungsform	Einzelstimme
Format	Hochformat (34,5 x 21,5 cm)
Erhaltungszustand des Materials	Gut
Papiersorte, Marke	Keine
Bogen- und Lagenverteilung	Doppelblatt, drei Seiten bedruckt
Art der Bindung	Keine
Paginierung	Keine
Schreibmaterial	Hektografie
Bemerkungen	Nachträgliche systematische Verbesserungen durch Überschreiben (rote Tinte, blaue Tinte, Bleistift) oder Rasur erkennbar. *Klagt in Leid-Messe* steht auf zwei Exemplaren. Ein Exemplar enthält den Namen des Sängers *Langlais.*

Tabelle 20: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Bass 2.

Systematische Verbesserungen mit roter und blauer Tinte, sowie Bleistift erkennbar.

Exkurs: Ruralmesse

Die Kompositionsweise und vor allem die Behandlung der Violine2ª als Füllstimme oder Aushilfsstimme lassen an eine Landmesse denken. Die *missa ruralis*, die durch Valentin Rathgebers (1682–1750) Messensammlung Opus XII, 1733 bei Lotter in Augsburg verlegt, große Verbreitung genoss, kennt zwei Ausprägungen und kennzeichnet sich durch folgende Merkmale aus:

Die beiden Ausprägungen benennt Hermann Ullrich „akzessorisch" und „reduzibel".[105] Während die erstere ein minimales Stimmengerüst besitzt, das je nach Möglichkeit durch weitere Stimmen und Instrumente erweitert werden kann, geht die letztere den umgedrehten Weg, wo Stimmen weggelassen werden können.

Rainer Bayreuther beschreibt die Landmesse in der MGG2 als einen „melodieorientierten, kurzphrasigen, nicht kontrapunktischen Satz […], der den Text weitgehend syllabisch auffaßt. […] Solistische Sätze – in den Messen meist das *Benedictus* – sind liedhafte Arien im Stil A. Kriegers." Des Weiteren schreibt Bayreuther, dass ein dramatisch opernhafter Gestus fehle und musikalische Semantik sparsam eingesetzt werde.[106]

Der Typus der Landmesse ist eine katholische süddeutsch-österreichische Besonderheit.[107] Die Verbindung zwischen Luxemburg und Süddeutschland wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert sehr stark gepflegt.[108]

Die Reformbewegung, die ab 1860 aus Regensburg ausging, und mit Heinrich Oberhoffer (1824–1885) als Herausgeber der Zeitschrift *Caecilia* in Luxemburg einen starken Verfechter kannte, „proklamierte den unbegleiteten Chorgesang im Stile Palestrinas als die ideale und einzig wahre Kirchenmusik."[109]

1918 verfasste Dominique Heckmes seine bekannte *Missa Consolatrix afflictorum* opus 2 für fünfstimmigen Chor a cappella in eben diesem Stil.[110]

Viele der oben beschriebenen Merkmale treffen auf die *Klagt in Leid*-Messe zu, und es wäre denkbar, die Orgelstimme so einzurichten, dass eine Aufführung ohne Streicher möglich ist, aber das ist nicht im Sinne des Komponisten. Das *Christe* sticht durch den Klangfarbenwechsel des Streichorchesters hervor, da es vorerst auf die Orgel verzichtet.

---

[105] Vgl. Hermann Ullrich, „Anmerkungen zum Typus der Missa ruralis seit Valentin Rathgeber", in: *Kongressbericht Oberelsbach*, hrsg. von Ulrich Konrad, 2001, Typoskript.

[106] Vgl. Rainer Bayreuther, „Rathgeber, Johann Valentin, WÜRDIGUNG", in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016, https://www.mgg-online.com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/397898, (12.01.2023).

[107] Vgl. Hermann Ullrich, „Anmerkungen zum Typus der Missa ruralis seit Valentin Rathgeber", in: *Kongressbericht Oberelsbach*, hrsg. von Ulrich Konrad, 2001, Typoskript.

[108] Vgl. Damien Sagrillo, „Katholische Kirchenmusik und Cäcilianismus in Luxemburg, Briefwechsel zwischen Franz Xaver Witt in Zusammenhang mit Luxemburg", 2017.

[109] Vgl. Hermann Ullrich, „Anmerkungen zum Typus der Missa ruralis seit Valentin Rathgeber", in: *Kongressbericht Oberelsbach*, hrsg. von Ulrich Konrad, 2001, Typoskript.

[110] Anders-Malvetti, Ursula, u. a. (Hrsg.), „Heckmes, Dominique", in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim ²2016, S. 415.

4.4.4 Später verfasste Abschriften

Zwei Quellen deuten auf später verfasste Abschriften hin: Die im Nachlass von Ponchelet mit der Ziffer (3) bezeichnete Signatur und die im *Pius-Verband* liegende Quelle AL0009.

Abschrift Nachlass Ponchelet (3): *Missa Klagt in Leid* v. D. Heckmes
12-seitiges Dokument, gebunden, roter Einband.
Papier: „Star Nr. 17, 22 Systeme“

Die erste Abschrift steht in der Originaltonart C-Dur. Der vier- bis fünfstimmige Chorsatz ist in schwarzer Tinte auf drei Systemen notiert (A, T1T2, B1B2). Die Orgelstimme ist in roter Tinte auf zwei Systemen notiert, in welchen die Streicherstimmen in grüner Tinte in Stichnoten vermerkt sind. Hierbei handelt es sich um eine Reinschrift, die als Vorlage für die weiter unten beschriebene transponierte Abschrift diente. Allein im *Agnus Dei* ist eine doppelte Textierung der Vokalstimmen erkennbar. Mit der zweiten Textierung, welche in roter Tonte über bzw. unter die bereits vorhandene Textierung notiert wurde, wird die oben beschriebene nicht regelkonforme Textierung korrigiert.

Es handelt sich um eine Reinschrift, bei der die Chorstimmen ATTBB mit schwarzer Tinte auf drei Systeme verteilt sind, die Orgelstimme mit roter Tinte auf zwei Systeme verteilt. Die Instrumentalstimmen sind lediglich in Stichnoten mit grüner Tinte in der Orgelstimme vermerkt. Im *Agnus Dei* wird die oben beschriebene unvollständige Textierung durch Doppeltextierung verbessert. Bei dieser Fassung handelt es sich nicht um eine Bearbeitung, als könne die Messe ohne Orchester aufgeführt werden. Das Solo im *Gloria* wird hier ohne Begleitung abgebildet, also ohne die Orchesterstimmen in Stichnoten zu vermerken. Im Archiv des Limpertsberger Gesangverein befinden sich laut Patrick Colombo keine weiteren Noten.

Abschrift *Pius-Verband* AL009: D. Heckmes *Missa: Klagt in Leid*
10-seitiges Dokument, lose Blätter, Kopie schwarz/weiß.
Papier der Orgelstimme: „Star Nr. 9, 16 Systeme“
Diese Abschrift steht in Es-Dur. Der Chorsatz steht ebenfalls auf drei Systemen verteilt allerdings mit neuer Anordnung (SATTB). Die Orgelstimme ist auf zwei Systemen notiert, in welchen die Namenskürzel der Streichinstrumente angegeben sind und der Streichersatz in Stichnoten vermerkt ist. Bei dieser Abschrift handelt es sich um eine transponierte Reinschrift und diente vermutlich als Dirigierpartitur und enthält zusätzliche agogische und dynamische Zeichensetzungen.

Der Vergleich der beiden Abschriften, und insbesondere des *Gloria*-Titels, weisen auf einen gemeinsamen Schreiber hin.

Die Transposition hat zum Zweck, die Besetzung der Chorstimmen anders aufteilen zu können. Die eigenartige Originalbesetzung (STTBB) begründet sich dadurch, dass Heckmes das Gleichgewicht der Stimmen im gemischten Chor nur halten konnte, wenn die Knaben nur eine Stimme sangen. Obwohl nie in die Tat umgesetzt, wurde Heckmes damals bereits von Verlegern zum Umschreiben für SATTB aufgefordert, welches eine Transposition der Messe einschließt.

Die Abschriften sind nicht datiert. Allerdings ist anhand der Papierkennzeichen eine ungefähre Datierung möglich: Nach einem Austausch mit dem Geschäftsführer von *Star Notenschreibpapiere* Lorenz Rohde lässt sich das Papier zwischen 1960 und 1985 datieren.

1985 hat die Firma von Buchdruck (Linien in Blatt gedrückt) zu Letterset/Offset gewechselt. Dies schließt einen Austausch mit Komponisten aus.

1966 wurden das *Kyrie* und das *Sanctus* dieser Messe in einem *Concert spirituel* auf Limpertsberg aufgeführt. Von der Orgelstimme sind auch nur diese Sätze erhalten.

4.4.5 Stemma

Die Messe wurde 1922 zum ersten Mal aufgeführt. In den 1920er Jahre sind Autograf, handschriftliche Abschriften und die Hektografien für die Vokalstimmen entstanden. Laut Protokoll, welcher auf Seite 127 abgedruckt, transkribiert und übersetzt ist, hat Marcel Feller (21.10.1898–20.02.1969)[111] Noten im Garten von Heckmes vor dem Feuer gerettet und zu sich nach Hause gebracht. Später hat er dieses Notenmaterial Dr. Hubert Meyers (1909–1995)[112] als Geschenk übergeben. Unter dessen Leitung gelangen Ausschnitte dieser Messe (*Kyrie* und *Sanctus*) am 30.10.1966 vom Kirchenchor von Limpertsberg mit Streichquintett und Orgel[113] zur Aufführung. Hierfür wurde die Messe von C-Dur nach Es-Dur transponiert, damit sie von einem gemischten Chor SATTB aufgeführt werden konnte. Meyers übergab die Noten 1969 an Alphonse Eichhorn (1898–1971), dem Autor der Monografie *Der Caecilien-Verein an der Kathedrale Unserer Lieben Frau zu Luxemburg*. Eichhorn gab die Noten dann weiter an die *Maîtrise* respektive an René Ponchelet (1929–2015), damaliger Dirigent. Nach dessen Tod im Jahr 2015 kamen diese Noten mit vielen anderen Musikalien als musikalischer Nachlass von Ponchelet zur *Maîtrise* zurück.

Die Wichtigkeit des Protokolls (S. 127) besteht darin, dass es einerseits die Überlieferungsgeschichte nachzeichnet, und, andererseits, die damals fehlende Wertschätzung "älterer" Musik anprangert. Das Bewusstsein über den Wert von autografen Partituren und der Respekt vor einem Komponisten war nicht gegeben.

Danielle Roster (*1964), Musikwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin, berichtet von einem ähnlichen Schicksal des musikalischen Nachlasses von Helen Buchholtz (1877–1953), welches in Säcken verpackt war, um verbrannt zu werden, bevor ein Familienmitglied diese doch zu sich nach Hause in Sicherheit brachte.[114]

---

[111] „Feller, Marcel: Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=234296CA9&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

[112] Claude Wolwert, „Orgeleinweihung in Bonneweg“, https://www.paroisse-bonnevoie.lu/uergel-orgues.htm, (21.09.2023).

[113] „Concert spirituel“, in: *Luxemburger Wort* vom 29.10.1966, S. 4.

[114] Emailaustausch Mai 2023.

Überlieferungsgeschichte des Notenmateriales der Messe *Klagt in Leid*:

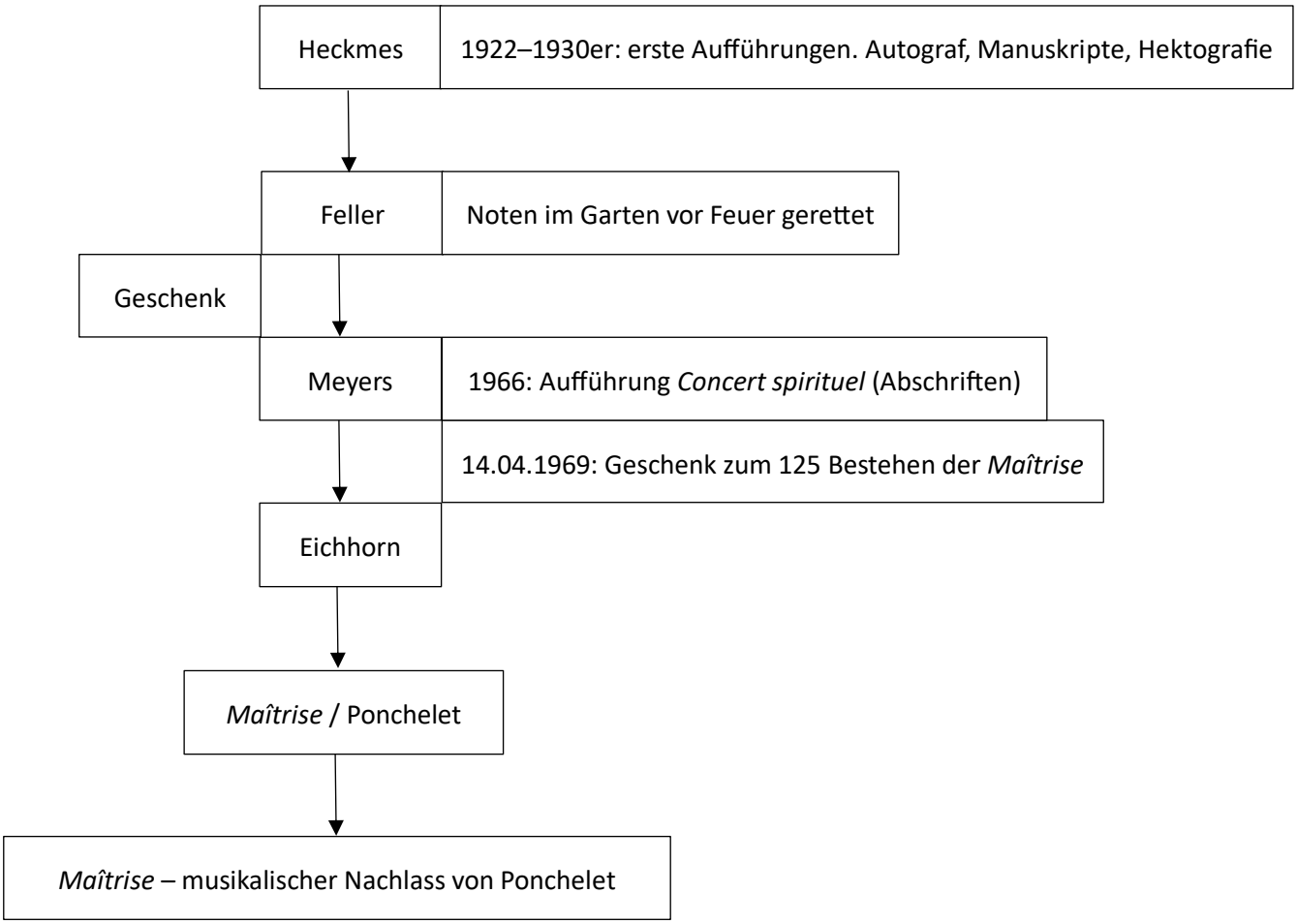


Tabelle 21: Stemma Quellenmaterial von Heckmes.

4.4.6 Zusammenfassung Quellenmaterial

Nach der Sichtung, Beschreibung und Bewertung der Quellen hat sich das Prinzip der Leitquelle bewährt. Die in drei Dokumenten vorliegende Partitur wird als Leitquelle für die Edition benutzt. Punktuell müssen andere autografe Quellen herangezogen werden. Für die Orgelstimme wird ausschließlich die Einzelstimme benutzt. In Zweifelfällen oder bei größeren Verbesserungen einer Stelle, werden die Instrumentaleinzelstimmen konsultiert.

Die anfangs gedachte Hierarchiefolge, dass sämtliche Einzelstimmen aus der Partitur entstammen, muss am Beispiel des *Qui tollis* verworfen werden. In den Hektografiestimmen des Sopran und der Tenöre wurde eine längere Version des *Qui tollis* notiert, welches in der Partitur nicht nachvollziehbar ist. Demnach gab es Skizzen, welche heute als verschollen gelten, die als Vorlage für die Hektografie dienten und bei der Reinschrift der Partitur überarbeitet wurden.

Entstehungsprozess des Notenmateriales der Messe *Klagt in Leid*:

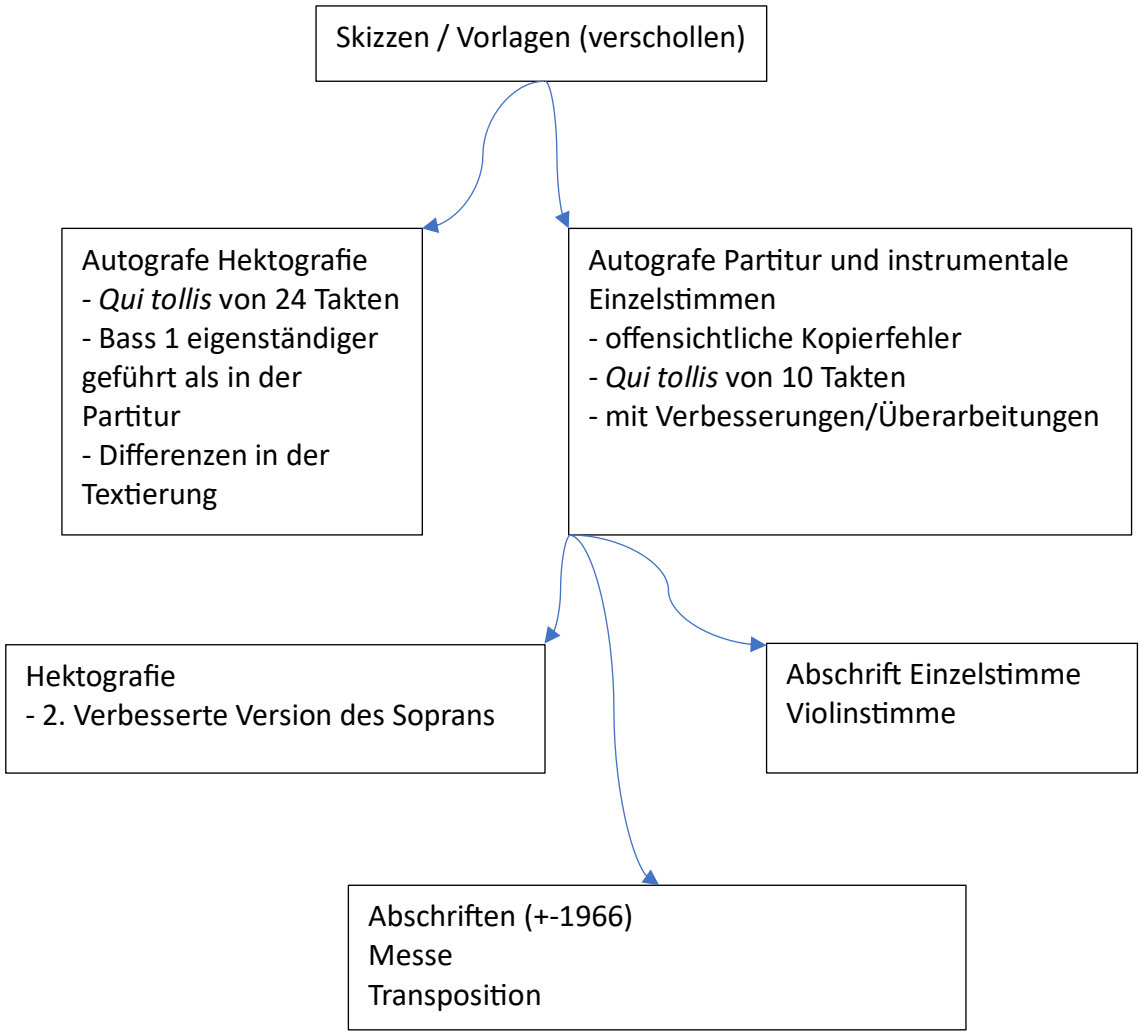


Tabelle 22: Stemma der Quellen der Messe Klagt in Leid.

Im Verlauf dieser Arbeit hat sich die Bewertung der Hektografie stark gewandelt. Wenn anfangs der Fokus auf die autografe Partitur gerichtet war, so ist er mittlerweile genauso stark auf die Einzelstimmen gerichtet. Die Hektografie war anfangs zweitrangig eingeordnet worden, da das Notenbild sich stark von dem des Autografen unterscheidet. Dies ist allerdings dem Alter, der Qualität und vor allem dem Schreibmaterial geschuldet. Die Notenschrift unterscheidet sich mit dem Schreibmaterial, da die Notenköpfe durch die Feder eine andere Form erhalten. In den vokalen Einzelstimmen befinden sich wertvolle Aufführungshinweise, da an verschiedenen Stellen *Soli* notiert ist.

Die Abschrift von Einzelstimmen oder auch der Partitur werden für die Edition nicht berücksichtigt. Diese dienen lediglich zur historischen Aufführungspraxis und zur besseren Einordnung der Messe in den Kontext.

Die Anzahl an Textdifferenzen zwischen Partitur und Einzelstimmen wirft Fragen nach der Qualität der damaligen Aufführungen auf und erhöht die Wahrscheinlichkeit nach verschollenen Quellen. Diese Textdifferenzen lassen zudem auf die Professionalität der Musiker und des Dirigenten deuten, die durch das musikalische Empfinden über Flüchtigkeitsfehler hinwegschauten. Um diese Messe heute wieder aufführen zu können, braucht es eine neue Edition, welche einen einwandfreien Aufführungstext liefert.

Die instrumentalen Einzelstimmen sind bezüglich der Tempobezeichnungen und agogischen wie dynamischen Zeichensetzungen besonders wichtig, da diese in der Partitur fast gänzlich fehlen. Die Bewertung der Einzelstimmen als wichtiges Quellenmaterial lässt diese Informationen in die Edition einfließen.

Kyrie:

Vl 1	*Andante*
Vl 1	*Andante*
Vl 2	
Vl 2	*Andante*
Va	
Vc	*Andante*
Kb	

Tabelle 23: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Kyrie.

Gloria:

Vl 1	*Con moto*	*Con moto* (T. 95)	
Vl 1	*Con moto*	*Con moto* (T. 95)	
Vl 2	*Con moto*		
Vl 2	~~Bewegt~~	~~*Con moto* ~~(T. 95)	~~Langsamer~~ (T. 118)
Vl 2	*Con moto*		
Va	*Con moto*	*Marcato* (T. 75)	*Marcato* (T. 95)
Vc	Lebhaft		
Kb	*Con moto*	*Dolce* (T. 52)	*Marcato* (T. 75)

Tabelle 24: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Gloria.

Sanctus:

Vl 1	*Andante*				
Vl 1	*Andante*				
Vl 2			*Con moto* (T. 28)		
Vl 2	~~*Andante*~~	~~Etwas bewegter~~ (T. 17)	~~Lebhaft~~ (T. 28)		
Vl 2	*Andante*	*Grave* (T. 11)	Lebhafter (T. 17)	*Vivace (T. 28)*	
Va	*Andante*	*Grave* (T. 11)	*Con moto (T. 17)*	*Vivo* (T. 28)	
Vc	*Andante*		Bewegter (T. 17)	*Vivo* (T. 28)	*Plus large* (T. 42)
Kb			*Con moto* (T. 28)		

Tabelle 25: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Sanctus.

Benedictus:

Vl 1	*Andante*	*Vivo* (T. 29)
Vl 1	*Andante*	*Vivo* (T. 29)
Vl 2	*Andante*	*Con moto* (T. 29)
Vl 2	~~Andante~~	~~Lebhaft~~ (T. 29)
Vl 2	*Andante*	*Vivace* (T. 29)
Va	*Andante*	*Vivace* (T. 29)
Vc	*moderato*	*Vivo* (T. 29)
Kb		*Vivace* (T. 29)

Tabelle 26: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Benedictus.

Agnus Dei:

Vl 1	*Andante*
Vl 1	*Andante*
Vl 2	
Vl 2	*Andante*
Va	*/*
Vc	*Andante*
Kb	*Andante*

Tabelle 27: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Agnus Dei.

4.5 Musikalische Analyse

Eine nähere musikalische Analyse ist insofern nötig, um aufzuzeigen wie die musikalischen Vorlagen eingearbeitet sind. Des weiteren kann die Messe so besser in das kirchenmusikalische Schaffen eingeordnet werden.

4.5.1 *Kyrie*.

Das *Kyrie* beginnt mit dem *Klagt in Leid*-Thema in tiefen Streichern und Orgelpedal und wird im zweiten Takt in einer chromatisch absteigenden Linie fortgeführt, was das Leiden verstärkt. Gleichzeitig steigen die hohen Streicher athematisch ein. Zweite Violine und Bratsche nehmen die Chromatik anfangs auf. Der zweite Tenor beginnt in Takt 5 mit Auftakt mit der *Klagt in Leid* Melodie.

Das *Klagt in Leid*-Thema besteht aus zwei charakteristischen Motiven. Das Erste ist die auftaktige, schrittweise steigende Terz, vom Grundton zum Terzton. Das Zweite ist die absteigende Linie, vom Terzton bis zum Quintton. Rhythmisch prägend ist vor allem die Dehnung auf dem Höchstton, die punktierte Viertel auf dem Terzton.

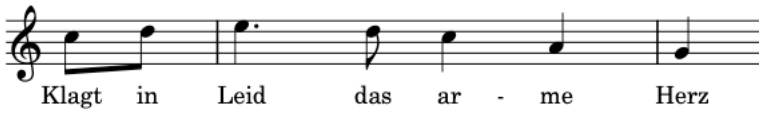


Abbildung 3: Thema von Klagt in Leid.

Der Einsatz der drei übrigen Männerchorstimmen besteht aus einer Kombination dieser beiden Motive: melodisch singen sie die Umkehrung des Anfangs, aus 1-2-3 wird 3-2-1 und rhythmisch übernehmen sie die diminuierte Fassung der Punktierung des zweiten Themas. (punktierte Viertel und Achtel wird punktierte Achtel mit Sechzehntel)

„Leid das ar“ – rhythmische Verkürzung – Diminution

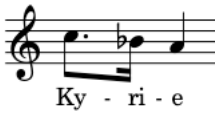


Abbildung 4: Das mit dem Thema verwandte Kyrie-Motiv.

Dieses neue Motiv ist für den Beginn prägend, wird im Laufe der Messe aber kaum noch eine Rolle spielen.

Das *Klagt in Leid* Thema ist im ersten *Kyrie* quasi allgegenwärtig. Es wird in parallelen Dezimen, aber auch dialogisch geführt, wie in den Takten 9 bis 12 zu sehen ist. In Takt 20 ist der erste Teil des *Kyrie* mit einem doppelten Taktstrich kenntlich abgeschlossen.

Der *Christe*-Teil beginnt ebenfalls mit einem instrumentalen Vorspiel, bei dem die Orgel und die Kontrabässe pausieren, somit fehlt der Bass und ein großer Kontrast zum *Kyrie*-Teil entsteht.

Dieser Streichersatz besteht aus einem Dialog zwischen den Außenstimmen und einer flächigen, schwebenden Struktur in den Innenstimmen, die langsam in parallelen Terzen absteigt. Im vierten Takt singt der Sopran das *Christe* auf die Melodie des *Ave spes nostra*, nach einem Takt gefolgt von Tenor 1 in der Unterquinte. Zwei Takte später singen die tieferen Stimmen ebenfalls *Christe* auf e und A. Auch dieses Thema wird in Terzen

parallelgeführt und sogar enggeführt, bevor im Sopran, von den ersten Violinen verdoppelt, eine Variante des *Klagt in Leid*-Themas erklingt. Diese läutet das Ende des *Christe* ein und das zweite *Kyrie* beginnt abermals mit einem kurzen instrumentalen Vorspiel.

Vl 1 T. 36 mit Auftakt (Schluss vom *Christe*):

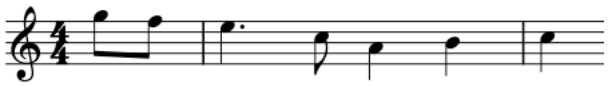


Abbildung 5: Melodische Umformung des Rhythmus des Hauptthemas.

Mit dem Tenoreinsatz des *Kyrie* folgt eine Wiederholung der Takte 5 bis 12. Zum eindeutigen Wiedererkennungsmerkmal sorgen nicht zuletzt das oben beschriebene Umkehrungsmotiv.

In Takt 53 ZZ3 befindet sich in der Partitur ein Orgelpunkt, daraufhin erklingt das *Klagt in Leid* Thema im ersten Tenor nur mit Orgelbegleitung. Die Unterstützung der Melodie der Streicher in unisono scheint Heckmes nachträglich in die Partitur eingetragen zu haben. Die Einzelstimmen der Instrumente zeigen eine Mischform auf, so dass Bratsche und Violoncello Fermate und Thema im *unisono* spielen, zweite Violine das Thema mitspielt ohne vorangestellte Fermate, wobei die ersten Violinen die Orgelstimme mitspielen. Die Idee, dieses Thema hier im Unisono zu komponieren hat eine sehr starke Wirkung. Trotzdem hat sie Heckmes aufgelockert, indem er die Orgelstimme in den Streichern mitspielen lässt.

In den Takten 58 und 59 steht in violetter Buntstiftschrift „(Orgel übernehmen)“ über der Partitur, so dass Heckmes die Einzelstimmen der Instrumente überarbeiten will, die ursprünglich pausieren sollten.

Darauf folgt der Schluss, der musikalisch aus zwei plagalen Kadenzen besteht. Die erste in Takt 61 hat sogar eine Moll-Färbung. Das Violoncello spielt eine solistische Überleitung in das letzte *eleison* welches als Echo im „p“ mit einem aufsteigenden Vierklangsmotiv in den Violinen erklingt.

Die generelle Dynamik verläuft wie folgt: Das erste *Kyrie* steht im *piano*, wird lauter und endet mit dem 3. Kyrieruf im *forte.* Das *Christe* ist durchweg im *piano* komponiert. Das zweite *Kyrie* beginnt ebenfalls im *piano*. Der 2. Kyrieruf steht im *forte* bevor ab dem 3. Kyrieruf bis zum Schluss wieder *piano* ist.

4.5.2 *Gloria*.

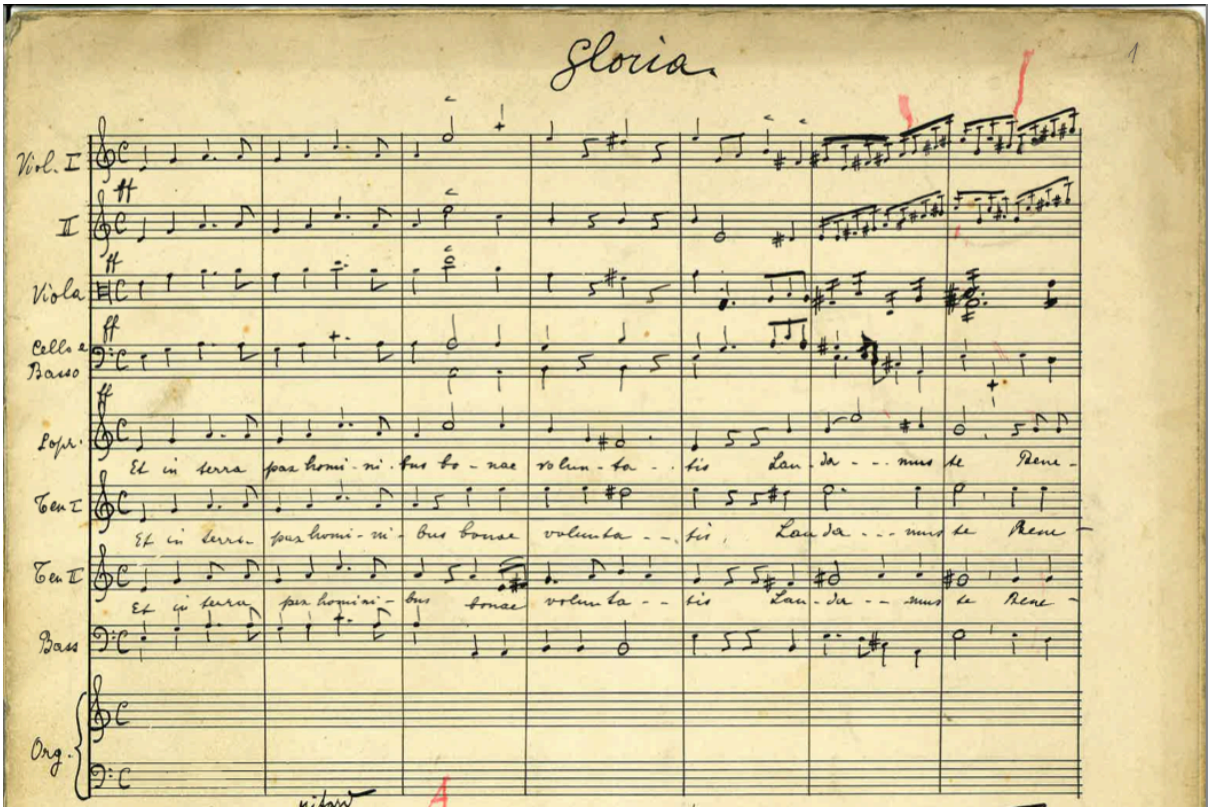


Abbildung 6: Erste Partiturzeile des Gloria.

Das *Gloria* beginnt mit dem Text *Et in terra pax*, was voraussetzt, dass bei einer Aufführung das *Gloria in excelsis Deo* von einem Zelebranten gesungen wird. Dafür hat Heckmes keine Melodie vorgeschrieben, was dem Zelebranten eine gewisse Freiheit gewährt.

Das *Et in terra pax hominibus* wird unisono vorgetragen, ist mit *fortissimo* vermerkt und ist mit der Melodie von *Ave spes nostra* unterlegt worden. *Bonae voluntatis* ist vierstimmig homofon gesetzt und beschließt die erste Phrase mit einer Kadenz nach e-Moll. Vor dem *Laudamus te, Benedicimus te* erklingt Orchester und Orgel für zwei Viertel ohne den Chor. Während dieses Textteiles spielen die Violinen eine steigende tonleiterähnliche Figur, die das Lob und den Preis verdeutlichen. Abgeschlossen wird der erste Teil mit einem kurzen instrumentalen Nachspiel von drei Vierteln mit kleinem *ritardando*.

Adoramus te erklingt kontrastierend (*piano)* ohne Streicher. In der Partitur wird das *a tempo* erst beim erneuten Einsatz des Streichorchesters gesetzt. Demnach wäre das *Adoramus te* in langsamerem Tempo zu singen, was dieses noch stärker hervorhebt.

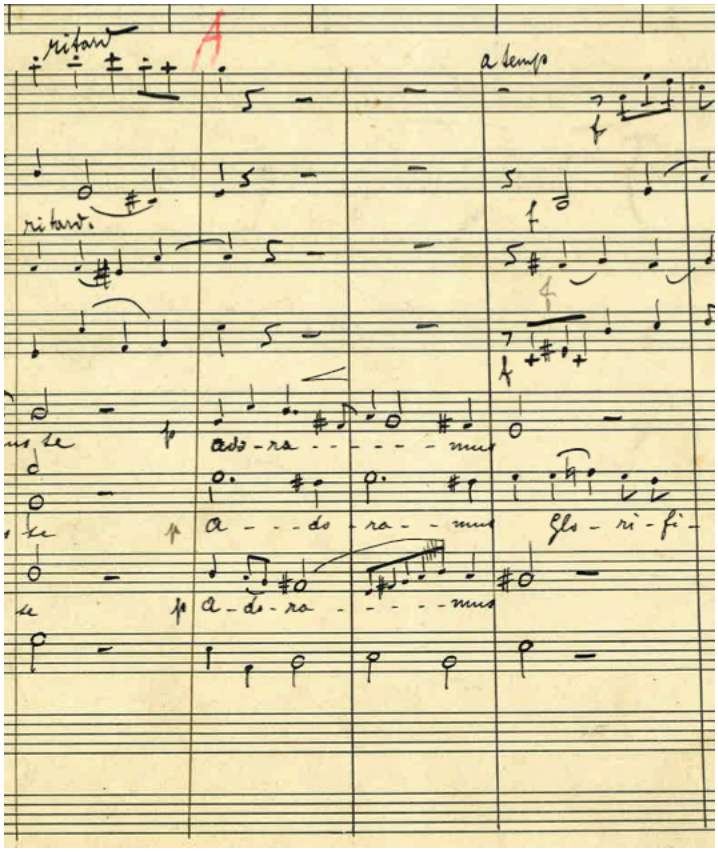


Abbildung 7: Adoramus te aus der Partitur.

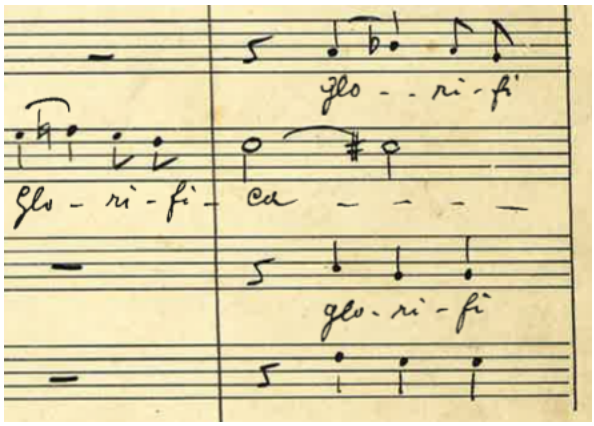


Abbildung 8: Vorimitation Glorificamus.

Tenor 1 beginnt das *Glorificamus te* im *forte* mit einer Vorimitation, bevor der Chor einen Takt später homofon syllabisch einsetzt und das *ca* von *Glorificamus te* melismatisch ausschmückt. Nach der C-Dur Kadenz spielt das Orchester ein kurzes Nachspiel, das mit *rit* überschrieben ist, ohne dass in der Partitur ein *a tempo* folgt.

Der Chor setzt bei *Gratias piano* ein. Das Orchester setzt einen Takt später ebenfalls im *piano* ein. Ab *Propter magnam* beginnt ein großes *crescendo*, das im *Rex coelestis Deus Pater omnipotens* gipfelt.

Die Sopranstimme pausiert beim *Deus Pater omnipotens* und beim *Domini Fili* setzt sie im *piano* als Vorimitation, vor den Männerstimmen ein. Die erste Violinenstimme unterstützt die Sopranstimme und setzt eine Oktave höher ein, wobei sie in eine Achtelbewegung übergeht, die die Sopranmelodie umspielt. Das *Unigenite* ist mit einem *crescendo* versehen, das bei *Jesu Christe* ein *forte* erreicht hat, jedoch bei *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,* welches der Chor unisono singt, weitergeführt wird und auf *Patris* in strahlendem E-Dur gipfelt und den ersten Teil abschließt.

Die Violoncellostimme sichert gemeinsam mit der Orgel einen fließenden Übergang zum *Qui tollis peccata mundi,* welches stark kontrastierend gesetzt wurde: es steht im ¾Takt, im *piano* und bei den Streichern steht *dolce*. Gesungen wird diese Textzeile von einem vierstimmigen Männerchor.

Die Sopranstimme setzt beim *Miserere nobis* wieder ein.

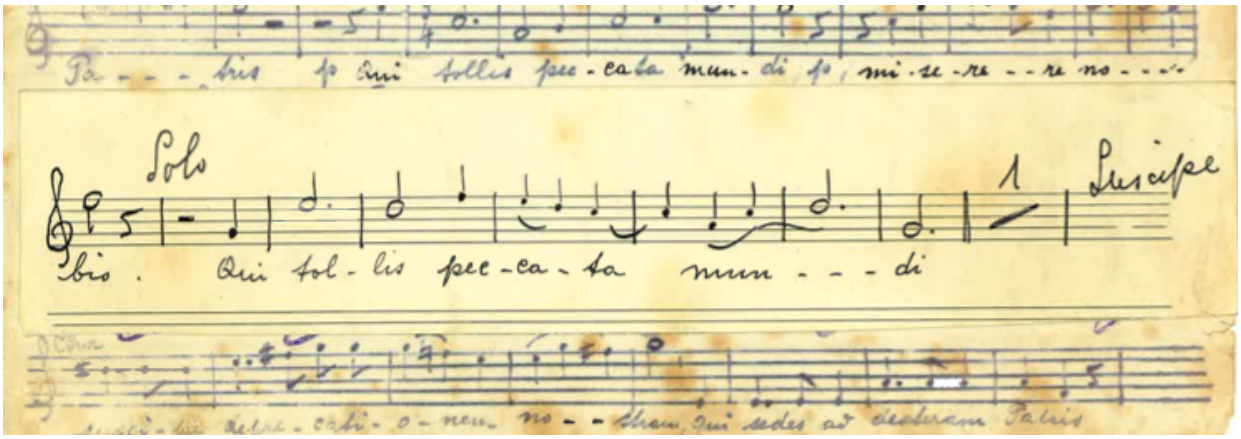


Abbildung 9: Solopassage aus der Tenor-Einzelstimme, die mit dem Namen 'Hary' gekennzeichnet ist.

Das zweite *Qui tollis peccata mundi* wird im Tenor solistisch vorgetragen.

Wirkmächtigkeit des Neapolitaners:

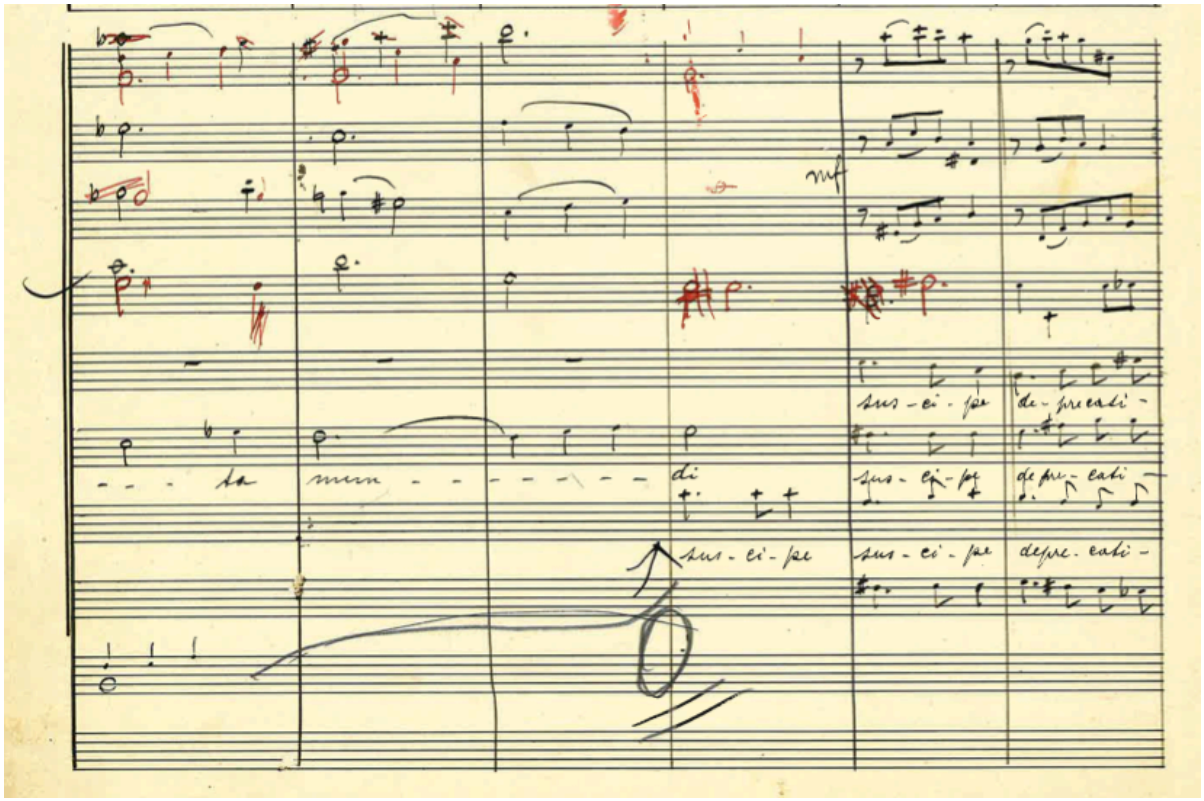


Abbildung 10: Neapolitanische Harmonie im ersten Takt verändert.

Bei dieser Passage hat der Komponist Veränderungen vorgenommen, sodass schlussendlich zwei unterschiedliche Versionen zu erkennen sind, die erste in schwarzer Tinte und die zweite in roter Tinte, die um zwei Takte verkürzt wurde. Bei letzterer wurde zudem auf den Neapolitaner verzichtet, eventuell um dessen Wirkung nicht zu verspielen, wenn diese Harmonie wenige Takte später wieder erklingt.

Das darauffolgende *Suscipe* erklingt im Tenor 2 als Vorimitation, während der Chor einen Takt später vierstimmig homofon einsetzt. Das *Nostram* endet in e-Moll und bevor das *Qui sedes ad dexteram Patris* im *forte* erklingt, steht zunächst eine Viertelpause für alle Musizierende.

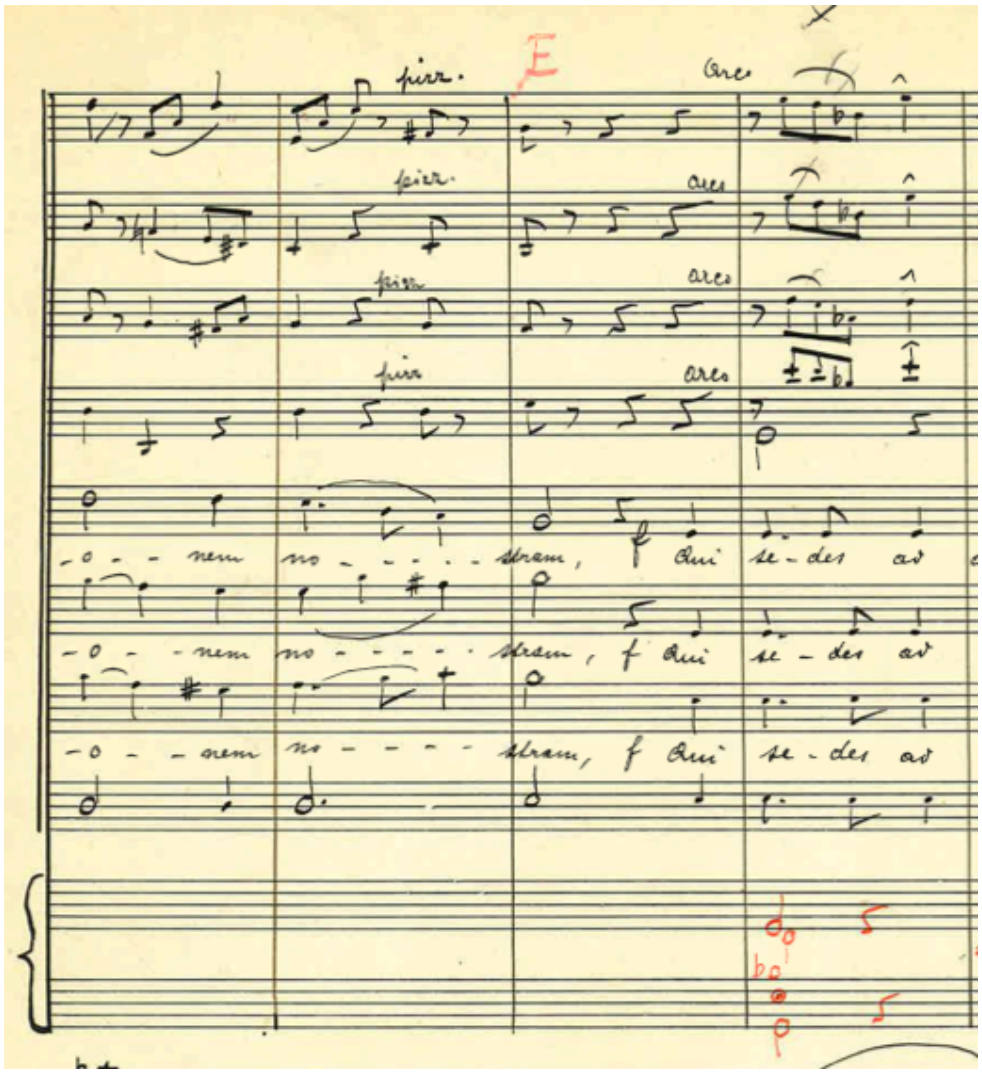


Abbildung 11: Generalpause im dritten Takt, vor Qui sedes.

Das nächste *Miserere* erklingt wieder im *piano*, samt Vorimitation in Tenor 1.

Nach einer kurzen instrumentalen Überleitung mit einer plagalen Kadenz in E-Dur setzen der Oberchor aus Sopran und Tenören und die Orgel unisono ein. Der Bass pausiert demnach in der ersten Phrase. Scheinbar wollte Heckmes hier nur ein einziges e‘ hören, welches das *solus* unterstreichen soll.

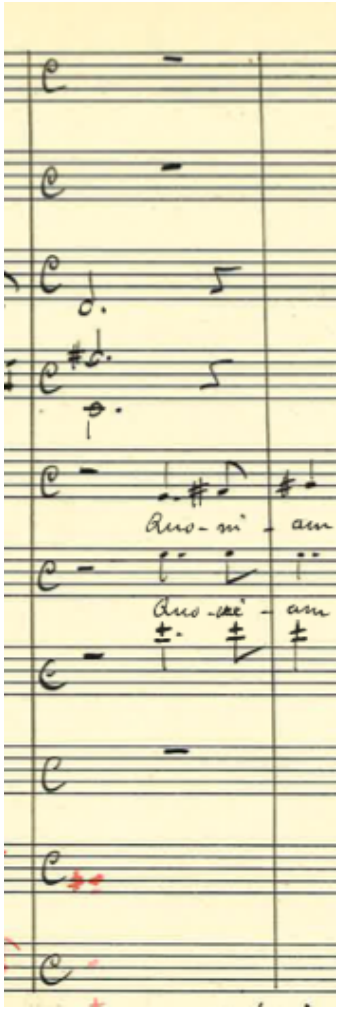


Abbildung 12: Unisono-Einsatz des Chores auf e'.

Ab *Quoniam tu solus sanctus* wieder das Taktmaß von ¾ auf *C* (4/4) erweitert.

Nach dem *Jesu Christe* endet dieser Teil mit einem kurzen Nachspiel, und Violinen und Bratsche schließen mit einem E-Dur-Akkord im *pianissimo* mit Fermate.

Der letzte Abschnitt, *Cum sancto spiritu in gloria Dei patris,* ist in den Vokalstimmen als Doppelfuge konzipiert. Die Orgel begleitet den Chor überwiegend *colla parte,* wobei die Streicher sich weiter von diesen Themen entfernen. Die Violoncelli spielen die Bassstimme gelegentlich mit, so wie auch die Violinen die Sopranstimme immer wieder umspielend unterstützen.

Die Doppelfuge wird hier verstanden als Fuge, in der das zweite Thema wie ein beibehaltener Kontrapunkt fungiert, das sich aber durch die thematische Prägnanz und das unmittelbare Auftreten, ohne vorhergehendes erstes Thema in der gleichen Stimme, zu einem eigenständigen Thema emanzipiert. Keines der beiden Themen erhält eine eigene Exposition, sondern sie werden gemeinsam vorgestellt.

Die Doppelfuge von Heckmes ist sehr kurz und umfasst nur eine Exposition.

Das erste Thema zielt mit drei Vierteln auftaktig auf das *Spiritu* hin.

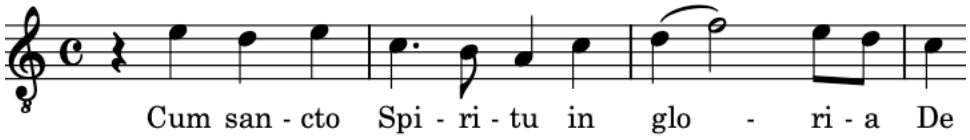


Abbildung 13: Duxform des 1. Fugenthemas.

Das Thema wird als *Comes* tonal beantwortet, womit die erste Note angepasst werden muss:

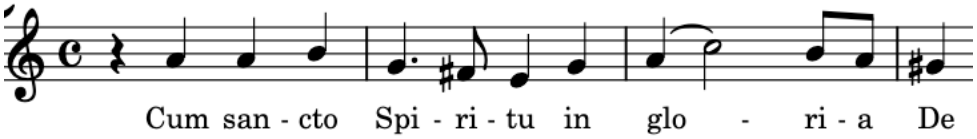


Abbildung 14: Comesform des 1. Fugenthemas.

Das zweite Thema kennt nur eine Form, wird also „real“ beantwortet. Die Partitur lässt uns hier wissen, dass Heckmes bei diesem Thema eine Veränderung vorgenommen hat, nämlich wurde das *sancto* ursprünglich übergebunden und nachträglich in ein Dreiklangsmotiv, ohne Überbindung, verändert.

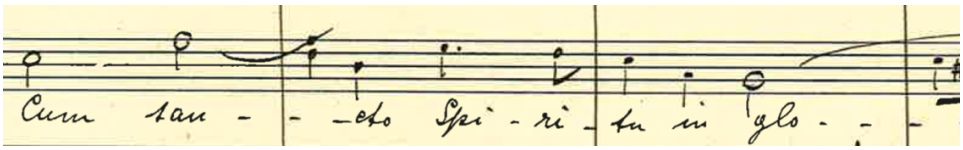


Abbildung 15: 2. Fugenthema im Autograf. Kompositionsprozess ersichtlich.

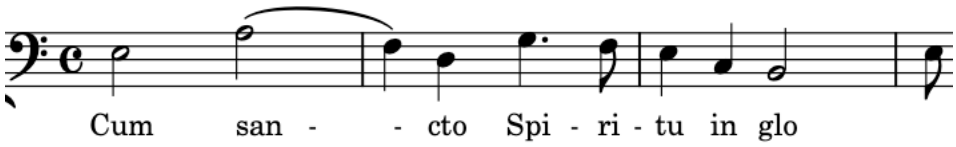


Abbildung 16: 2. Fugenthema transkribiert.

Auffallend bei der Themenabfolge ist, dass das zweite Thema dem Ersten stets im Abstand von einem Takt folgt:

Sopran		1	2		1	
Tenor 1	1	2				2
Tenor 2				1	2	
Bass	2		1	2		1

Tabelle 28: Themeneinsätze Doppelfuge.

Das *Amen* ist melismatisch gesetzt, und das Orchester beschließt das *Gloria* mit zwei ausgehaltenen C-Dur Akkorden.

Übersicht:

Text	Takt	Dynamik	Besetzung	Satz / Bemerkung
Glória in excélsis Deo	/			Nicht vertont, wurde von Zelebranten gesungen
et in terra pax homínibus	1	f/ff	Chor und Orchester	unisono
bonae voluntátis. Laudámus te, benedícimus te,	3			homofon
adorámus te,	10	p	Streicher tacet	langsamer
glorificámus te,	12			Vorimitation Tenor 1, a tempo
grátias ágimus tibi	17	p		(langsamer?)
propter magnam glóriam tuam, Dómine Deus,	21	cresc.		Vorimitationen Sopran, dann Tenor 1
Rex caeléstis,	29	f		homofon
Deus Pater omnípotens.	31	f	TTBB	zuerst Chor unisono, dann homofon
Dómine Fili unigénite,	35	p	STTB	Vorimitation Sopran
Jesu Christe,	40	f		homofon
Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris,	43	f		Chor unisono bis „Patris“
qui tollis peccáta mundi,	52	p	TTBB	¾, homofon
miserére nobis;	56	p	STTB	¾, Sopran Vorimitation, TTB homofon
qui tollis peccáta mundi,	63		Tenorsolo	
súscipe deprecatiónem nostram.	69			Tutti, Vorimitation Tenor 2, dann homofon
Qui sedes ad déxteram Patris,	75	f		Chor unisono
miserére nobis.	78			Vorimitation Tenor 1, dann homofon
Quóniam tu solus Sanctus,	85		STT	C, homofon

tu solus Dóminus, tu solus Altíssimus, Jesu Christe,	88		STTB	homofon
cum Sancto Spíritu: in glória Dei Patris	95			Doppelfuge
Amen.	118			Melisma

Tabelle 29: Formale Übersicht Gloria.

4.5.3 *Sanctus*.

Das *Sanctus* ist in drei Teile unterteilt - in *Sanctus, Pleni sunt,* und *Hosanna* - getrennt durch Fermaten und Doppeltaktstriche. Das *Benedictus* folgt in der Partitur als getrennter Abschnitt und wird weiter unten beschrieben. In beiden Sätzen ist die Orgelstimme in der Partitur vollständig notiert.

Der Chor besteht im *Sanctus* überwiegend aus vier Stimmen STTB. Die dritte Stimme (Tenor 2) steht unüblicherweise im Bassschlüssel.

Das *Sanctus* steht in C-Dur, beginnt mit einem zweitaktigen instrumentalen Vorspiel, in dem eine plagale Kadenz erklingt, F-Dur, dann f-Moll, dann ein verminderter Dreiklang auf d. Melodisch prägend ist die punktierte Viertel mit Achtel, die mit Anlehnung an das *Klagt in Leid*-Thema erinnert.

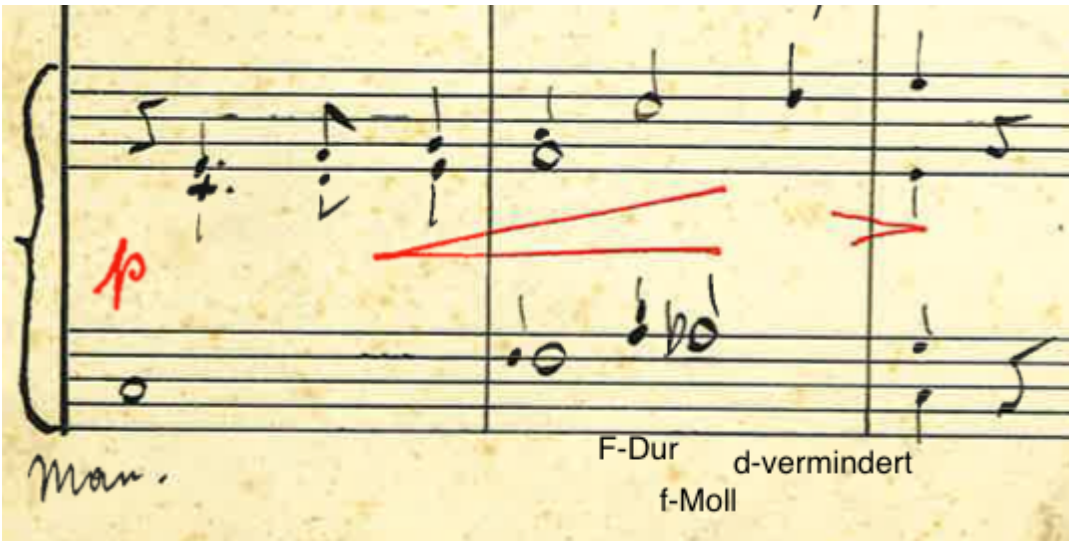


Abbildung 17: Orgelstimme des Vorspiels des Sanctus.

Der Chor setzt ebenfalls im *piano* ein und setzt melismatisch mit einer ähnlichen Melodie ein, so dass ein Dialog zwischen instrumentalen und vokalen Ensembles entsteht.

Das zweite *Sanctus* führt den Dialog auf d-Moll, eine Stufe höher, fort. Erst beim dritten *Sanctus* erklingen Chor und Instrumente gleichzeitig. Der Chor singt syllabisch, setzt synkopiert ein; der Bass singt zweistimmig, so dass der Chor nun fünfstimmig gesetzt ist. Die dialogische Idee des Anfangs wird hier im Chor aufgegriffen, indem die Bassstimmen einen Takt später einsetzen. Das Streichorchester spielt repetierende Achtel und die Orgel unterstützt den Chor *colla parte*. Orchester und Chor setzen *piano* ein. Ein *crescendo* zielt

auf das *Deus Sabaoth* hin, welches den ersten Teil des *Sanctus* auf der Dominante, in G-Dur mit einer Fermate und Doppeltaktstrich beschließt.

Die Orgel eröffnet den zweiten Teil im *fortissimo* mit einem H-Dur Akkord welcher im mediantischen Verhältnis 2. Grades mit dem Schluss des ersten Teiles steht.

Der Chor setzt synkopisch erst auf Schlag 2 des Taktes ein, wodurch das *Pleni sunt coeli* direkt vorwärtstreiben will. Einen Takt später antwortet die erste Violine mit dem gleichen Motiv.

Die nächste Textzeile *Gloria tua* ist dialogisch zwischen Sopran und Unterchor gesetzt, und die Streicher begleiten in repetierenden Achteltriolen. Der kürzere zweite Teil endet wieder in G-Dur, mit einer Fermate und einem Doppeltaktstrich, wobei es hier weder eine lange Fermate, noch eine lange Pause geben wird; sondern das *Hosanna* setzt *attacca* ein.

Im dritten Teil setzt der Chor homofon ein. Die erste Violine führt Figurationen in Achteln durch.

Nach zwei homofonen *Hosanna* Einsätzen folgt eine kurze imitatorische Passage mit einem neuen Thema, welches rhythmisch und melodisch an das *Klagt in Leid*-Thema angelehnt ist. In diesem kontrapunktisch, melismatisch ausgelegtem Satz unterstützt die erste Violine die Sopranstimme, indem sie deren Melodie mitspielt und verziert.

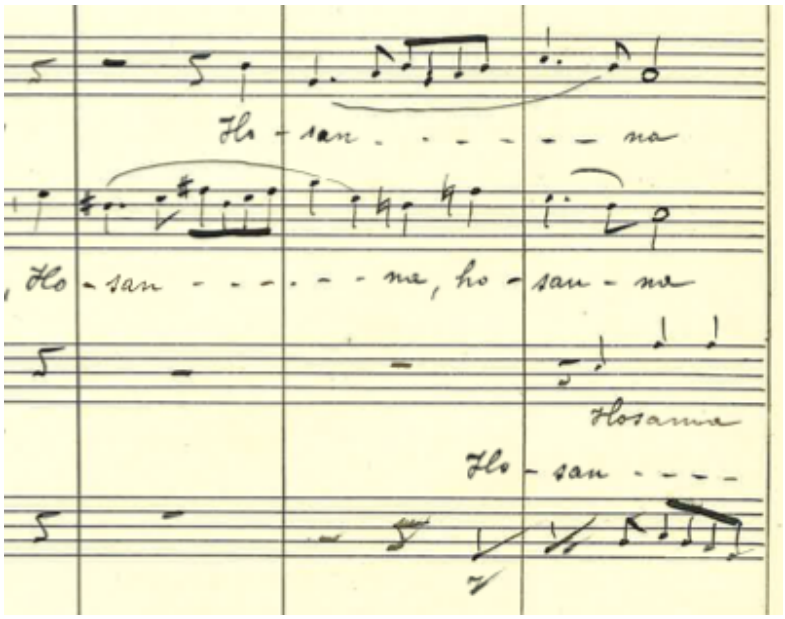


Abbildung 18: Imitationen aus dem Hosanna.

Nach dem a-Moll-Trugschluss, der in den Einzelstimmen mit einer Fermate versehen ist, singt der Chor ein letztes Mal *In excelsis* in homofonem Satz.

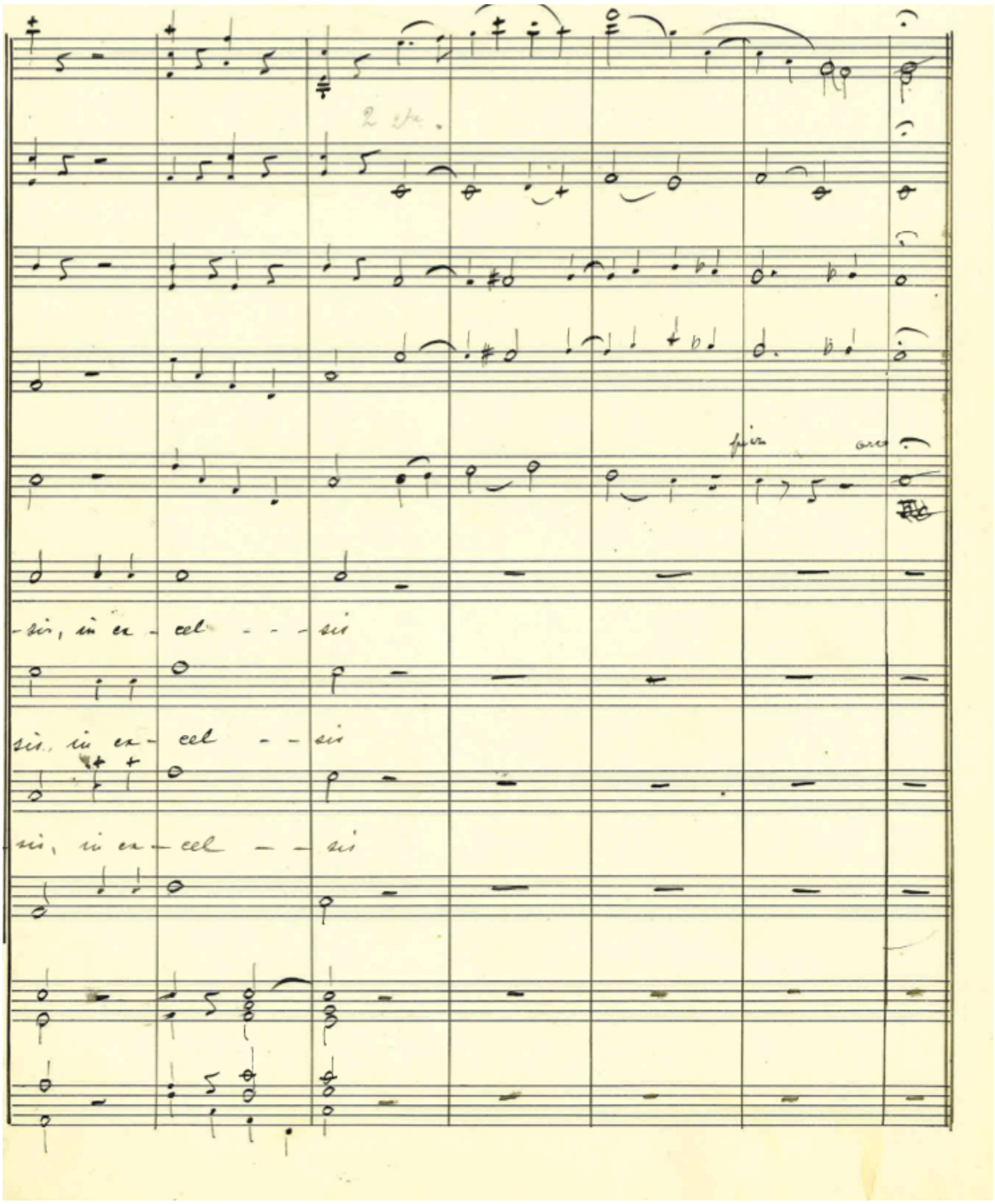


Abbildung 19: Schluss des Sanctus.

Das letzte *In excelsis* ist eine plagale Kadenz. Im Nachspiel erklingt in der ersten Violine die Anfangsmelodie des *Sanctus*. Im zweitletzten Takt wird der C-Dur-Schlussakkord über eine plagale Wendung mit Molleintrübung eingeführt.

4.5.4 *Benedictus*.

Das *Benedictus* wird als eigenständiger Teil konzipiert, jedoch könnte er ohne Pause auf das *Sanctus* folgen. Der Chor ist fünfstimmig gesetzt, wobei sich die vierte Stimme zum Teil an den Tenor 2 oder an den Bass 2 orientiert.

Die kurze instrumentale Einleitung ist an die Takte 2 bis 4 aus dem *Kyrie* angelehnt, obwohl sich das harmonische Gefüge hier ändert, weil das *Benedictus* in F-Dur steht.

In Takt 11 setzt der Tenor 1 auf Schlag 2 ein und wird nur von Violoncello und Orgel *unisono* begleitet. Der Sopran setzt einen Takt später ein und imitiert die erste Tenorstimme. Sobald der Unterchor in Takt 16 einsetzt, übernimmt die zweite Bassstimme das Motiv der ersten Tenorstimme.

Das *Hosanna* steht im ¾-Takt. Der Übergang in den *Hosanna*-Teil in Takt 29 gelingt mittels einer Elision.[115] Die beiden Tenorstimmen beginnen mit *Hosanna*, während die Sopran- und die Bassstimme das *Domini* beenden.

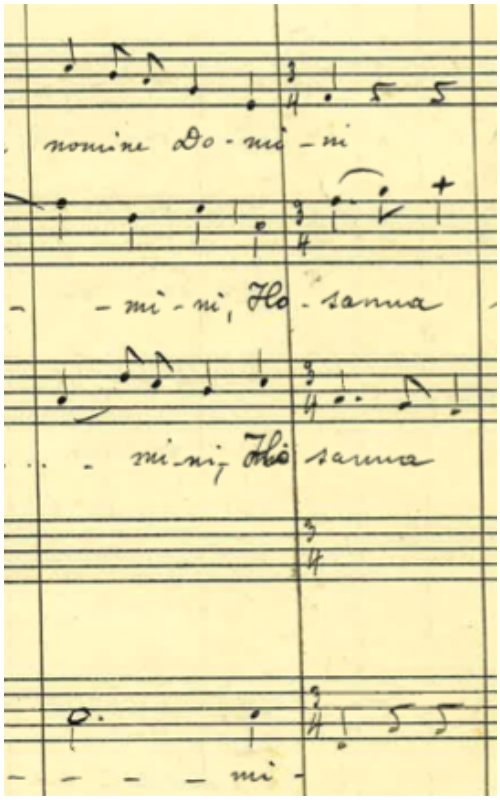


Abbildung 20: Benedictus: Übergang zum Hosanna.

[115] Eine Elision ist eine Phrasenverschränkung.

Das Orchester schließt mit einem kurzen Nachspiel, in welchem wieder eine plagale Wendung über dem Tonikaorgelpunkt erklingt.

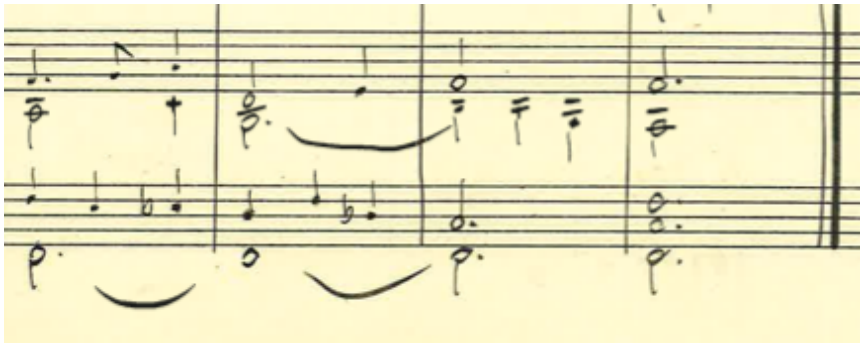


Abbildung 21: Plagale Schlusswendung mit Molleintrübung im Benedictus.

4.5.5 *Agnus Dei*.

Das *Agnus Dei* greift als letzter Teil der Messe auf den Anfang der Messe zurück und übernimmt die ersten 5 Takte des *Kyrie* tongetreu. Dieser thematische Rückbezug bewirkt zyklische Geschlossenheit und liturgische Einheit zugleich.[116] In der Partitur ist die Orgel nur mit dem ersten Thema notiert. Die weitere Notation ist der Einzelstimme zu entnehmen. Der Chor ist vierstimmig gesetzt.

Die beiden Tenorstimmen setzen mit Auftakt zum fünften Takt einstimmig mit dem *Klagt in Leid*-Thema ein. Der ganze Chor übernimmt vierstimmig homofon-syllabisch.

Beim *Miserere*-Teil übernehmen die zweite Tenorstimme und die Bassstimme die Führung. Die erste Tenorstimme und die Sopranstimme folgen jeweils einen Takt später mit einem neuen Themeneinsatz. Dem durch Tonwiederholung gekennzeichneten Incipit folgen zwei große Sprünge (Quinte abwärts, Sechste aufwärts) mit anschließender schrittweiser Rückführung auf die Tonika.

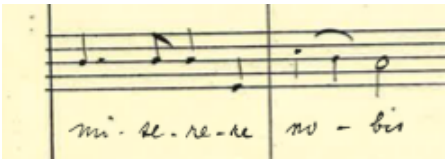


Abbildung 22: Flehendes Miserere-Thema im Tenor, steht in a-Moll im Violinschlüssel.

In den Takten 7 bis 12 pausiert die Orgel. Lediglich das Orchester begleitet den Chor *colla parte*. In Takt 13 setzt die Orgel wieder ein - ihrerseits den Chor begleitend - und eröffnet dem Orchester einen erweiterten Gestaltungsspielraum um den leidenden Charakter durch Seufzermotive zu verstärken.

[116] Peter Ackermann, „Messe, Mehrstimmige Messvertonungen des 17. bis 20. Jahrhunderts, 20. Jahrhundert“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht September 2021, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/397867 (27.12.2023).

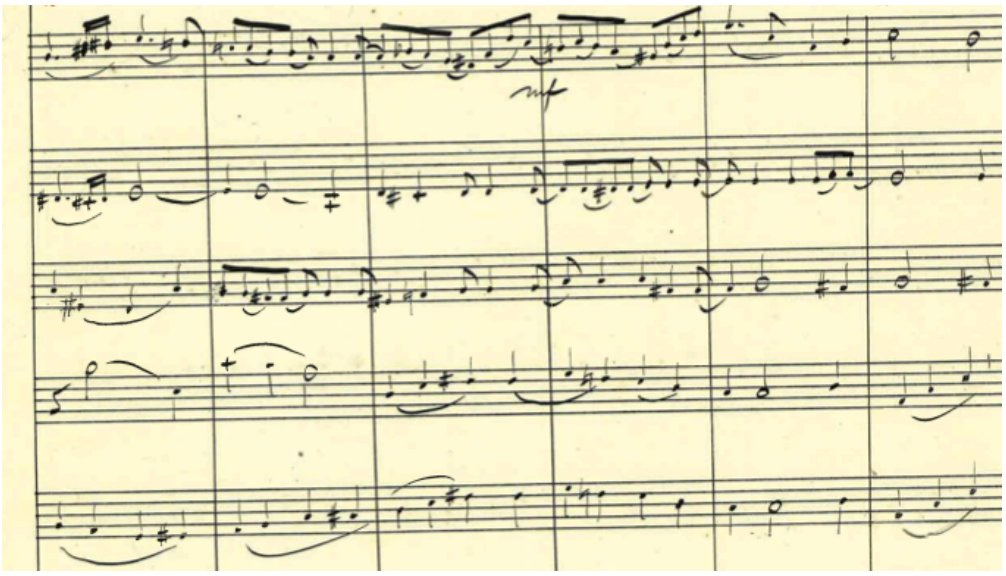


Abbildung 23: Seufzermotive in den Violinstimmen.

Der zweite Einsatz des *Agnus Dei* beginnt in Takt 21 und ist auf die ersten vier Töne des *Ave spes nostra* gesetzt. Die Orgel pausiert während 17 Takten. Der Chorsatz beginnt überwiegend melismatisch, bevor in Takt 28 ein neues vorlagenfreies Thema eingeführt wird, welches das *Qui tollis* und später auch das *Peccata* imitatorisch verarbeitet:

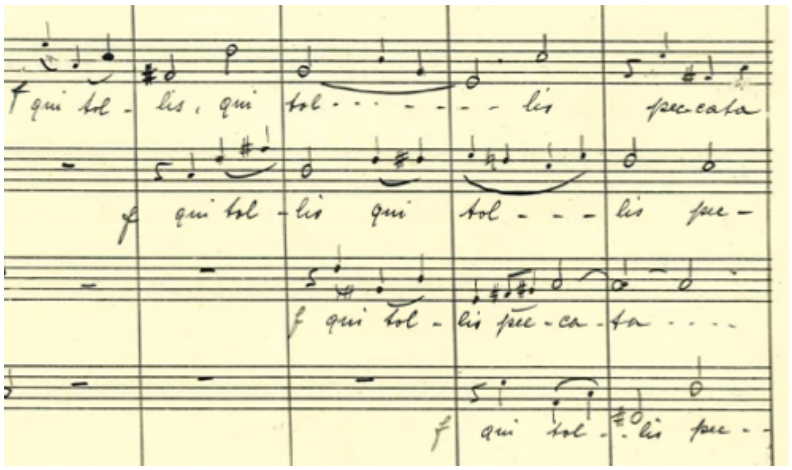


Abbildung 24: Sprunghaftes qui tollis Thema.

Nach einem kurzen Zwischenspiel der Streicher setzt in Takt 39 der Chor mit Orgelbegleitung mit *Dona nobis pacem* ein, ohne dass das zweite *Agnus Dei* erklungen ist.

Die Textvorlage lautet wie folgt, wobei Heckmes die zweite Zeile nicht vertont:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Dieses Thema ist ohne Vorlage, und doch kommt dieses Thema bereits vor: Heckmes übernimmt es aus dem *Sanctus* und verarbeitet es auf die gleiche Weise dialogisch, zwischen Chor und Streichern. Das zweite *Dona nobis pacem* steht in *mezzoforte*, der Ruf wird stärker

und steigert sich im dritten Ruf ins *forte*, bevor der Satz im *piano* und mit einem Plagalschluss endet.

4.5.6 Schlussfolgerungen der musikalischen Analyse

Nach der musikalischen Analyse der Messe fällt auf, dass die musikalische Sprache leicht romantisch ist und weiterhin stark auf einer Kadenzharmonik basiert. Damit reiht sie sich durchaus in die luxemburgische Kirchenmusik ein. Durch die Länge der Messe hebt sie sich allerdings etwas von der luxemburgischen Kirchenmusik ab und schreibt den einzelnen Sätzen mehr Raum zu. Das Credo wurde nicht vertont, wofür der Verfasser keine Begründung feststellen konnte. Das Glaubensbekenntnis wurde wohl bei der Aufführung aus einer anderen Messe übernommen. Diese Messe setzt sich allerdings auch deutlich von der luxemburgischen Musikgeschichte ab, und zwar durch die Besetzung. Regel war der vierstimmige Männerchor oder gemischter Chor. Aus der Not heraus, wie Heckmes es selber erzählt, hat er Werke komponiert mit nur einer Knabenstimme, welche er Sopran nennt. Die Analyse des Ambitus zeigt, dass es sich eher um eine Mezzosopranstimme handelt. Die Besetzung hebt sich durch das Miteinbeziehen eines Streichorchesters weiter von der luxemburgischen Kirchenmusikgeschichte ab. Das Orchester wurde vermutlich von der Militärkapelle oder von einzelnen Mitgliedern der Militärkapelle besetzt.[117] Dahingegen nimmt die Orgelstimme selten solistisch am Geschehen teil.

Satztechnisch setzt sich diese Messe ebenfalls etwas von der luxemburgischen Kirchenmusikgeschichte, durch den Gebrauch des Kontrapunktes, ab. Vor allem die, obschon relativ kurze, Doppelfuge am Schluss des *Glorias* zeigt die kompositorische Gewandtheit Heckmes. Aber auch im *Kyrie* sind immer wieder kurze kontrapunktische Stellen zu verzeichnen.

[117] „Schlussfeierlichkeiten der Muttergottes=Oktave“, in: *Luxemburger Wort,* vom 03.05.1921, S.1.

5 Kritischer Bericht

Vorliegender kritische Bericht dient als Grundlage für eine zukünftige Edition. Er wird gegebenenfalls in Zusammenarbeit mit dem Verlagshaus überarbeitet werden.

5.1 Zur Edition

Die Richtlinien werden zu einem späteren Zeitpunkt in Zusammenarbeit mit einem Verlagshaus ausgearbeitet. Aus Transparenzgründen plädiert der Verfasser für eine möglichst kleine Grauzone, so dass keine generellen Anpassungen stillschweigend vorgenommen werden. Diese werden alle im kritischen Bericht erwähnt.

5.2 Lesartenverzeichnis

Die dynamischen Zeichen sind nicht systematisch in allen Stimmen notiert, gelten aber in der Regel für Stimmen mit gleicher Idee.

In der Partitur ist die Violoncello- und die Kontrabassstimme im gleichen System notiert. Für die Ausgabe wurden diese, aus Lesgründen, auf zwei Systemen aufgeteilt.

Im Prinzip gibt das Lesartenverzeichnis den Ist-Zustand der Partitur wieder, welcher nicht in die Edition übernommen wurde.

Die Einzelstimmen werden nur bei Zweifelsfällen in der Partitur konsultiert. In diesen Fällen wird es im Verzeichnis erwähnt.

5.2.1 *Kyrie*.

Auftakt Vc/Kb: Bogenkorrektur zunächst von Auftakt ZZ4 bis T. 2 ZZ1, dann erster Bogen Auftakt ZZ4 über zwei Achtel und zweiter Bogen von T. 1 ZZ1 bis T. 2 ZZ1

Auftakt Einzelstimme–Orgel: „p“ und „Ped“ in roter Tinte

T. 2 ZZ2 Vl 1: Bogenkorrektur, zunächst bis ZZ4, dann bis T. 3 ZZ1 verlängert

T. 2 ZZ4 Vl 2: Bogenkorrektur, zunächst bis ZZ4, dann bis T. 3 ZZ1 verlängert

T. 2 ZZ2 Vl 2/Va: „p“ ergänzt

T. 2 ZZ2 Vc/Kb: Bogenkorrektur, zunächst bis ZZ4, dann bis T. 3 ZZ1 verlängert

T. 2 ZZ3 – T. 4 ZZ2 Va: cresc. Gabel ergänzt

T. 2 ZZ1 Orgelbass: Fleck auf 4tel Note G ohne Belang

T. 2 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte

T. 3 ZZ1 Orgelbass: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 3 ZZ1–2u Einzelstimme–Orgel: cresc.–Gabel in roter Tinte über dem System

T. 4 ZZ3–4 Einzelstimme–Orgel: decresc.–Gabel in roter Tinte

T. 5 ZZ3 Va: Fehlerkorrektur, ursprünglich Halbe Note h, mit halber Note c’ überschrieben

T. 5 Vc: Fehlerkorrektur, ursprünglich punktierte Halbe Note g, dann Halbe Note g – 4tel a

T. 6 Bass1: fehlende Textierung hinzugefügt

T. 7 ZZ1 Bass 1: Halbe Note e durchgestrichen, vermutlich Kopierfehler

T. 7 ZZ3 Bass 1: notierte 4tel–Pause

T. 8 ZZ1 Vc: fehlende Punktierung ergänzt

T. 8 ZZ2 Vc: in Partitur notierte zwei 8tel h – c‘, in Einzelstimme 8tel h mit fehlender Punktierung mit 16tel c‘

T. 8 ZZ4 Vc: 4tel c‘ durchgestrichen, durch zwei 8tel a – as ersetzt

T. 8 ZZ1 Kb: fehlende Punktierung hinter Halben Note e ergänzt

T. 8 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte

T. 9 ZZ1 Va: (vermutlich bedingt durch Übersehen des Bratschenschlüssels) 8tel d‘ – a korrigiert in c‘ – g

T. 9 ZZ3 Vc: fehlende Halsung ergänzt

T. 9 ZZ3 Bass1: fehlerhaft Viertelhals nach oben weggelassen

T. 9 ZZ4 Org: „f“ in roter Tinte

T. 9 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte

T. 10 ZZ4 Va: Fehlerkorrektur 8tel c‘ – d‘ durchgestrichen, durch 4tel–Pause ersetzt

T. 10 ZZ3 Vc: fehlerhafter Viertelhals nach unten auf a weggelassen

T. 10 ZZ4 Org: Achtel c‘ – d‘ im Tenor durch Rasur getilgt und durch 4tel a ersetzt, 8tel c‘ – d‘ in den Alt gesetzt

T. 10 ZZ4 Org: „f“ in schwarzer Tinte durch „ff“ in roter Tinte ersetzt

T. 10 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: 4tel a in Tenor mit Halber Note a überschrieben

T. 10 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „ff“ in roter Tinte

T. 11 ZZ4u Vl 1: 8tel dis‘‘ durchgestrichen, durch 8tel c‘‘ ersetzt

T. 11 Va: ein ganztaktiger Bogen ersetzt durch zwei Bögen über je 4 8tel

T. 11 ZZ3 bis T. 12 Orgeltenor: punktierte 4tel a – 8tel es‘ – punktierte 4tel e‘ – 16tel d’ – c‘ durch Rasur getilgt, ersetzt durch 4tel c‘ (Punktierung fehlt) – 8tel a – Ganze Note g

T. 11 ZZ4 Tenor2/Bass1/Bass2: „p“ und Atempause in roter Schrift notiert

T. 11 ZZ4 Org: „mf“ in roter Schrift durch „p“ in roter Schrift ersetzt

T. 11 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte zwischen den System und unter dem unteren System

T. 11 ZZ4 bis T. 12 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: decresc.–Gabel in roter Tinte über dem System

T. 12 ZZ4 Va: a durchgestrichen, durch h ersetzt

T. 12 Org: decresc.–Gabel von ZZ2 bis ZZ3 in schwarzer Schrift in Halber Note d‘ notiert, decresc.-Gabel von ZZ3 bis ZZ4 in roter Schrift

T. 12 ZZ3–4: decresc.–Gabel generell von ZZ3 auf ZZ4

T. 12 Orgelsopran: ursprüngliche Notierung nicht erkennbar, mit punktierte Halbe Note c‘‘ – 4tel h‘ überschrieben,

T.12 ZZ4 Orgelsopran: Fleck auf 4tel h‘

T. 12 ZZ3 Orgeltenor: Halbe Note d‘ durchgestrichen

T. 12 Einzelstimme–Orgel: Takt mit Rastral hinzugefügt

T. 13 Vl 2: durch Rasur getilgte 4tel Note c‘‘, ZZ2 nicht erkennbar, ZZ3–4 punktierte 4tel g‘ 8tel g‘, durch Ganze Note e‘ ersetzt

T. 13 ZZ1 Vc: fehlerhaft doppelte Halsung der Note g weggelassen

T. 13 ZZ3 Tenor2: fehlende Halsung bei Halber Note e‘ ergänzt

T. 13 ZZ3 – T. 14 Tenor2: Doppeltextierung, „Ky-ri“ durch „e-lei“ ersetzt

T. 13 ZZ3 Orgelalt: ursprünglich 4tel e‘, jetzt Halbe Note e‘

T. 13 ZZ4 Orgeltenor: fehlende Halsung ergänzt

T. 13 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte

T. 14 Vl 2: Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 14 ZZ3–4 Tenor2: ursprünglich punktierte 4tel c‘‘ – 8tel h‘, durch Durchstreichen in zwei 4tel verbessert

T. 14 ZZ2–3 Orgelbass: Fehlerkorrektur, 4tel H – Halbe Note e durch Rasur getilgt, ,mit 4tel G – 4tel c überschrieben

T. 14 ZZ4 bis T. 15 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: cresc.–Gabel in roter Tinte zwischen den Systemen; bis ZZ2: cresc.–Gabel in roter Tinte über dem System

T. 15 ZZ2 Vl 1: Bogenkorrektur, zunächst bis ZZ3, dann bis ZZ2u verkürzt

T. 15 ZZ3 Vl 2: Bogenkorrektur, zunächst bis ZZ4, dann bis T. 16 ZZ1 verlängert

T. 15 ZZ2 Va: e‘ ansatzweise als Halbe Note notiert

T. 15 ZZ3–4 Kb: ursprünglich 4tel g – 4tel h, dann Halbe Note g

T. 15 ZZ1 oberes Orgelsystem: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, jedoch kaum nachvollziehbar, Orgelalt ursprünglich 8tel c – 8tel d, dann 4tel c, jeweils Halsung nach unten; schließlich Orgelsopran 8tel c – 8tel d trotz notierter 4tel–Pause (?)

T. 15 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Sopran 4tel–Pause ergänzt

T. 16 ZZ3–4 Vl 1: Fehlerkorrektur, ursprünglich 4tel g‘‘ – 4tel d‘‘, korrigiert in Halbe Note g‘‘

T. 16 ZZ1 Orgeltenor: Punktierung durch Rasur getilgt

T. 16 ZZ1 Orgelbass: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 17 ZZ3 Vl 2: (vermutlich durch Kopierfehler von Vl 1) Notenkopf d‘‘ ohne Hals

T. 17 ZZ2 Va: (vermutlich bedingt durch Übersehen des Bratschenschlüssels) ursprünglich 8tel e‘ – 8tel f‘, dann mit 8tel d‘ – 8tel e‘ überschrieben

T. 17 ZZ3 Va: fehlerhafte Punktierung oder Tintenfleck

T. 17 ZZ1–2 Sopran: ursprünglich Bindebogen von ZZ1 bis ZZ2, dann durch eine Atempause ersetzt

T. 17 ZZ2–4 Sopran: Silbe „Ky“ beginnt auf ZZ2, Bindebogen aus Einzelstimme übernommen, von ZZ2 bis T. 18 ZZ1

T. 17 Bass1: Bindebogen ursprünglich von ZZ1, dann von ZZ2 beginnend verkürzt

T. 17 ZZ2 Bass2: Fleck auf Note a ohne Belang

T. 17 ZZ4 Bass2: Fleck auf Halsung der 8tel ohne Belang

T. 17 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte

T. 18: Part. „ritard“, in Einzelstimmen „poco ritard“ erst in T. 19 ZZ2

T. 18 ZZ4 Vl 1: Note fehlt, aus Einzelstimme übernommen, über den Taktstrich gebundene 4tel Note c‘

T. 18 ZZ3–4 Vl 2: Noten fehlen, aus Einzelstimme übernommen, 4tel c‘‘ – über Taktstrich gebundene 4tel c‘‘

T. 18 ZZ4 Va: Note fehlt, aus Einzelstimme übernommen, 4tel–Pause

T. 18 ZZ1 Kb: Fehlerkorrektur ursprünglich e, dann mit f überschrieben

T. 18 ZZ4 Sopran: Atempause ergänzt

T. 18 ZZ2 Bass2: Tintenfleck über 8tel e

T. 19 ZZ1 Vl 1: Bindungsbogen ergänzt, aus Einzelstimme übernommen

T. 19 ZZ1 Vl 2: Bindungsbogen über zwei Seiten aus Einzelstimme übernommen

T. 19 ZZ2 Vl 2: Bogen in Part. fehlend, aus Einzelstimme übernommen

T. 19 Va: Part.: zwei Halbe Noten g‘, Ganze Note g‘ in Einzelstimme

T. 19 Vc u. Kb: nur einfache Halsung nach unten, geltend für beide Stimmen

T. 20 Va: vermutlich Ansatz von Ganze Note g‘ – abgebrochen, durch Ganze Note e ersetzt

T. 20 Part.: Doppelstrich nach Ganzer Note ohne Fermate

Leerstelle zwischen T. 20 u. T. 21: Violinstimmen als „VI“ und „II“ gekennzeichnet, „Viola“, „Cello“, „~~Bass~~“ (Bass mit blauem Buntstift durchgestrichen), darunter Quernotierung „Christe –“

T. 20 alle Stimmen: notierte Ganze Note ohne Fermate durch punktierte Halbe mit Fermate ersetzt, Doppelstrich in Takt eingefügt, aus Einzelstimmen übernommen

T. 20 ZZ4 Vl 1: 4tel Note g‘‘ ergänzt, p ergänzt, aus Einzelstimme übernommen

T. 20 ZZ4 Vl 2: 4tel Note g‘ ergänzt, p ergänzt, aus Einzelstimme übernommen

T. 20 ZZ4 Va: 4tel Note g’ ergänzt, p ergänzt, aus Einzelstimme übernommen

T. 20 ZZ4 Vc: 4tel Note g ergänzt, aus Analogie, p ergänzt, aus Einzelstimme übernommen

T. 20 Einzelstimme–Orgel: ZZ1 Fermate; ZZ3 Doppeltaktstrich mit Studierbuchstabe A in roter Tinte über dem Doppeltaktstrich; ZZ4 „Christe“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 21: Studierbuchstabe A in roter Tinte über der Partitur

T. 21 – T. 23 Vl 2: Änderungen durch Rasur in der Einzelstimme nicht übernommen

T. 21 – T. 23 Bogensetzung wegen musikalischer Gesichtspunkte aus Einzelstimmen (Vl 1/Vc) übernommen

T. 21 – T. 23: leichte Notenabdrucke durch noch feuchte Tinte von Takten 24–27 auf gegenüberliegender Seite

T. 24 – T. 27: leichte Notenabdrucke durch noch feuchte Tinte von Takten 21–23 auf gegenüberliegender Seite

T. 24 Vl 1: 4tel Note e‘‘ durchgestrichen, mit 4tel Note g‘‘ überschrieben, dann großflächig ausradiert (vermutlich ursprünglich gleiche Figur eine Terz tiefer notiert oder vermutlich 8tel Noten c‘‘ – h‘ – a‘ – h‘ – c‘‘ – a‘)

T. 24 ZZ2–4 Vc: 4tel Note g’ – 4tel Note a’, 8tel Note g’ – 8tel Note a’ durchgestrichen, mit Pausen überschrieben

T. 25 Vl 1: Bogenkorrektur, ursprünglich von ZZ1 bis ZZ3, dann bis ZZ4 verlängert

T. 25 ZZ1–2 Kb: Doppelhalsung durchgestrichen

T. 26 ZZ3 Vl 1: Halbe Note g‘‘ durch Rasur getilgt, mit Halbe Note f‘‘ überschrieben

T. 26 Va: in Partitur unisono mit Vl 2, in Einzelstimme Pause wegen Verdoppelung weggelassen, aus Einzelstimme übernommen

T. 26 ZZ1 Vc: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, mit Halber Note f‘ überschrieben

T. 27 ZZ4 Tenor1: 8tel Noten ursprünglich zwei mit einzelnen Fahnen, dann mit einem Balken versehen

T. 29 ZZ3u Kb: 8tel mit Punktierung

T. 29 ZZ3 Tenor1: in schwarzer Tinte notierte 4tel Note d‘, daneben eine mit Bleistift notierte 4tel Note c‘, darüber ein X–Zeichen

T. 29 ZZ2 Bass1: X–Zeichen in violettem Buntstift unter der Silbe „-son“

T. 30 Vl 1: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 30 Kb: fehlende Pause ergänzt

T. 32 ZZ1 Kb: ursprünglich 4tel Note f, dann Halbe Note f

T. 32 ZZ1–2 Sopran: fehlende Halsung ergänzt

T. 32 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte

T. 33 Vc: fehlende Halsung ergänzt

T. 34 Vl 1: 4tel–Pause durchgestrichen, mit 4tel Note h‘ überschrieben

T. 34 ZZ3 Vc: Fehlerkorrektur 4tel Note f durchgestrichen, mit 4tel Note a überschrieben

T. 34 ZZ1 Orgelbass: 4tel Note e durch Halbe Note e überschrieben

T. 35 ZZ2 Bass1: Fehlerkorrektur 4tel Note a mit Halber Note a überschrieben

T. 35 ZZ3u Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte

T. 36 ZZ3u Vl 2: Fehlerkorrektur Notenkopf e‘ durchgestrichen, mit 8tel g‘ überschrieben

T. 36 ZZ1 Tenor2: Überbindung zu Notenkopf e‘, vermutlich bedingt durch Zeilenverwechselung mit Bass1

T. 36 ZZ1 Orgeltenor: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, mit 4tel Note g überschrieben

T. 37/38 Studierbuchstabe B in roter Tinte über der Partitur

T. 37/38 Einzelstimme–Orgel: Studierbuchstabe B in roter Tinte

T 38 ZZ3 Vl 1: falsch platzierter Akzent weggelassen (fehlt in sämtlichen Einzelstimmen)

T. 38 Sopran: mit Bleistift notiertes X–Zeichen mit anschließender Halben Note und Geviertstrich weggelassen, weil ohne Bedeutung

T. 38 ZZ1 Orgelstimme: ursprüngliche 4tel–Pause mit Halber Note e, h, e‘, gis‘ überschrieben, in Ausgabe E-Dur Akkord als 4tel Note aus Einzelstimme übernommen

T. 38 ZZ2 bis T. 41 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: Noten in roter Tinte

T. 38 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: Bindebogen im Alt ergänzt

T. 40 ZZ1 Vc/Kb: bei Einsatz Kb unis. notiert, weggelassen weil ohne Bedeutung

T. 40–41: Taktstrich fehlt in oberem System der Orgelstimme

T. 41 ZZ1 Vl 1: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, mit 4tel Note h‘‘ überschrieben

T. 41 ZZ3 Vl 2: Halbe Note a‘ durchgestrichen, mit Halber Note g‘ überschrieben

T. 41 ZZ1–3 Vc/Kb: doppelte Halsung nach unten durchgestrichen

T. 41 ZZ3 Vc/Kb: Tintenfleck ohne Lesebeeinträchtigung

T. 41 ZZ3 Orgelalt: Fehlerkorrektur, ursprüngliche 4tel Note f‘ mit 4tel Note g‘ in Bleistift überschrieben

T. 41 Orgelstimme: Tintenflecke ohne Lesebeeinträchtigung

T. 41 Einzelstimme–Orgel: horizontaler Riss im Blatt bis ZZ4, ohne Lesebeeinträchtigung

T. 41 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte über und unter den Systemen; „Ky- - -“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 42 Orgelbass: Fehlerkorrektur durch Rasur, ursprünglich punktierte 4tel e – 8tel Note d – 4tel Note c, mit Ganzer Note c überschrieben

T. 42 ZZ3 Orgeltenor: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 42 ZZ4 Orgelsopran: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, ursprünglich 4tel Note f‘‘, mit 4tel Note c‘‘ überschrieben

T. 43 ZZ2 Va: fehlende Punktierung ergänzt

T. 43 ZZ1–2 Kb: Fehlerhafte Balkierung durchgestrichen

T. 43 ZZ2 Tenor1: fehlende Punktierung ergänzt

T. 43 ZZ2 Bass2: fehlende Punktierung ergänzt

T. 43 ZZ1 Orgelsopran: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, ursprünglich Halbe Note e‘‘ mit Halber Note c‘‘ überschrieben

T. 43 ZZ1 Orgelalt: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, ursprünglich Halbe Note g‘ mit Halber Note e‘ überschrieben

T. 43 – T. 47inkl Bass1 u. Bass2: Textierung aus Einzelstimme übernommen, in Partitur nicht ausführbar / fehlend

T. 44 ZZ2u–3 Vl 1: beide 8tel Noten a in Einzelstimme gebunden

T. 44 ZZ2 Bass2: unverständliches Zeichen weggelassen

T. 44 ZZ1–2 Bass2: zwischen Noten und Textierung: „v. supra“ notiert – Kb Stimme (?)

T. 45 ZZ1 Bass1: fehlende Punktierung ergänzt

T. 45 ZZ2 Bass1: doppelte Halsung weggelassen

T. 46 ZZ1 Vc: fehlende Halsung und Punktierung ergänzt

T. 46 ZZ1 Bass1: fehlerhaft doppelte Halsung nach unten weggelassen

T. 47 ZZ1 Vl 2: Fehlerkorrektur, ursprünglich 8tel Note g‘ mit 8tel Note a‘ überschrieben

T. 47 ZZ4u Vl 2: Fehlerkorrektur, ursprünglich 8tel Note a‘ mit 8tel Note h‘ überschrieben

T. 47 ZZ2u Orgelalt: fehlende Fahne ergänzt

T. 47 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 48 ZZ3 Bass2: 4tel Note f mit Halber Note f überschrieben

T. 48 ZZ4 Bass2: 4tel Note f samt Textierung durchgestrichen

T. 49 ZZ4 Vl 1: 4tel g‘ durchgestrichen, mit 8tel Noten c‘‘ – d‘‘ überschrieben

T. 49 ZZ4 Vl 2: Tintenfleck ohne Lesebeeinträchtigung

T. 49 ZZ1 Vc: Auflösungszeichen nicht ganz deutlich

T. 49 ZZ1 Tenor2: Textierung: „le~~i~~“, „i“ auf ZZ4

T. 49 ZZ3 Orgel: X–Zeichen in blauer Tinte über Orgelstimme

T. 49 ZZ1–3 Orgelsopran: Halbe Note c‘‘ – 4tel Note h‘ durchgestrichen, mit Ganzer Note g‘ überschrieben

T. 49 ZZ1–3 Orgelalt: Halbe Note e‘ – 4tel Note d‘ durchgestrichen, mit Ganzer Note g‘ überschrieben

T. 49 ZZ1 Orgelstimme: sol zwischen beide Orgelsysteme geschrieben

T. 50 bis T. 51 Bass2: fehlender Taktstrich ergänzt

T. 50 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „f“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 51 bis T.52 Orgelbass: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 51 ZZ4 bis T. 52 ZZ1 zwischen Tenor2 und Bass1: gewellte Linie ohne Belang

T. 53 ZZ3 Vl 1: nachträglicher mit Bleistift hinzugefügter Orgelpunkt weggelassen

T. 53 ZZ4 Vl 1: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, 4tel–Pause, mit 8tel c‘ – 8tel d‘ überschrieben

T. 53 ZZ4 Vl 2: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, 4tel–Pause, mit 8tel c‘ – 8tel d‘ überschrieben

T. 53 ZZ3 Va: Fehlerkorrektur, 4tel Note h mit Bleistift mit 4tel Note c‘ überschrieben

T. 53 ZZ3 Va: nachträglicher mit Bleistift hinzugefügter Orgelpunkt weggelassen

T. 53 ZZ4 Va: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, mit 8tel c‘ – 8tel d‘ überschrieben

T. 53 ZZ3 Vc/Kb: fehlende doppelte Halsung nach unten ergänzt

T. 53 ZZ4 Vc/Kb: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, in Vc mit 8tel c‘ – 8tel d‘, in Kb mit 4tel–Pause überschrieben

T. 53 ZZ3 Sopran: nachträglicher mit Bleistift hinzugefügter Orgelpunkt weggelassen

T. 53 ZZ3 Tenor1: Fehlerkorrektur, 4tel Note h mit Bleistift mit 4tel Note c‘ überschrieben

T. 53 ZZ3 Tenor1: mit Bleistift notiertes X–Zeichen über der 4tel Note c‘ durchgestrichen

T. 53 ZZ4 Tenor2: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, 4tel–Pause radiert

T. 53 ZZ4 Tenor2: fehlerhaftem Geviertstrich in Textierung weggelassen

T. 53 ZZ3 Orgel: nachträglicher mit Bleistift hinzugefügter Orgelpunkt weggelassen

T. 53 Einzelstimme–Orgel: roter Tintenfleck am linken Rand; keine Fermate

T. 54 ZZ4 Vl 1: Tintenfleck auf a ohne Lesebeeinträchtigung

T. 54 ZZ1 Kb: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, Ganze Note G einen Takt zu früh notiert

T. 54 ZZ1 Orgelalt: Fehlerkorrektur, notiertes e durchgestrichen

T. 54 ZZ1 Orgelalt: Fehlerkorrektur 4tel Note 3‘ durchgestrichen

T. 55 zwischen Vl 2 und Va: nach oben links zeigender Pfeil durchgestrichen

T. 55 ZZ1 Kb: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, fehlerhaftes Durchstreichen radiert

T. 55 ZZ2–3 Bass1: Textierung durchgestrichen, auf ZZ4 und T. 56 ZZ1 verlegt

T. 55 Orgelsopran: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, vermutlich punktierte 4tel f‘‘ – 8tel e‘‘ – 4tel d‘‘ 8tel c‘‘ – 8tel h‘, durch punktierte 4tel d‘‘ – 8tel c‘‘ – 4tel h‘ 8tel a‘ – 8tel g‘ ersetzt

T. 55 ZZ2–3 Orgeltenor: Tintenfleck ohne Lesebeeinträchtigung

T. 56 ZZ1 Va: Tintenfleck auf e

T. 56 ZZ3 Va: Tintenfleck über und hinter fis

T. 56 ZZ4 Va: Einzelstimme 4tel Note h

T. 56 – T. 58 Bass2: fehlende Textierung ergänzt

T. 56 ZZ3 Orgeltenor: Halbe Note dis durchgestrichen

T. 57 ZZ1 Bass: Auflösungszeichen vor d hinzugefügt

T. 57 Orgeltenor: Ganze Note d

T. 58 – T. 59: über der Partitur steht in violettem Buntstift notiert: (Orgel übernehmen)

T. 58 ZZ1 Orchesterstimmen: zwischen den vier Systemen steht je ein vertikaler Strich in gleichem violetten Buntstift

T. 58 ZZ3–4 Vl 1: ursprünglich Halbe Pause, daraus eine 4tel–Pause und 4tel Note c‘

T. 58 ZZ2 Va: ursprünglich 4tel–Pause, mit Notenkopf auf d‘, dann mit Notenkopf auf c‘ überschrieben, darüber steht schlecht lesbar do

T. 58 ZZ3 Va: notierte Halbe Pause nicht wegradiert

T. 58 bis T. 59 Va: aus Einzelstimme übernommen

T. 58 bis T. 59 Vc: aus Einzelstimme übernommen

T. 58 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte zwischen und unter den Systemen

T. 59 Vl 1: Ganze Pause durchgestrichen

T. 60 ZZ3 Vl 2: Halbe Note c‘ durchgestrichen, mit Halbe Note e‘ überschrieben

T. 60 Vc/Kb: fehlende doppelte Halsung

T. 60 ZZ1 Tenor1: oktavversetzte H durchgestrichen, mit 4tel Note h überschrieben

T. 60 ZZ4 Orgelbass: Tintenfleck auf 8tel A

T. 60 ZZ1–2 Einzelstimme–Orgel: cresc.–Gabel in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 60 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: unteres System Halbe Noten c und g mit Bleistift – Basslinie aus Partitur übernommen

T. 61 ZZ1 Vc: durchgestrichene 4tel–Pause

T. 61 ZZ2 Vc: in Einzelstimme mit Solo vermerkt

T. 61 ZZ3 Vc: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 61 Kb: pizz in Einzelstimme durchgestrichen

T. 61 ZZ1–3 Einzelstimme–Orgel: decresc.–Gabel zwischen den Systemen

T. 62 ZZ2 Va: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 62 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „pp“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 63 ZZ3 Vl 1: 8tel e‘‘ durchgestrichen, mit 8tel f‘‘ überschrieben

T. 63 ZZ3u Vl 1: 8tel a‘‘ und g‘‘ erkennbar, Notenname sol hinzugeschrieben, aus Einzelstimme a‘‘ übernommen

T. 63 ZZ3–4 Vl 2: Fehlerkorrektur, 8tel e‘ – 8tel g‘ – 8tel a‘ – 8tel h‘, mit 8tel f‘ – 8tel a‘ – 8tel c‘‘ – 8tel d‘‘ überschrieben

T. 63 in Taktstrich: „arco“ notiert, vermutlich weil Kb vorher pizz spielen sollte

T. 63 Tenor1: Einsatz in Partitur auf ZZ1, für Ausgabe aus Einzelstimme übernommen,

T. 64 ZZ1 Vc: Doppelte Halsung ergänzt

T. 64 Tenor2: Fermate durchgestrichen

T. 64 Bass1: Punkt über der Note (Punkt der Fermate)

T. 64 Einzelstimme–Orgel: Bindebögen mit Bleistift

5.2.2 *Gloria*.

Instrumentenangabe: Viol.I, II, Viola, Cello e Basso, Sopr. Ten I, Ten II, Bass, Org.

Vc und Kb in einem System, Chor überwiegend 4st.

In Einzelstimmen: *Con moto*, Lebhaft

Zwei Systeme pro Seite notiert.

Vc/Kb: in einem System notiert, jedoch keine konsequente Halsung

T. 1: Dynamikangabe ff in Streicher, Chor ohne dynamische Angabe

T. 1 ZZ2 Tenor2: fehlerhafte 8tel a in punktierte 4tel a verbessert

T. 1 bis T. 95 Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 1 bis T. 29 Org: leer, aus Einzelstimme übernommen

T. 1 Einzelstimme–Orgel: „ff“ in Bleistift

T. 3 ZZ2 Bass: fehlende Pause ergänzt

T. 3 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in Bleistift

T. 5 ZZ2 Va: punktierte 4tel f mit punktierter 4tel g überschrieben

T. 5 ZZ2–4 Kb: zwei 4tel–Pausen und 4tel H ergänzt, aus Einzelstimme übernommen

T. 5 ZZ1u Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte

T. 6 ZZ3 Vl 1: roter Tintenfleck über dem System

T. 6–8 Vl 1/Vl 2/Va: Abbreviatur

T. 6 ZZ2 Vc: 4tel gis durchgestrichen und durch zwei 8tel e – d ersetzt

T. 6 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: Alt und Tenor 4tel–Pause ergänzt

T. 7 ZZ3 Vl 1: roter Tintenfleck über dem System

T. 7 ZZ3 Vl 1: Wasserfleck

T. 7 ZZ1–3 Vl 2: Tintenfleck in roter Tinte

T. 7 ZZ1 Va: punktierte Halbe Note his durchgestrichen, durch punktierte Halbe Note gis ersetzt

T. 7 ZZ1 Einzelstimme-Orgel: Auflösungszeichen, Kreuzzeichen und b-Zeichen erkennbar

T. 8 Va: vor dem Takt horizontaler Strich mit Bleistift als Orientierungshilfe

T. 8 Tenor1: vor dem Takt schräger (von links unten nach rechts oben) Strich mit Bleistift als Orientierungshilfe

T. 8–9 Tenor1: in parallelen Oktaven notiert, untere weggelassen, aus Einzelstimme übernommen

T. 9 ZZ1 Vl 1: „ritard“

T. 9 ZZ1 Va: „ritard.“

T. 9/10 über dem Taktstrich: Studierbuchstabe A in roter Tinte

T. 9/10 über dem Taktstrich Einzelstimme–Orgel: Studierbuchstabe A in roter Tinte

T. 10 ZZ1–2 Einzelstimme–Orgel: „ritard“ in roter Tinte über dem System

T. 11 ZZ2–3 Tenor2: fehlerhafter Balken durchgestrichen

T. 12 ZZ3u–4 Vl 1: Abbreviaturen

T. 12 ZZ1 Sopran/Tenor1/Tenor2/Bass: fehlende Textierung „te“ ergänzt

T. 12 ZZ3 bis T. 13 ZZ2u Einzelstimme–Orgel: cresc.–Gabel über dem System in roter Tinte

T. 13 ZZ3 bis T. 15 ZZ2 Vl 1: Abbreviaturen

T. 13 ZZ4u Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte

T. 14 Va: vor dem Takt horizontaler Strich mit Bleistift als Orientierungshilfe

T. 14 Tenor1: vor dem Takt „T“ notiert samt schrägem (von links unten nach rechts oben) Strich mit Bleistift als Orientierungshilfe

T. 14 bis Schluss Tenor2: im Bassschlüssel notiert, zu Violinschlüssel geändert

T. 14 die übrigen Stimmen: fehlende Notenschlüssel

T. 14, Seitenanfang: eckige Klammer für Streicher und Chor, Akkolade für Orgelstimme

T. 14 bis T. 15 ZZ2 Vl 2/Va/Vc: Abbreviaturen

T. 14 Bass/Org: Tintenfleck

T. 15 ZZ1 Vl 1: zwei 16tel g’’ durchgestrichen, durch zwei 16tel e’’ ersetzt

T. 15 ZZ3 Vc: fehlende Note, 4tel g aus Einzelstimme übernommen

T. 15 Einzelstimme–Orgel: „ritard“ in roter Tinte über dem System

T. 16 ZZ1: Studierbuchstabe A (!) in schwarzer Tinte über der Partitur (in Vl 1–Einzelstimme durch Rasur getilgt!)

T. 16 ZZ2 Vl 1: roter Tintenfleck über dem System

T. 16 ZZ2–4 Vc: Bogen aus Einzelstimme übernommen

T. 16 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Atemzeichen in roter Tinter vor ZZ2; „p“ in roter Tinte

T. 17 bis T. 19 Tenor1/Tenor2/Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 17 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte weggelassen

T. 17 bis T. 18 Einzelstimme–Orgel: „Gra- - -ti-as“ in schwarzer Tinte zwischen System weggelassen

T. 19 ZZ3 Va: überzählige 4tel–Pause weggelassen

T. 20 Va: vor dem Takt horizontaler Strich mit Bleistift als Orientierungshilfe

T. 20 Tenor1: vor dem Takt T in Bleistift notiert als Orientierungshilfe

T. 20: eckige Klammern für Streicher und Chor, Akkoladen für Orgelstimme

T. 20 ZZ4 Vl 2: fehlendes Auflösungszeichen ergänzt; punktierte 8tel und 16tel mit Fähnchen notiert, durch Balken verbunden

T. 20 Tenor2: Kreuzvorzeichen auf zweiter Zwischenlinie durchgestrichen

T. 20 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „ff“ in roter Tinte

T. 21 ZZ1–2 Vc: Bindebogen durchgestrichen

T. 21 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte

T. 21 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: Halbe Note e‘ teilweise durch Rasur getilgt, mit Halber Note d‘ überschrieben

T. 21 ZZ2–4 Einzelstimme–Orgel: „pro-pter“ in schwarzer Tinte zwischen Systemen weggelassen

T. 22 ZZ4u Vl 1: 8tel h’ durchgestrichen, durch 8tel gis’ ersetzt

T. 22 Tenor2: vertikaler Strich unter dem Kreuzvorzeichen, ohne Bedeutung

T. 22 ZZ3 Tenor2: fehlendes Kreuzvorzeichen vor f ergänzt

T. 23 ZZ1 Vl 1: 4tel c’’ durchgestrichen, durch 4tel a’ ersetzt

T. 23 ZZ2u Vl 1: 8tel e’’ durchgestrichen, durch c’’ ersetzt

T. 24 ZZ3 Vl 1: erste 16tel doppelte Halsung weggelassen, ohne Bedeutung

T. 24 Vl 1/Vl 2/Va: Abbreviaturen

T. 25 ZZ1 Vl 2: 4tel e’’ mit 4tel c’’ überschrieben

T. 25 ZZ2 Vl 2: „p“ durchgestrichen

T. 25 ZZ2 Vc: „p“ durchgestrichen

T. 25 ZZ1 Sopran: 4tel–Pause durchgestrichen

T. 25 ZZ2 bis T. 26 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „Do-mine De-“ in schwarzer Tinte zwischen Systemen weggelassen

T. 26: Akkolade, eckige Klammern

T. 26 alle Stimmen: fehlende Notenschlüssel

T. 26 Va: vor dem Takt horizontaler Strich mit Bleistift als Orientierungshilfe

T. 26 Tenor1: vor dem Takt T in Bleistift notiert als Orientierungshilfe

T. 26 ZZ1 Va: kleiner Punkt unterhalb der c–Linie, ohne Bedeutung

T. 27 ZZ2–3 Bass: fehlender Bogen ergänzt

T. 28 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte

T. 28/29 Einzelstimme–Orgel: Studierbuchstabe B in roter Tinte

T. 29: ZZ1 Studierbuchstabe B in roter Tinte über der Partitur durchgestrichen und dann über ZZ2u notiert

T. 29 ZZ1 Vl 1: Tintenfleck links über der Note

T. 29 ZZ4 Vl 2: Kreuzvorzeichen vor d’ durchgestrichen

T. 29 ZZ1 Vc: Halbe Note h durchgestrichen, durch Halbe Note g ersetzt

T. 29 ZZ4 Tenor1: Kreuzvorzeichen vor d’ durchgestrichen

T. 29 Tenor2: zusätzlich notierte Bassstimme weggelassen

T. 30 bis T. 35 Einzelstimme-Orgel: mit Papierstreifen überklebt

T. 30 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: „Volles Werk“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 30 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: Halbe Note a‘ geschwärzt

T. 30 ZZ3 bis T. 31 ZZ3 Einzelstimme-Orgel: Portato-Striche über Akkorden in roter Tinte

T. 34 Einzelstimme-Orgel: unteres System Ganze Noten mit Halbe Pause

T. 34 ZZ3 Einzelstimme-Orgel: „p“ in roter Tinter zwischen den Systemen

Von T. 30 bis T. 34 basiert das Lesartenverzeichnis der Streicher auf den Einzelstimmen, weil diese nicht in der Partitur notiert sind:

T. 30 ZZ2 bis T. 31 ZZ4 Vl 1: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 30 ZZ4 bis T. 31 ZZ4 Vl 1: aus Einzelstimme übernommen, Abbreviaturen, Tintenflecke

T. 30 ZZ3 bis T. 31 ZZ4 Vl 2: aus Einzelstimme übernommen, Abbreviaturen

T. 30: ff bei Vl 1 auf ZZ2; bei Vl 2 auf ZZ3; bei Va auf ZZ3; bei Vc auf ZZ3; bei Kb auf ZZ3

T. 30 ZZ4 Va: 4tel e durchgestrichen, durch 4tel e‘ ersetzt

T. 30 ZZ3–4 Vc: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, 4tel a – a in blauem Buntstift

T. 30 Kb: ZZ1 4tel A mit Halber Note A überschrieben; ZZ2 4tel–Pause durchgestrichen

T. 31 bis T. 34 Vc: in Einzelstimme überklebt

T. 31/32 Kb: über dem Taktstrich steht „usw.“, was sich auf die Akzente bezieht.

T. 32 ZZ2u Kb: Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 34 ZZ1 Vl 1: 4tel–Pause in Partitur, 4tel e‘‘ aus Einzelstimme übernommen

T. 34 ZZ1 Vl 2: 4tel–Pause in Partitur, 4tel c’’ aus Einzelstimme übernommen

T. 34 ZZ1 Va: 4tel–Pause in Partitur, 4tel c aus Einzelstimme übernommen

T. 34 Vc: in Einzelstimme Ganze Note c‘, Mix aus beidem?! 4tel c‘ – Halbe g – 4tel g

T. 30 bis T. 34 Org: Orgelstimme aus Einzelstimme übernommen, weil durch Tintenflecke z.T. unleserlich

Ab T. 35 basiert sich das Lesartenverzeichnis wieder auf der Partitur:

T. 34 Tenor1/Tenor2/Bass: fehlende Textierung „-tens“ ergänzt

T. 35 ZZ1 Vl 1: 4tel–Pause durchgestrichen, durch 4tel c’’ ersetzt

T. 35 Vl 2: undefinierbares Zeichen mit Bleistift; mit Bleistift vereinfachte Rhythmisierung eingeschrieben: 4tel–Pause (punktierte) Halbe Note c‘

T. 35 ZZ1 Vc: 4tel Note c durch Rasur getilgt, durch 4tel Note a ersetzt

T. 36 ZZ1 Vl 2: erste 8tel c’ mit 8tel d’ überschrieben, „re“ rechts unterhalb der 8tel notiert

T. 36 ZZ2 Vl 2: Halbe Note d‘ mit Bleistift notiert

T. 36 ZZ1 Va: doppelte Halsung weggelassen

T. 38 Va: vor dem Takt horizontaler Strich mit Bleistift als Orientierungshilfe

T. 38 Tenor2: vor dem Takt T in Bleistift notiert als Orientierungshilfe

T. 38: eckige Klammern für Streicher und Chor, Akkolade für Orgelstimme, keine Notenschlüssel

T. 38 ZZ1 Vl 1: Notenkopf auf d‘‘ durch Rasur getilgt, Notenhals mit 16tel a‘‘ überschrieben

T. 38 Vl 1: Abbreviatur

T. 38 Tenor2: zusätzlich notierte Bassstimme weggelassen

T. 39 ZZ1 Vl 1: Studierbuchstabe C in roter Tine über dem System

T. 39 ZZ4 Vl 1: einzelne Noten mit Fähnchen, Balken aus Einzelstimme übernommen

T. 39 ZZ4 Vl 2: fehlende Punktierung ergänzt

T. 39 ZZ1–3 Sopran: zweistimmig notiert, untere Stimme punktierte 4tel c‘ – 8tel c‘ – 4tel c‘ weggelassen

T. 39 ZZ4 bis T. 51 ZZ4 Org: Noten in roter Tine notiert

T. 39 ZZ4 Einzelstimme-Orgel: „f“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 40 Einzelstimme-Orgel: „Je– –su“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 41 ZZ2 Einzelstimme-Orgel: „Chri– –“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 42 ZZ2 Vl 1: zwei einzelne 8tel mit Fähnchen notiert, Balken aus Einzelstimme übernommen

T. 42 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Atemzeichen in roter Tinte in beiden Systemen; ZZ2 „ff“ in roter Tinte zwischen den Systemen; ZZ2–ZZ4 Akzente in roter Tinte über dem Sopran

T. 43 ZZ1 Vc: 4tel c mit Halber Note c überschrieben, 4tel Pause auf ZZ2 durchgestrichen

T. 43 ZZ2 bis T. 44 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „Volles Werk“ in roter Tinte über dem System; „Domi–ne Deus“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 44 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: staccato–Punkte mit Bleistift; ZZ2 Akzent mit Bleistift; ZZ2 Orgelbass: Halbe Note c durch Rasur getilgt, durch Halbe Note A ersetzt

T. 44 Va: vor dem Takt horizontaler Strich mit Bleistift als Orientierungshilfe

T. 44 Tenor2: vor dem Takt T in Bleistift notiert als Orientierungshilfe

T. 44: eckige Klammern, Akkolade, keine Notenschlüssel

T. 44 ZZ1u Vl 2: 8tel e‘‘ als dünner Punkt, weggelassen

T. 44 bis T. 50 Tenor1/Tenor2/Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 45 ZZ1 Vc/Kb: 4tel A mit 4tel G überschrieben

T. 45 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Studierbuchstabe C in roter Tinte; staccato–Punkte mit Bleistift

T. 45 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: Akzent mit Bleistift

T. 46 ZZ3 Tenor1: 4tel a mit Halber Note a überschrieben

T. 47 ZZ1u–ZZ4 Vl 1/Va: 16tel–Abbreviatur

T. 47 ZZ1u–ZZ4 Vl 2: 16tel–Abbreviatur aus Einzelstimme übernommen

T. 47 ZZ3 Va: 16tel eis' – 16tel d' mit 16tel d – 16tel c überschrieben, Akzidentien nicht entsprechend verschoben

T. 49 ZZ1 Vl 1: Oktavierungshinweis mit Wellenlinie bis T. 50 ZZ2, in Einzelstimme beginnend von T. 48 ZZ4, aus Einzelstimme übernommen

T. 49 ZZ1 Vl 1: „dim" durchgestrichen

T. 49 ZZ2 Vl 1: Notenkopf auf c'' durch Rasur getilgt

T. 49 ZZ1 Vl 2: Oktavierungshinweis durch Wellenlinie

T. 49 ZZ2 Va: „dim" durchgestrichen

T. 49 rechts vom System von Vl 2/Va: Bogenlinie ohne Bedeutung

T. 49 ZZ1–4 Einzelstimme–Orgel: „decresc.–Gabel in roter Tinte über dem System

T. 49 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: „rit" mit Bleistift über dem System; Atemzeichen in roter Tinte; „mf" in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 50 Tenor2: vor dem Takt T in Bleistift notiert als Orientierungshilfe

T. 50: eckige Klammern, Akkolade, keine Notenschlüssel

T. 50 Vl 1: *oct* mit Wellenlinie über dem System

T. 50 ZZ2 Vc: in Einzelstimme „ff" mit „solo"

T. 50 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „p" in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 51 ZZ4 Vc: 4tel g durchgestrichen, durch 4tel e ersetzt

T. 51 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: Studierbuchstabe D in roter Tinte mit roter Tinte durchgestrichen

T. 51 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „pp"in roter Tinte über dem System

T. 51 ZZ4 bis T. 52 Einzelstimme–Orgel: „Qui tol–" in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 52 alle Stimmen: Taktwechsel nach ¾ (ohne doppelten Taktstrich)

T. 52: Studierbuchstabe D in roter Tinte über dem System

T. 52 ZZ1 Vl 2: überzählige 8tel–Pause weggelassen

T. 52 Einzelstimme–Orgel: Studierbuchstabe D in roter Tinte mit roter Tinte durchgestrichen; Studierbuchstabe D in roter Tinte; „Andante" in schwarzer Tinte über dem System

T. 53 Vl 1: zwei Ganze (?) Pausen übereinander

T. 55 Kb: ZZ1 und ZZ3 4tel A durchgestrichen, durch 4tel F ersetzt

T. 53 bis T 55 Einzelstimme-Orgel: 3-taktige Pause

T. 56 Tenor2: vor dem Takt T in Bleistift notiert als Orientierungshilfe

T. 56: eckige Klammern, Akkolade, keine Notenschlüssel

T. 56 ZZ2 Vc: Ganze Note e

T. 56 bis T 59 Einzelstimme-Orgel: mit roter Tinte durchgestrichen und neu geschrieben

T. 56 TT2 bis T. 57 ZZ1 Einzelstimme-Orgel: „mi–se–re–“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 58 Vc: Doppelhalsung weggelassen

T. 60 ZZ3 Vl 2: 4tel b durchgestrichen, durch 4tel e ersetzt

T. 60 ZZ3 Kb: 4tel Ais mit Bleistift durchgestrichen, durch cis ersetzt

T. 61 ZZ3u Vl 1: blauer Tintenfleck

T. 61 ZZ1 Vl 2: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, in Bleistift mit 4tel d‘ überschrieben

T. 61 ZZ1 Va: 4tel

T. 61 Einzelstimme-Orgel: 8-taktige Pause, Ziffer 10 mit roter Tinte durchgestrichen, durch Ziffer 8 in roter Tinte ersetzt

Für die vorliegende Ausgabe wird die kürzere Version übernommen, und das Lesartenverzeichnis wird anhand der Einzelstimmen erstellt.

T. 61 Vl 1: „legato“ in schwarzer Tinte über dem System

T. 61 Vl 2: „p“ in schwarzer Tinte unter dem System, decresc.–Gabel in schwarzer Tinte über dem System

T. 61 Va: „pp“ in schwarzer Tinte unter dem System durchgestrichen, „Solo“ in schwarzer Tinte über dem System

T. 62 Vl 1: „poco rit.“ in schwarzer Tinte über dem System

T. 62 ZZ2 Vl 1: „pp“ in schwarzer Tinte unter dem System

T. 62 ZZ3 Vl 1: Bogenkorrektur von T. 62 ZZ3 bis ursprünglich T. 63 ZZ3 auf T. 63 ZZ2 verkürzt

T. 62/63 Vl 2: „pp“ in schwarzer Tinte unter dem Taktstrich

T. 62 Kb: erstes „p“ eines „pp“ unter dem System mit Bleistift durchgestrichen; decresc.–Gabel in roter Tinte über dem System

T. 63 Vc: „pp“ in roter Tinte unter dem System, doppelt unterstrichen mit Bleistift

T. 63 bis T. 69 Va: mit Papierstreifen überklebt

T. 63 Va: Wechsel in den Tenorschlüssel

T. 63 Kb: sieben nachfolgende Takte mit Bleistift, schwarzer und roter Tinte durchgestrichen, Ziffer 5 übergroß in roter Tinte, bedeutet Pause bestehend aus 5 Takten

T. 64 bis T. 69 Vl 1: mit Papierstreifen überklebt, Taktstriche und Noten in roter Tinte

Zwischen T. 64 und T. 65 Vl 2: Takt durchgestrichen

T. 64 bis T. 69 Vc: mit Papierstreifen überklebt, Taktstriche und Noten in roter Tinte

T. 66 ZZ3 Vc: 4tel c mit Bleistift durchgestrichen und durch 4tel e in Bleistift ersetzt

Vor Notensystem beginnend mit T. 67 Va: „mf“ in schwarzer Tinte ohne Bedeutung

T. 68 ZZ1–2 Vl 1: cresc.–Gabel in roter Tinte über dem System

T. 68 bis T. 69 Vc: Notenlinien in roter Tinte am Systemende hinzugefügt

T. 69 Vc: sechs nachfolgende Takte mit Bleistift und in roter Tinte durchgestrichen; Pfeil in roter Tinte zeigt auf T. 70

Zwischen T. 69 und T. 70 Vl 1: Pausentakt mit dunklem Lilabunt- und Bleistift durchgestrichen und mit Pfeil in Bleistift von T. 69 ZZ3 nach T. 70 ZZ1

T. 68 Va: punktiert Halbe h mit Bleistift durchgestrichen, durch punktierte Halbe g mit Bleistift ersetzt

T. 69 Va: nachfolgende Systempassage mit schwarzer Tinte durchgestrichen

T. 69 Vl 2: „ff“ in schwarzer Tinte durchgestrichen, durch „mf“ ersetzt

T. 69 Kb: „mf“ in schwarzer Tinte unter dem System

T. 70 ZZ1 Vl 1: „mf“ in schwarzer Tinte unter dem System

T. 70 Va: Wechsel in den Altschlüssel; „mf“ in schwarzer Tinte unter dem System

T. 70 Kb: punktierte Halbe H mit Bleistift durchgestrichen, durch punktierte Halbe fis in Bleistift ersetzt

Ab T. 71 wird das Lesartenverzeichnis wieder anhand der Partitur erstellt.

T. 62 keine Akkoladen, keine eckige Klammer, keine Notenschlüssel

T. 68 keine Akkolade, keine eckige Klammer, keine Notenschlüssel

T. 69 Einzelstimme-Orgel: „mf“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 69 bis T. 70 Einzelstimme-Orgel: „Susci–pe, Sus–ci–pe“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 71/69 zweifach unterstrichenes O

T. 70 ZZ1 Vc/Kb: H/dis durchgestrichen, durch fis in roter Tinte ersetzt

T. 72 keine eckige Klammer, aber Akkolade, keine Notenschlüssel

T. 74: Studierbuchstabe E in roter Tine

T. 74 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: „ff“ in roter Tinte

T. 75 Vl 1: X-Zeichen über dem System mit Bleistift; ZZ1u–ZZ2u Bogen über drei 8tel mit Bleistift durchgestrichen

T. 75 ZZ1u–ZZ2 Vl 2/Va: Bogen über zwei 8tel mit Bleistift durchgestrichen

T. 76 ZZ1–2 Sopran/Tenor2: Textierung von „dexte-“ nach „dex-te-“ verbessert

T. 77 Va: 8tel-Pause mit Halben Noten a/c‘ überschrieben

T. 77 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte

T. 90: Doppelstrich bei Streicher und Chor, Akkolade, keine eckige Klammer, keine Notenschlüssel

T. 78 ZZ2 Sopran: 4tel f‘ – f‘ durchgestrichen, Textierung „mi-se“ nicht durchgestrichen

T. 79 ZZ3 Tenor1: Textierung „re“ durchgestrichen

T. 80 ZZ1 Vl 1: Halbe Pause anstatt 4tel–Pause notiert (¾ Takt); ZZ2 4tel a‘ mit Tintenfleck

T. 80 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Studierbuchstabe E in roter Tinte

T. 82 ZZ2 Sopran: 4tel a’; ZZ3 8tel g‘ mit 8tel e‘ überschrieben, aus Einzelstimme übernommen

T. 84: Doppelstrich bei Streicher und Chor, keine Akkolade, keine eckige Klammer, keine Notenschlüssel

T. 84 ZZ2 Va: punktierte 4tel g durchgestrichen, durch punktierte 4tel e ersetzt

T. 84 ZZ2 Kb: Notenkopf auf A durchgestrichen

T. 84 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 84 ZZ4u Einzelstimme–Orgel: Taktartangabe „C“ in roter Tinte ohne Doppelstrich

T. 85: Angabe der neuen Taktart C ohne Doppelstrich

T. 85 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Fermate in roter Tinte

T. 85 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: Atemzeichen und „f“ in roter Tinte

T. 85 ZZ3 bis T. 86 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „Quo–ni–am tu solus“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 87 ZZ2 Va: 4tel A mit Bleistift durchgestrichen und mit G überschrieben

T. 87 ZZ3 Tenor1: fehlende Halsung ergänzt

T. 89 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „ff“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 90 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Hilfslinie oberhalb des unteren Systems notiert

T. 90: Doppelstrich bei Streicher und Chor, keine Akkolade, keine eckige Klammer, keine Notenschlüssel

T. 90 ZZ1–2 Vl 1: Abbreviatur

T. 90 ZZ1 Tenor2: Halbe Note c mit Halber Note g überschrieben

T. 91 ZZ1u–4 Vl 1/Vl 2/Va: Abbreviatur

T. 91 ZZ2u Vl 1: 8tel/16tel h’ mit 8tel/16tel c‘‘ überschrieben

T. 92 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 92 ZZ3–4 Einzelstimme–Orgel: „ritard.“ in roter Tinte über dem System

T. 94 Vl 2: Partitur zweistimmig, Einzelstimme nur gis‘‘

T. 94 Va: Partitur e‘, Einzelstimme E‘‘

T. 94 Vc: Partitur Pause, Einzelstimme oktaviert Va–Stimme

T. 94/95: Doppeltaktstrich

T. 94/95 Einzelstimme–Orgel: Doppeltaktstrich

T. 95 alle Stimmen ohne Notenschlüssel (Taktartangabe), keine eckige Klammer, keine Akkolade; leicht schräger Strich (links unten, nach rechts oben) links von Vc/Kb–Stimme O zweifach unterstrichen vor Orgelstimme (unteres System)

Orgelstimme in Partitur ausnotiert. An und für sich identisch, nur in T. 109 ist die Fassung in der Partitur reicher an Diminutionen, colla parte mit Streichern

T. 95 ZZ1 Sopran: „ff“, 4tel c'' weggelassen

T. 95 Einzelstimme-Orgel: schräger Schriftzug in Bleistift: „Baß fest einsetzen“ mit Pfeil zur Ganzen Note e, „f“ vor der Ganzen Note e, „solo“ unter der Ganzen Note e

T. 95 ZZ2 bis T. 96 ZZ3 Einzelstimme-Orgel: „cum sancto Spi–ri–tu“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 95 ZZ3 Einzelstimme-Orgel: „man.“ in roter Tinte unter dem System

T. 95 ZZ4 bis T. 96 ZZ4 Einzelstimme-Orgel: unterstrichenes „Con moto“ mit Bleistift über dem System

T. 96 ZZ4u Va: Versetzungszeichen durch Rasur getilgt

T. 97 ZZ1 Vc/Kb: 4tel H in Partitur

T. 97 ZZ1 Bass: 4tel a durchgestrichen, durch 4tel f ersetzt

T. 98 ZZ1 Vl 1: Studierbuchstabe F in roter Tinte über dem System

T. 98 ZZ1 Einzelstimme-Orgel: Studierbuchstabe F in roter Tinte über dem System

T. 98 ZZ2 Va: 8tel–Pause mit 8tel a überschrieben

T. 99 ZZ2 Vl 2: Punktierung durchgestrichen

T. 99 ZZ4 Vc/Kb: Punktierung weggelassen

T. 99 ZZ1u Bass: 8tel c mit 8tel dis überschrieben

T. 100 schräger Strich (links unten nach recht oben) vor Vc/Kb–Stimme, Doppelstrich vor Streicher und Chor, keine Akkolade, keine eckige Klammer, keine Notenschlüssel

T. 100 ZZ2 Vl 2: gebogener Strich ohne Bedeutung

T. 100 ZZ4 Va: 8tel e‘ mit 8tel d‘ überschrieben

T. 101 ZZ1–2 Vl 2: 4tel g‘ – (fälschlich) punktierte 4tel g‘ durchgestrichen, durch 4tel e‘ – 4tel e‘ ersetzt

T. 101 ZZ2 Va: Kreuzvorzeichen auf zweiter Linie durchgestrichen, durch Kreuzvorzeichen vor 4tel g ersetzt

T. 102 ZZ1u Vl 1: Punktierung der 16tel c‘‘ weggelassen

T. 103 ZZ1 Vl 1: Balken nach unten versetzt, oberer Balken nicht entfernt (ergibt zwei 16tel Noten, korrigiert); ZZ1u Fehlerkorrektur (ursprünglich 8tel c‘‘ ?) durch Rasur getilgt

T. 103 ZZ3u Vc/Kb: 8tel f zunächst mit Fähnchen notiert, dann mit Balken

T. 103 ZZ1 Sopran: Notenkopf auf a‘ erkennbar

T. 103 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: 4tel Note d‘‘ mit Halber Note überschrieben

T. 103 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: Halbe Note g‘ geschwärzt

T. 104 ZZ1 Vc/Kb: 4tel c doppelte Halsung nach unten durchgestrichen, durch Halbe Note c mit Hals nach unten ersetzt

T. 104 ZZ3 Sopran: Halbe Note gis‘ mit Bleistift durchgestrichen, durch Halbe Note fis‘ mit Bleistift ersetzt

T. 104 ZZ3 Tenor2: 4tel g mit Bleistift mit 4tel a überschrieben; ZZ4 4tel a mit Bleistift durchgestrichen, durch 4tel h ersetzt

T. 105 Doppeltaktstrich bei Streicher und Chor, keine eckige Klammer, Akkolade bei Orgelstimme, keine Notenschlüssel, schräger Strich vor Vc/Kb–Stimme (unten links nach oben rechts)

T. 105 ZZ1u Va: fehlendes Kreuzvorzeichen ergänzt

T. 105 ZZ2u Sopran: fehlendes Kreuzvorzeichen ergänzt

T. 105 ZZ3 Bass: Bindebogen weggelassen

T. 106 ZZ3 Vl 1: Notenkopf auf g‘‘ erkennbar

T. 106 ZZ2 Va: 4tel c mit Halber Note c überschrieben

T. 106 ZZ1 Sopran: nicht identifizierbare Notierung in „D“ von „Dei“ erkennbar

T. 106 ZZ1 Bass: Notenkopf auf e erkennbar, mit 4tel c überschrieben

T. 107 ZZ1 Vc: Halbe Note ais mit Halber Note gis überschrieben, Akzidentie wurde nicht veschoben

T. 107 ZZ2–4 Tenor1: Textkorrektur, Bindebogen von punktierter 4tel d‘ – 8tel h

System von 5 Takten durchgestrichen, Streicher fast komplett ausnotiert, Sopran und Tenor1 nur 3 Takte notiert. Zusätzliche Stimme oberhalb von Vl 1 hinzugefügt (?), in der 2. Version weggelassen

T. 110 Doppeltaktstrich bei Streicher und Chor, keine eckige Klammer, Akkolade bei Orgelstimme, keine Notenschlüssel, schräger Strich (unten links nach oben rechts) vor Vc/Kb–Stimme

T. 111 ZZ1 Einzelstimme-Orgel: Studierbuchstabe G in roter Tinte über dem System

T. 113/114 Einzelstimme-Orgel: v–Zeichen mit Bleistift über dem Taktstrich

T. 114 ZZ3–4 Vl 1: Abbreviatur; 16tel f‘‘ – d‘‘ – h‘ – d‘‘ mit 16tel f‘‘ – e‘‘ – d‘‘ – f‘‘ überschrieben

T. 114 ZZ3–4 Vl 2/Va: Abbreviatur

T. 115 Doppeltaktstrich bei Streicher und Chor, keine eckige Klammer, Akkolade bei Orgelstimme, keine Notenschlüssel, schräger Strich mit Bleistift vor Vc/Kb–Stimme (unten links nach oben rechts)

T. 115 ZZ1–2 Vl 1/Vl 2/Va: Abbreviatur

T. 115 ZZ2u Vl 2: 16tel d‘ durchgestrichen, mit 16tel a‘ überschrieben

T. 115 ZZ4 Va: 4tel e durchgestrichen

T. 115 ZZ1 Vc/Kb: b–Vorzeichen zwischen Notenlinien zwei und drei durchgestrichen

T. 116 Va: Abbreviatur

T. 116 ZZ1u Vc/Kb: 8tel c durchgestrichen

T. 116 ZZ3 Tenor2: Halsung fehlt

T. 117 ZZ1u–2 Vl 1: Abbreviatur

T. 117 ZZ1–2 Vl 2/Va: Abbreviatur

T. 117 ZZ4 Vl 2: 4tel e’ durchgestrichen

T. 117 ZZ4u Sopran/Tenor1/Tenor2/Bass: Atemzeichen mit Bleistift, weggelassen

T. 117 ZZ4u Einzelstimme–Orgel: Atemzeichen

T. 117/118 Einzelstimme–Orgel: Doppeltaktstrich?!

T. 117 bis T. 118 Einzelstimme–Orgel: „A– – – – men–“ in schwarzer Tinte zwischen Systemen

T. 119 ZZ2–4 Vl 1/Vl 2/Vc: Abbreviatur

T. 119 ZZ1 Vc/Kb: 4tel F mit 4tel G überschrieben

T. 119 ZZ2 Sopran: Tintenfleck

T. 120 Doppeltaktstrich bei Streicher und Chor, keine eckige Klammer, keine Akkolade, keine Notenschlüssel, schräger Strich bei Vc/Kb–Stimme (unten links nach oben recht) in Bleistift

T. 120 bis T 123/121 Vl 1/Vl 2/Va: Abbreviaturen

T. 120 ZZ1 Vl 2: 8tel/16tel g‘ mit 8tel/16tel a‘ überschrieben

T. 120 – T. 125/123 Sopran: zweistimmig notiert, verdoppelte Tenorstimme weggelassen

T. 121 ZZ3–4 Va: Partitur 16tel h – h mit 16tel a – a überschrieben, h/d – h/d mit a – a überschrieben

T. 121 ZZ2u Kb: 8tel H durchgestrichen

T. 121 ZZ1 Sopran: Punktierte Halbe

T. 121 ZZ1/ZZ2 Tenor1: Atemzeichen

T. 121 ZZ3 Orgeltenor: Halbe Note a fehlt

T. 122 ZZ4 Va: vertikaler Strich, ohne Bedeutung, mit 4tel–Pause überschrieben

T. 122 Tenor1 ZZ3: Halbe Note e‘ mit Halber Note f‘ überschrieben

T. 122 ZZ2 Orgelalt: 4tel Pause fehlt

T. 123 bis T. 124 Einzelstimme–Orgel: Bindebögen mit Bleistift

T. 123 ZZ3 Vl 2: 4tel 3‘ mit zwei Halben Noten e‘/g‘ überschrieben

5.2.3 *Sanctus*.

Andante aus Einzelstimmen übernommen.

T. 1 alle Stimmen: Notenschlüssel und Angabe der Taktart „C“ fehlen

T. 1 Vl 2: „p“ ergänzt

T. 1 Vc: „p“ ergänzt, Tintenfleck ohne Lesebeeinträchtigung

T. 1 Org: mit roter Tinte notiertes „p“, unter dem System mit schwarzer Tinte notiertes „man.“

T. 1 ZZ4 bis T. 2 ZZ3 Org: cresc.–Gabel mit roter Tinte notiert

T. 1 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 1 ZZ2u bis T. 2 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: cresc.–Gabel in roter Tinte

T. 2 ZZ1 Vl 2: ursprüngliche Halbe Note a‘ nachträglich geschwärzt

T. 2 ZZ4 bis T. 3 ZZ1 Org: decresc.–Gabel mit roter Tinte notiert

T. 2 ZZ3u bis T. 3 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: decresc.–Gabel in roter Tinte

T. 5 Bass: Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 5 Org: unter dem System mit schwarzer Tinte notiertes „man.“

T. 5 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 6 Tenor2: Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 6 ZZ3 Orgelalt: g’ ursprünglich als 4tel notiert

T. 7 Schlüssel fehlen

T. 7 bis T. 9 Sopran: zweistimmig notiert. Zweite Stimme verdoppelt Tenor1tenor im Sopran verdoppelt

T. 7: Tenor1/Tenor2/Bass: „mf“ ergänzt

T. 7 bis T. 9 Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 7 ZZ1–2 Bass: lombardischer Rhythmus

T. 8 ZZ4 Org: Dynamikangabe in schwarzer Tinte zwischen den Systemen und in roter Tinte unter dem unteren System wiederholt

T. 8 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 11 Partitur „p“ Einzelstimmen „f“ oder gar „ff“ – T. 12 „f“ in Orgelstimme weggelassen

T. 11 ZZ2 Vl 1: 4tel a’ durchgestrichen, durch 4tel c’’ ersetzt

T. 11 ZZ1 Va: Fehlerkorrektur 8tel d’ mit 8tel c‘ überschrieben

T. 12 ZZ1 Org: Dynamikangabe „f“ zwischen den Systemen in schwarzer Tinte angefangen und in roter Tinte vervollständigt, unter dem unteren System in roter Tinte wiederholt

T. 12 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 12 ZZ4 Kb: Fehlerkorrektur, ursprüngliche 4tel g mit 8tel a – 8tel g überschrieben

T. 13 ZZ1 Vc: Tintenfleck auf e ohne Lesebeeinträchtigung

T. 13 ZZ1 Kb: Tintenfleck auf g ohne Lesebeeinträchtigung

T. 14 ZZ3 Tenor1: Fehlerkorrektur, Halbe Note e‘ mit Halber Note f‘ überschrieben

T. 14 ZZ1–2 Org oberes System: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 15 ZZ3u Va: Fehlerkorrektur, 8tel e’ mit 8tel d‘ überschrieben

T. 15 ZZ4 Bass1: 4tel a und 4tel c (a weglassen)

T. 15 Einzelstimme–Orgel: „Volles Werk“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 16 ZZ1 Va: Ansatz Ganze Note a‘, mit Ganzer Note g‘ überschrieben

T. 16: Doppelstrich gefolgt von zwei Leertakten

T. 17: Studierbuchstabe A in roter Tinte über der Partitur

T. 17 alle Stimmen außer Org: Notenschlüssel fehlen

T. 17 bis T. 18 Tenor1: in parallelen Oktaven geführt, untere weggelassen

T. 17 ZZ2 Tenor2: Fehlerkorrektur, Halbe Note Ais durchgestrichen, mit fis überschrieben

T. 17 Org: „ff“ in schwarzer Tinte zwischen Systemen, „ff“ in roter Tinte unter unterem System wiederholt

T. 17 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „ff“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 17 bis T. 20 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „Ple–ni sunt caeli et ter–ra“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 21 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: „Volles Werk“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 18 ZZ4 Tenor1: Fehlerkorrektur, ursprünglich 4tel e’ mit 4tel f’ überschrieben

T. 18 Org: „f“ in roter Tinte unter unterem System notiert

T. 19 ZZ1–2 Sopran: Fehlerkorrektur, punktierte 4tel e’’ – 8tel c’’ zu 4tel e‘‘ – 8tel d’’ – 8tel c’’

ursprünglich notiert, Korrektur mit Bleistift: Punktierung durchgestrichen, 8tel d’’ hinzugefügt und aus Fahne wurde Balken

T. 19 ZZ3 Orgelbass: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, mit Halber Note f überschrieben

20 ZZ2 bis 26 Triolenabbreviaturen ohne Bogen über der „3“, Angabe der „3“ über der 4tel Note wird nur in den ersten Takten angegeben

T. 20 ZZ2–4 Vl 1: Fehlerkorrektur, 4tel e‘ – punktierte 4tel g‘ – 8tel h‘ durchgestrichen, mit 4tel c‘ – punktierter 4tel e‘ – 8tel g‘ überschrieben

T. 20 ZZ1 Vc: Fehlerkorrektur 4tel e durchgestrichen mit 4tel c überschrieben

T. 20 ZZ1 Kb: Fehlerkorrektur 4tel e durchgestrichen mit 4tel c überschrieben

T. 20 ZZ1 Tenor2: Halbe Note c durchgestrichen, Tintenfleck auf e und g

T. 20 ZZ4 Orgelbass: Tintenfleck auf H

T. 21 ZZ3–4 Vl 1: fehlende Punktierung ergänzt

T. 21 ZZ2–4 Vl 2: Fehlerkorrektur punktierte 4tel g‘ – a – f durchgestrichen, durch a e f as ersetzt

T. 21 bis T. 28 Vc: verdoppelt Kb, in der Partitur nicht notiert

T. 21 ZZ3 Orgeltenor/Orgelbass: 4tel notiert

T. 22 bis T. 24 Tenor1: Takte in Partitur leer, aus Einzelstimme übernommen

T. 22 Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 23 ZZ2 Vl 1: fälschlicherweise Doppelbalken

T. 23 ZZ4 Vl 1: fehlende Punktierung ergänzt

T. 23 ZZ2 u. ZZ4 Vl 2: fälschlicherweise Doppelbalken

T. 23 Va: Punktierte 4tel g – g – c‘ – e‘ durchgestrichen, mit punktierten 4tel d‘ – b – b – ges überschrieben

T. 24 ZZ2 Vl 1: fälschlicherweise doppelter Balken durchgestrichen

T. 24 ZZ1–ZZ2 Va: punktierte 4tel d’ – b durchgestrichen, durch fes – fes ersetzt, aus Einzelstimme übernommen: punktierte 4tel f – d

T. 24 ZZ4 Va: punktierte 4tel ges durchgestrichen, durch d’ ersetzt

T. 24 ZZ1 Sopran: 4tel–Pause mit 4tel Note b’ überschrieben

T. 24 bis 27 Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 25 ZZ4 Vl 1: fehlende Punktierung ergänzt, fälschlicherweise Doppelbalken

T. 26 ZZ2u Sopran: über der Stimme ist mit Bleistift ein X–Zeichen gesetzt

T. 27 Va/Sopran/Tenor1/Tenor2/Org: fehlende Orgelpunkte ergänzt

T. 27 ZZ1 Bass: fehlende Punktierung ergänzt

T. 27 ZZ4: Doppeltaktstrich, Studierbuchstabe C in roter Tinte

T. 27 ZZ4 Tenor2: H durchgestrichen, durch g ersetzt, Schlüssel verwechselt

T. 27 ZZ4 bis T. 28 Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 27 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „Rasch“ in roter Tinte über dem System

T. 27 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „Hosanna“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 27–28 Vc: Leertakte, verdoppelt Kb–stimme

T. 28 ZZ3 Vl 2: fehlender Staccatopunkt ergänzt

T. 29 ZZ3 Va: Fehlerkorrektur, 4tel h durchgestrichen, durch 4tel g ersetzt

T. 29 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „Ho–“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 30 ZZ3 Kb: Marcatozeichen und oberhalb liegender Bogen durchgestrichen

T. 30 ZZ1 Bass: Halbe Note f durchgestrichen, durch d ersetzt

T. 31 bis 34 Vc: Stimme leer, verdoppelt Kb–Stimme

T. 32 ZZ1 Va: gis durchgestrichen, durch f ersetzt, Kreuzzeichen vor f vergessen

T. 33 ZZ4 Va: Kreuz vor dem d durchgestrichen und ein Auflösungszeichen darüber notiert

T. 33 ZZ3 Sopran: zweite 8tel fälschlicherweise a’ notiert, durch g’ ersetzt

T. 33 ZZ4 Bass: Tintenfleck, Note verwischt, dennoch gut lesbar

T. 34 Einzelstimme–Orgel: Orgelbass in Blauer Tinte notiert; ZZ1 4tel Noten c/g zum Teil gelöscht, durch 4tel Noten A/e ersetzt; ZZ2 4tel–Pause durch Rasur getilgt

T. 35 ZZ2 Vc: fehlendes Kreuz ergänzt

T. 35 ZZ2 Kb: 4tel f durchgestrichen, durch 4tel f ersetzt, fehlendes Kreuz ergänzt

T. 35 ZZ3 Tenor1: Punktierung hinter g’ durchgestrichen

T. 35 ZZ1 Bass: falsche Textierung korrigiert, „sis“ statt „na,“

T. 35 ZZ2 Bass: fehlendes Kreuz ergänzt

T. 36 ZZ4 Vc: „p“ durchgestrichen

T. 36 Sopran: Textierung aus Einzelstimme übernommen, da in der Partitur falsch notiert

T. 36 ZZ1 Tenor1: Halbe Note f durchgestrichen, mit g überschrieben

T. 38 ZZ4u Vl 1: 8tel nicht eindeutig, „si“ hinzugeschrieben

T. 38 ZZ2u Vl 2: 8tel nicht eindeutig, „re“ hinzugeschrieben

T. 38 ZZ4u Vl 2: 8tel a’ durchgestrichen, durch e’ ersetzt

T. 38 ZZ2u Va: 8tel Fahne durchgestrichen

T. 38 ZZ1–3 Tenor2: zweistimmig notiert

T. 39 ZZ1 Vl 2: Tintenfleck, kein Staccatopunkt

T. 40 ZZ3 Vl 2: dritte Stimme d’ durchgestrichen

T. 41 ZZ1 Kb: c notiert

T. 41 ZZ3 Tenor2: 4tel e mit 4tel c’ überschrieben

T. 43 ZZ2 Vl 2: oberhalb der Stimme, in Bleistift: „2 2te“ notiert

T. 46 ZZ3 Vl 1: Halbe Note g’ durchgestrichen, durch f’ ersetzt

T. 47 Vl 1: g’ durchgestrichen, durch e’ ersetzt mit gesetztem Notenhals

T. 47 Kb: C und c durchgestrichen, c aus Einzelstimme übernommen

5.2.4 *Benedictus*.

T.1 Vl 1/Vl 2/Va/Sopran/Tenor1/Tenor2/Bass1: Notenschlüssel fehlen

T. 1 Vl 2: mit Bleistift eine 2 notiert mit Pfeil zu Vl 1

T. 1 Sopran/Bass1: Generalvorzeichen b auf g–Linie platziert

T. 1 bis T. 3 Org: fehlt in Partitur, aus Einzelstimme übernommen

T. 3 ZZ4 Tenor2: Bassschlüssel

T. 3 ZZ3u Einzelstimme–Orgel: „ritard.“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 4 ZZ1 Va: Fehlerkorrektur 4tel f mit Bleistift überschrieben zu 4tel g

T. 4 ZZ1 Bass1: Tintenfleck ohne Lesebeeinträchtigung; fehlerhaft doppelte Halsung weggelassen

T. 6 ZZ4 Bass2: Textierung in der Partitur verbessert, aus Einzelstimmen übernommen

T. 7: # Zeichen links unterhalb vom 5. Notensystem (Sopran)

T. 7 Sopran: Generalvorzeichen b auf g–Linie platziert

T. 7 Sopran: Textierung in der Partitur verbessert, aus Einzelstimmen übernommen

T. 7 Tenor1: Textierung in der Partitur verbessert, aus Einzelstimmen übernommen T. 7 Tenor2: Generalvorzeichen b auf d–Linie platziert, mit Bassschlüssel überschrieben

T. 7 Tenor2: Textierung: „~~qui ve~~“ wird „in no“. Allerdings meint der Komponist trotzdem „qui ve“ für die Mittelstimmen

T. 7 ZZ1 Bass1: A durchgestrichen

T. 7 Bass1: Textierung „~~qui ve~~“ wird „~~in no~~“, gemeint ist „qui ve“

T. 7 Bass2: Textierung: „~~ve~~“ wurde „ve“ und „no“

T. 7 ZZ2 Orgeltenor: 4tel g mit roter Tinte durchgestrichen und durch 4tel e erstetzt

T. 8 ZZ1 Org: oberes System: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, Halbe Note f’ und 4tel f’’ durch Halbe d’ und 4tel d’’ ersetzt

T. 8 ZZ3 Org: unteres System Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 9 ZZ1u Vl 1: Bogenkorrektur, zunächst bis ZZ2u, dann bis T. 10 ZZ1 verlängert (zweiter Bogen von T. 9 ZZ3 bis T. 10 ZZ1 mit einbezogen) aus Einzelstimme übernommen

T. 9 ZZ2 Vl 2: Bogenkorrektur, zunächst bis ZZ4, durchgestrichen, dann neuer Bogen von ZZ2 bis T. 10 ZZ1

T. 9 ZZ2–3 Sopran: Fehlerkorrektur, ursprünglich 4tel h‘ – 8tel a‘ – 8tel g‘, Achtelbalken durchgestrichen und auf ZZ2 gesetzt, 8tel h‘ – 8tel a‘ – 4tel g‘

T. 9 ZZ2 Org: Tintenfleck ohne Lesebeeinträchtigung

T. 10 ZZ4 Vl 2: 4tel c’ mit 4tel h überschrieben

T. 10 ZZ3 Vc/Kb: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, mit 4tel G überschrieben

T. 10 ZZ3 Bass2: Rasur, Fehlerkorrektur

T. 10 ZZ3 Orgelalt: (Auflösungszeichen)(?) vor 4tel c’ durch Rasur getilgt

T. 10 ZZ4 Orgelalt: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar, mit 4tel h überschrieben

T. 10 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: Halbe Note G mit Bleistift geschwärzt und 4tel Gis auf ZZ4 hinzugefügt

T. 11 ZZ1 Vl 2: fehlende Halsung ergänzt

T. 11 ZZ1 Vc: Notenfleck

T. 11 ZZ3 Sopran: Halbe Pause durch Rasur getilgt

T. 11 ZZ1 Tenor1: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar (Halbe Note c?) mit 4tel Note c überschrieben

T. 11 ZZ3 Tenor1: Halbe Pause durch Rasur getilgt

T. 11 ZZ1 Bass2: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, Halbe Note c, mit Halber Note A überschrieben

T. 11 ZZ2–4 Orgeltenor: 4tel c’ – d’ – e’ in roter Tinte notiert

T. 12 ZZ2–4 Vl 1: 4tel h’ – cis’’ – dis’’ durchgestrichen, durch 4tel a’ – h’ – cis’ ersetzt

T. 12 ZZ1 Orgelsopran: 4tel–Pause in roter Tinte notiert

T. 11 Orgelbass: Fehlerkorrektur, 4tel–Pause auf ZZ1 mit roter Tinte durchgestrichen, nachfolgende punktierte Halbe Note a in ganze Note a korrigiert

T. 13: Kb erhält eigenes System

T. 13 ZZ4 Vl 1: 4tel c’’ mit Auflösungszeichen durch Rasur getilgt, mit 4tel b’ überschrieben

T. 13 Vc: Halbe Note b wird Ganze Note b, durch durchstreichen vom Notenhals und der Pause

T. 14 ZZ1 Vl 1: Ganze Note g’ durch Rasur getilgt, mit 4tel g’ überschrieben

T. 16 Kb: Bogen aus Einzelstimme übernommen

T. 16 ZZ4 Bass2: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht eindeutig identifizierbar 4tel f (?), mit 4tel a überschrieben

T. 16 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Halsung nach oben von Halber Note f‘ durchgestrichen

T. 16 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 18 ZZ4u Va: c’’ mit Auflösungszeichen sicherheitshalber mit Notennamen "do" bezeichnet

T. 18 Bass1: Textierung fehlt

T. 18: am rechten Rand der Seite, Bleistiftstrich in Form einer Klammer „)“ über die drei Mittelstimmen des Chores.

T. 19 bis T. 24: Vc und Kb in einem System notiert

T. 19 bis T. 39: System von Bass1 leer – Bass2 oder Einzelstimme

T. 19 ZZ4 Sopran: Atemzeichen vor „in“ auf alle Stimmen übertragen

T. 19 ZZ1 Orgelsopran: Notenkopf etwas verlaufen

T. 20 ZZ2 Orgelalt: 4tel a’ mit roter Tinte durchgestrichen, durch 4tel f’ in roter Tinte ersetzt das Kreuz vor f’ mit schwarzer Tinte notiert

T. 21 ZZ3 Vl 2: ursprünglich notierte 4tel Note c’ mit Halber Note c‘ überschrieben (Doppelhalsung)

T. 22 ZZ1 Vl 2: fehlende Fahne bei 8tel c‘ ergänzt

T. 22 ZZ3–4 Va: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 22 ZZ4 Bass2: Kreuzvorzeichen vor 4tel F durchgestrichen

T. 23 ZZ4 Vl 1: Tintenfleck

T. 23 bis T. 24 Tenor2: fehlende Textierung ergänzt

T. 23 Einzelstimme–Orgel: rote Tintenflecke über der Partitur

T. 24 Vl 1: rechts von dem Takt geht eine gewellte Linie in schwarzer Tinte zur nächsten Seite, schräg nach oben, um zu signalisieren, dass diese Stimme (samt Vl 2, Va und Vc) ein System nach oben wandert, um dem Kontrabass wieder ein eigenes System zu geben.

T. 24 ZZ4 Vl 1: 4tel g' durchgestrichen, durch 8tel es'' – 8tel g'' ersetzt (EZ 4tel c'') aus harmonischen Gründen, es'' zu e'' verbessert, siehe Tenor1

T. 24 ZZ4 Vl 2: 4tel f' durchgestrichen

T. 24 ZZ4 Va: 4tel g durchgestrichen

T. 24 Orgelsopran: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar; Einzelstimme übernommen

T. 25 ZZ1–3 Va: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 25 ZZ1–3 Tenor2: Halbe Note g – 4tel a durch Rasur getilgt, mit Halber Note f – 4tel g überschrieben

T. 25 ZZ3 Orgelalt: Halsung nach oben durchgestrichen

T. 26 ZZ4 Tenor2: zweistimmig notiert c'' aus Einzelstimme übernommen, a aus Partitur weggelassen

T. 26 Orgelalt: Halsung von d' (Ganze Note!) durchgestrichen, fehlerhafte Punktierung weggelassen

T. 26 ZZ3 Orgeltenor: fis ursprünglich 4tel Note notiert, mit Halber Note überschrieben

T. 28 ZZ4 alle Stimmen: f aus Einzelstimmen übernommen

T. 28 ZZ2 Vc: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 28 Tenor2: Textkorrektur

T. 28 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: Atemzeichen in roter Tinte; „f" in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 28 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „Ho–" in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 29 Vl 1/Vl 2/Va/Vc/Kb: fehlender Taktartwechsel ergänzt

T. 28/29: Doppelstrich ergänzt

T. 29 ZZ2–3 Vl 1: Fehlerkorrektur durch Rasur

T. 29 ZZ1–2 Tenor2: Bogen ergänzt

T. 29 ZZ1 Bass2: fehlende Textierung „ni" ergänzt

T. 29 Einzelstimme–Orgel: „Con moto" in schwarzer Tinte über dem System

T. 30 ZZ1 Vl 1: nicht durchgestrichene 4tel–Pause mit 4tel d' überschrieben

T. 30 ZZ1 Kb: Punktierung nach Halber F durchgestrichen

T. 31 Kb: Bogen ergänzt

T. 31 ZZ1 Sopran: Bogenkorrektur, ursprünglich bis ZZ2u, dann bis T. 32 ZZ1 verlängert

T. 31 ZZ3 Sopran: Textierung durch Rasur getilgt

T. 32 ZZ3u Bass2: b–Vorzeichen weggelassen

T. 32 ZZ2u Einzelstimme–Orgel: „ff“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 34 ZZ2u. Vl 1: 8tel–Fahne durch Balken ersetzt

T. 34 ZZ3u Vl 1: Bogen aus Vl 2 übernommen

T. 34 ZZ2u Vl 2: Bogen ergänzt

T. 35 ZZ2u Vl 1: 8tel a'' durchgestrichen

T. 35 Orgelsopran: fehlerhafte Punktierung weggelassen

T. 35 Einzelstimme–Orgel: Orgelsopran Punktierung durchgestrichen; Orgelalt Punktierung durchgestrichen, neue Punktierung gesetzt

T. 36 ZZ1 Kb: 4tel e mit 4tel d überschrieben

T. 36 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Atemzeichen und „mf“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 37 ZZ3 bis T. 38 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „poco rit.“ in roter Tinte über dem System

T. 38 ZZ1 Va: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 38 ZZ1 Sopran: Tintenfleck auf a'; ZZ3: 4tel f' mit 4tel e' überschrieben

T. 39 ZZ3 Vl 2: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 39 ZZ1 Kb: arco ergänzt

T. 39 Bass2: Notationsfehler; Halbe Note F zu 4tel F verbessert

T. 41 auf 42 Vl 1: ein Bindebogen zu viel

T. 41 ZZ2 Vl 2: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 41 Vc: fehlende Punktierung ergänzt

T. 41 Orgelsopran: fehlende Punktierung ergänzt

5.2.5 *Agnus Dei*.

Andante aus Einzelstimmen übernommen. Einzelstimme von Bratsche fehlt.

Auftakt Kb: Bogen und „p“ ergänzt

Auftakt Org: Notenschlüssel und Angabe der Taktart ergänzt, Tintenflecke ohne Lesebeeinträchtigung, Orgelstimme nicht ausnotiert, aus Einzelstimme übernommen; nur „Stichnoten“ bis T. 3

Auftakt Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T.1 Kb: Bogen von ZZ1–ZZ3, cresc.–Gabel und decresc.–Gabel ergänzt

T. 2 ZZ1 Va: „p“ ergänzt

T. 2 Kb: cresc.–Gabel ergänzt

T. 2 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 3 ZZ1–3 Einzelstimme–Orgel: cresc.–Gabel in roter Tinte über dem System

T. 4 ZZ1–3 Einzelstimme–Orgel: decresc.–Gabel in roter Tinte über dem System

T. 4 ZZ4 bis T. 5 ZZ3 Einzelstimme–Orgel: „A–gnus De" in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 5 ZZ4 Vc: 4tel f durchgestrichen, mit 4tel c’ überschrieben

T. 5 ZZ1 Tenor1: doppelte Halsung weggelassen

T. 6 Vl 1: punktierte Halbe g‘ – 4tel c‘ in Bleistift mit 4tel g‘ – Halbe d‘‘ – 4tel dis‘‘ überschrieben

T. 6 Vl 2: punktierte Halbe d‘ – 4tel c‘, Punktierung in Bleistift durchgestrichen und auf ZZ3–4 mit 4tel g‘ – f überschrieben

T. 6 ZZ1 Va: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 6 ZZ3–4 Va: 4tel h – c‘ in Bleistift mit Halber Note h überschrieben, 4tel h auf ZZ4 durchgestrichen

T. 6 ZZ4 Vc: 4tel c‘ in Bleistift durchgestrichen, mit 4tel d‘ überschrieben, Halbe Note h aus Einzelstimme übernommen

T. 6 ZZ4 Kb: 4tel e korrigiert in 4tel g aus Einzelstimme übernommen

T. 6 ZZ4 Sopran: 4tel c‘ in Bleistift mit 4tel g‘ überschrieben, „p“ ergänzt

T. 6 ZZ4 Tenor1: 4tel c‘ in Bleistift mit 4tel g überschrieben

T. 6 ZZ4 Bass: 4tel e in Bleistift mit 4tel g überschrieben, fehlende Textierung „qui“ ergänzt, „p“ ergänzt

T. 7 ZZ1–2 Vl 1: punktierte 4tel e‘ – 8tel f‘ durch 4tel e‘‘ – 8tel e‘ – f‘ ersetzt, aus Einzelstimme übernommen

T. 7 Tenor1: Stimme von Tenor2 mitnotiert; weggelassen

T. 7 ZZ3 bis T. 8 ZZ1 Tenor1/Tenor2/Bass: cresc.–Gabel ergänzt

T. 8 Einzelstimme–Orgel: 5–taktige Pause

T. 10 Kb: parallele Terzen notiert, obere Stimme weggelassen

T. 11 ZZ1–3 Va: Korrektur mit Bleistift nicht übernommen

T. 11 ZZ1 Vc: Notenkopf c‘ nicht sauber notiert

T. 12 Vl 1: cresc.–Gabel weggelassen

T. 12 Vl 2: fehlendes Kreuz ergänzt

T. 12 Va/Vc: decresc.–Gabel ergänzt

T. 12 Sopran: fehlerhaft Halsung durchgestrichen

T. 13 oben links Vl 1 Stimme: unleserlicher Eintrag mit Bleistift

T. 13 ZZ2u Vl 1: 16tel d’’ zu cis’’ verbessert

T. 13 ZZ2 Va: Kreuzzeichen vor f mit Bleistift hinzugefügt

T. 13 ZZ1 Sopran: fehlende 4tel fis‘ mit Textierung „di“ ergänzt, aus Einzelstimme übernommen

T. 13 bis T. 18 Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 13 ZZ1u Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 13 ZZ3 Einzelstimme–Orgelalt: 4tel e‘ mit Halber Note e überschrieben

T. 14 ZZ1 Va: Kreuz vor 8tel a durch Rasur getilgt

T. 15: unter Bassstimme X–Zeichen in dunkelblauem Buntstift

T. 15 bis T. 16: Kb: Bögen von Vc Übernommen

T. 18 Sopran: „n“ weggelassen

T. 18 ZZ4 bis T. 21 Einzelstimme–Orgel: in roter Tinte notiert

T. 19 und T. 20: Notensysteme für Takte hinzugefügt, Blattfalte als Taktstrich

T. 19 ZZ2 Va: Kreuz vor a durch Rasur getilgt

T. 20 ZZ1–2 Vl 2: Halbe Note e’ mit Bleistift zu 4tel Note geschwärzt, ZZ2 4tel f’ mit Bindebogen hinzugefügt, in der Edition als Halbe Note notiert (siehe Va)

T. 20 Vc/Kb: aus Halbe c – 4tel d – G wurde 4tel c – 4tel d – Halbe G

T. 21 Vl 1: mit Bleistift notiert: 2 V = In. – 2. Violine spielt Tenorstimme.

T. 21 Einzelstimme–Orgel: „2. Agnus“ in schwarzer Tinte zwischen den Systemen

T. 21 bis 26 Va: zweistimmig um beide Tenorstimmen zu unterstützen, untere Stimme weggelassen, da von Violoncello übernommen

T. 21 bis 22 Vc: Kopierfehler. Kontrabassstimme wurde fälschlicherweise im Vc notiert. Daher stehen im Vc nun 2 Stimmen

T. 22 Einzelstimme–Orgel: 17–taktige Pause

T. 23 ZZ3 Vc: aus Halber Note wird 4tel. (Kopierfehler) Einzelstimme punktierte Halbe a (Bratschenstimme)

T. 23 ZZ1 Va: nicht eindeutiger Notenkopf, Notenname „mi“ darüber geschrieben

T. 23 ZZ1 Bass: Halbe d durchgestrichen, mit Halber Note f überschrieben

T. 26 ZZ4 Vl 2: das in Tinte notierte g’ mit Bleistift durchgestrichen und durch c’ ersetzt

T. 26 ZZ4 Kb: 4tel f mit 4tel e überschrieben

T. 26 ZZ2 Bass: Punktierung durchgestrichen

T. 27 Va: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 27 bis 28 Bass: fehlende Textierung ergänzt

T. 28 ZZ3 Vc: Halbe Note c durchgestrichen

T. 28 Sopran: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 28 ZZ2–4 Sopran: zwei Bindungen, wovon eine zu viel ist. Die erste folgt den Violinen, die zweite dem Text.

T. 29 ZZ1 Sopran: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 30 ZZ2 Tenor2: Bindung durchgestrichen

T. 31 ZZ3 Tenor2: fehlerhafte Bindung weggelassen

T. 32 ZZ1 Tenor2: ursprünglich eine 4tel notiert. Dann zwei aneinandergebundene Halbe. Textierung aus Einzelstimme übernommen

T. 32 ZZ4 Sopran: Fehlerkorrektur durch Rasur erkennbar, nicht identifizierbar

T. 32 ZZ1 Tenor2: Rhythmus nicht eindeutig

T. 34 ZZ1 Kb: Auflösungszeichen vor 4tel f mit Bleistift notiert

T. 35 Bass: Bleistift X–Zeichen mit einer „3“ und einem unleserlichen Zeichen

T. 38 ZZ1 Va: schwarze Tinte g’ durchgestrichen, dann h. Beides mit Bleistift durchgestrichen und ein mit Bleistift notiertes a’. Muss ein g’ sein

T. 38 Vl 2: Bleistift g’ g a h

T. 38 ZZ4 Einzelstimme–Orgel: „p“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 39 ZZ1 Vl 1: fehlerhafte Textierung „di“ durchgestrichen. Halbe g’ durchgestrichen, mit 4tel e’ überschrieben

T. 39 ZZ1 Vl 2: 4tel e’ und Halbe g’

T. 39 ZZ1–3 Sopran: fehlerhafte Textierung durchgestrichen

T. 39 Einzelstimme–Orgel: „Do–na no–bis“ mit Bleistift zwischen den Systemen

T. 41 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 42 ZZ3 Vc: 4tel g wurde mit Halber Note g überschrieben

T. 43 ZZ1–3 Va: punktierte 4tel f‘ – 8tel g‘ – 4tel a durchgestrichen, mit punktierter 4tel d‘ – 8tel e‘ – 4tel f‘ überschrieben

T. 43 Tenor1: X–Zeichen und punktierte 4tel mit 8tel eingeschrieben

T. 43 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „mf“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 44 ZZ1 Vl 1: notiertes e’’ meint d’’

T. 44 ZZ1–3 Kb: 4tel H – c – d durchgestrichen, mit 4tel A – A – H überschrieben

T. 45 Tenor1: fehlende Textierung „cem“ ergänzt

T. 45 bis T. 46 Tenor2: falsche Textierung („Do-na no-bis pa-“) nicht durchgestrichen

neue Rhythmisierung aus punktierter 4tel mit 8tel wurden zwei 4tel

T. 45 bis T. 46 Bass: Halbe A – Halbe A – übergebundene 4tel A – Halbe A – 4tel H durch Rasur getilgt

T. 45 ZZ2 Einzelstimme–Orgel: „f“ in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 45/46 Einzelstimme–Orgel: Studierbuchstabe D in roter Tinte über dem Taktstrich

T. 46 ZZ4 Sopran: 4tel c’’ mit 4tel h‘ überschrieben

T. 47 ZZ1–2 Sopran: punktierte 4tel d'' – 8tel c'' mit punktierter 4tel c'' – 8tel h' überschrieben

T. 47 ZZ3 Einzelstimme–Orgelsopran/alt: 4tel h'/d'' durch Rasur getilgt, durch 4tel a'/c'' ersetzt

T. 48 ZZ2u Va: 4tel a zu 8tel a geändert

T. 48/49 Einzelstimme–Orgel: v–Zeichen in Bleistift über dem Taktstrich

T. 50 ZZ2 Vl 1: 8tel c'' mit 8tel h' überschrieben; ZZ 3 Notenkopf auf h' durchgestrichen

T. 51 ZZ1 Va: 1. 8tel h mit 8tel a überschrieben

T. 51 Einzelstimme–Orgel: Ganze Note c mit Bleistift in punktierte Halbe verändert, 4tel cis auf ZZ4 hinzugefügt

T. 52 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: Fermate mit Bleistift

T. 54 Kb: 4tel c mit Ganzer Note c in roter Tinte überschrieben, an nächste Note angebunden, Pausen durchgestrichen

T. 55 Kb: 4tel c mit Ganzer Note c in roter Tinte überschrieben, Pausen durchgestrichen

T. 55 ZZ1 Einzelstimme–Orgel: „p" in roter Tinte zwischen den Systemen

T. 56 ZZ 2 Vl 2: 4tel h' durchgestrichen, mit 4tel g' überschrieben

T. 56 ZZ 2 Tenor1: 4tel e' mit 4tel d' überschrieben

T. 57 ZZ4 Va: Tintenfleck auf Note g

T. 59 Vc: Ganze Note e durchgestrichen, mit Ganzer Note c überschrieben

6 Systematisches und kommentiertes Werkverzeichnis

Das folgende systematische Werkverzeichnis der Werke von Dominique Heckmes wurde nach dem Werkverzeichnis der Gesamtausgabe der Werke von Laurent Menager (1835–1902) konzipiert.[118] Ein detailliertes systematische Werkverzeichnis liefert Informationen als Grundlage für weitere Forschungen. Dadurch erleichtert es einen historischen Zugang. Es untermauert die kulturelle Bedeutung eines Komponisten und zeigt die künstlerische Integrität eines Musikwerkes auf. Für den Fall, dass Aufführungsdaten[119] vorliegen, ist es chronologisch angelegt. Ansonsten ist eine alphabetische Reihenfolge gewählt.

6.1 Übersicht Werkverzeichnisse

Das erste Werkverzeichnis erschließt sich aus dem von Heckmes verfassten Artikel „Selbstbiographisches", der am 14.08.1933 in der Tageszeitung *Luxemburger Wort,* zum 25. Jubiläum als Domchorregent, erschienen ist. Diese Aufzeichnung ist nicht komplett und sollte lediglich eine Übersicht geben. Heckmes gibt sieben Messen an, nennt vier Motetten und sieben Kantaten namentlich, wobei *Tantum ergos* und Litaneien als Sammelbegriff erwähnt werden.

Alle darauffolgenden Werkverzeichnisse basieren sich auf diesen Artikel.

Joseph Meyers (1900–1964) schreibt in *La vie musicale au Luxembourg:*

> *„Ses compositions nombreuses comprennent quelques chansons profanes, des cantates, des litanies et des motets, d'autres morceaux de musique religieuse, 7 messes; beaucoup de ses œuvres sont à 5–7 voix, avec accompagnement d'orgue et d'orchestre."*[120]

Alphonse Eichhorn (1898–1971) veröffentlicht 1969 in der Festschrift der *Maîtrise* eine geschichtliche Übersicht, in welcher er eine Werktabelle erstellt. Die biografischen Etappen entnimmt Eichhorn einer handschriftlich überlieferten Autobiografie, welche der Verfasser nicht auffinden konnte.[121]

Léon Blasen (1915–2000) veröffentlicht 1984 einen Artikel in der Wochenzeitschrift *Télécran*, in welchem er den Artikel von Heckmes wortwörtlich übernimmt und einige Werke und Details hinzufügt. Als einziger erwähnt Blasen die *Etüde zum alten Glockenspiel der Kathedrale*, welche er in den Händen gehalten haben soll. Auch diese konnte der Verfasser nicht auffinden.

Pierre Nimax (jr.) (*1961) veröffentlicht 1994 in der Festschrift der *Maîtrise* eine überarbeitete Fassung seines *Mémoire,* welches im Rahmen des Referendariates 1992 verfasst wurde. Er gibt, wenn möglich, die Signaturen an, wo er welche Partituren einsah. Dies ermöglicht seine Arbeit nachzuvollziehen. Der Verfasser vorliegenden Werkverzeichnisses hat diese Signaturen übernommen. Allerdings hat das *Cedom* in der

[118] Nach dem systematischen und kommentierten Werkverzeichnis der Werke von Laurent Menager (1835–1902), herausgegeben von Damien Sagrillo und Alain Nitschké, Margraf Publishers, Weikersheim 2011.

[119] Entstehungsdaten sind in den seltensten Fällen zu ermitteln.

[120] Vgl. Joseph Meyers, „La vie musicale au Luxembourg", in: *Le Luxembourg. Livre du Centenaire*, Luxembourg: Saint Paul 1949, S. 407-462, hier S. 439.

[121] Alphonse Eichhorn, „Der Caecilien-Verein", Sankt-Paulus Druckerei, Luxemburg 1970, S. 185.

Zwischenzeit die Signaturen überarbeitet, so dass in diesen Fällen beide Signaturen angegeben werden.

Der Artikel im *Luxemburger Musikerlexikon* von 2016 ist die rezenteste Publikation und weist das umfangreichste Werkverzeichnis auf. Allerdings sind einige Werke doppelt gelistet.

Das vorliegende Werkverzeichnis ist das erste, das sich von einer reinen Auflistung der Werke löst und möglichst viele Informationen liefert. Wenn möglich sind die Einträge zudem mit Notenbeispielen versehen. Die Anzahl der Werke konnte durch die systematische Sichtung der luxemburgischen Zeitungen erhöht werden. Vor allem die Litaneien und Motetten werden hier einzeln behandelt.

Dieses Kapitel geht im ersten Teil auf die vorhergehenden Werkverzeichnisse ein. Anschließend werden die Fundorte der Quellen aufgelistet und die Überlieferungsgeschichte eines Konvolutes an autografen Partituren dargelegt. Im zweiten Teil folgt das systematische Werkverzeichnis, das wie folgt geordnet ist: Messen, Kantaten, Litaneien, Motetten, Passion, Lieder, Bearbeitungen und Fragmente. Abschließend folgt eine chronologische Auflistung der Werke nach erstmaligen Aufführungseinträgen.

6.1.1 Synopse der Werkverzeichnisse

Titel	Selbstbiografisches 1933	Eichhorn 1969	Blasen 1984	Nimax 1994	Musikerlexikon 2016	Werkverzeichnis 2023
Messen:						
5st. gem. Chor a cappella, Koppes gewidmet. *In honorem Consolatricis afflictorum*	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
6st. gemischter Chor *Willibrordusmesse*	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
(3 5st. gem.) Messen MezTTBB Org und Kammermusikorchester	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Nein
Ave spes nostra 5st. gem. Chor	Nein	Ja	Nein	Ja	Ja	Ja
Messe 5st.	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
(2 4st.) TTBB Org	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Nein
Messe *Klagt in Leid*	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Messe D-Dur	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Messe G-Dur	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Messen Total:	7	8	7	8	9	7

Tabelle 30: Synopse der Werkverzeichnisse: Messen.

Kantaten:						
Vor 25 Jahren Bischofskantate zu Ehren von Mgr. Koppes	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Jubiläumskantate für 6st. gem. Chor für Pfarrer Lech	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Begrüßungskantate, Nommesch, von Will. Goergen für 4st. MChor und Blasorchester	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Cantate mit Orchesterbegleitung auf den hochw. Hrn. Bischof (Td.: W. Zorn)	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Nein
Jubiläumskantate Trösterin, 4st. MChor, mit Trompeten und Posaunen, Knabenchor mit Holzbläser- und Streichbegleitung,	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Herrlich ist Gott	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Herr unser Gott	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
Jubiläumskantate Mödling	Ja	Ja	Ja	Nein	Ja	Ja
Festkantate 300 Jahre Schutzpatronin Esch an der Sauer	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Grundsteinlegung Erweiterungsbau der Kathedrale	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
O Salutaris	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Festkantate *Einem Glauben, einem Stande*	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Kantaten Total:	7	7	7	6	9	12

Tabelle 31: Synopse der Werkverzeichnisse: Kantaten.

Litaneien:						
Litaneien	Ja	Ja	Ja	Nein	Ja	Nein
Litanei B.M.V.	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Nein
Litanei mit Solo F. Heckmes	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Litaniae lauretanae D-Dur	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
Litaniae lauretanae C-Dur, MCh mit Orgelbegl	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
Litaniae lauretanae F-Dur, 4st. gem. Chor	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
Litaniae lauretanae F-Dur, 4st.	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
Litaniae lauretanae Es-Dur, 4st., gem. Chor	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
Litaniae Lauretanae G-Dur	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Litaniae Sancti Joseph	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja

Tabelle 32: Synopse der Werkverzeichnisse: Kantaten.

Motetten:						
In illa hora 7st. gem. Chor, Org und Streichorchester	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Terra tremuit Doppelchor 5st. gem. Chor, 4st. MCh, Org und Streichorchester	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Ecce sacerdos magnus 6st. Chor und Orgel	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
Te deum Schlusssätze	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
In Te Domine	Nein	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
In Te Domine	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Nein
4st. Motetten	Ja	Nein	Ja	Nein	Ja	Nein
Domine salvam fac, 6st.	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Domine salvam fac, 4st. gem. Chor mit Org 1919	Nein	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
O Maria, 6st. mit Org	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja	Ja
Veritas mea	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Nein
Veritas mea, 4st. Chor	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Nein
Veritas mea, MCh mit Org	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
Ecce fidelis servus	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
Pie Jesu	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Pie Jesu	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Da Pacem Domine	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Justorum in manu Dei sunt	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
O crux benedicta	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Consolatrix afflictorum	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Consolatrix afflictorum	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Offertoire	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Turba-Sätze mehrstimmig / Johannespassion	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
Tantum ergos	Ja	Ja	Ja	Nein	Nein	Nein
Zwei *Tantum ergo*	Nein	Nein	Ja	Nein	Nein	Nein
Tantum ergo B-Dur	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
Tantum ergo	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
Tantum ergo G-Dur	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Tantum ergo C-Dur	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Tantum ergo As-Dur	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja

Tabelle 33: Synopse der Werkverzeichnisse: Motetten.

Lieder:						
Onst Lëtzeburg, Jonktem huet a feiregt Blutt	Nein	Nein	Ja	Nein	Ja	Ja
D'Hierzer he'ch	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
Dohém	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
Einem Glauben, einer Fahne	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja

Tabelle 34: Synopse der Werkverzeichnisse: Lieder.

Transkriptionen / Bearbeitung:						
Jubiläumsmesse – August Wiltberger	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Te saeculorum Principem – Edvard Grieg	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Pro magna Duce – Richard Wagner	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja	Ja
In te Domine – Josef Rheinberger	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
Tu es Petrus – Michael Haller	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
Wilhelmus, 6st. gem. Chor	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja

Tabelle 35: Synopse der Werkverzeichnisse: Bearbeitungen.

Schriften:						
Etüde über altes Glockenspiel	Nein	Nein	Ja	Nein	Nein	Ja
Debussy	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja	Ja
Offenbach	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja
Figuralklänge aus der Echternacher Abtei	Nein	Nein	Nein	Nein	Nein	Ja

Tabelle 36: Synopse der Werkverzeichnisse: Schriften.

6.2 Archivsituation der Werke von Heckmes

6.2.1 Diözesanarchiv

Im Diözesanarchiv befinden sich Briefe, aber keine *Musicalia* von Heckmes.

6.2.2 Archiv der Militärkapelle

Einige Werke, wie Kantaten oder auch Messen, wurden von der Militärkapelle oder zumindest von Mitgliedern der Militärkapelle aufgeführt. Im Archiv der Militärkapelle liegen keine Partituren von Heckmes.[122]

6.2.3 Bibliothek und Archiv des Konservatoriums der Stadt Luxemburg

Weder in der Bibliothek noch im Archiv des Konservatoriums der Stadt Luxemburg befinden sich Werke von Dominique Heckmes.[123]

[122] Vielen Dank an Anne Lelong und François Schammo.

[123] Vielen Dank an Manon Fiorino.

6.2.4 Probesaal der *Maîtrise*[124]

Signatur:	Titel:	Besetzung:	Art des Dokumentes:
IA10	*Veritas mea*	4st. MCh Org	Edition LetzMusekverlag
IIIA7	*Veritas mea*	4st. MCh Org	Edition LetzMusekverlag
IIIB8	*Ecce fidelis*	4st. MCh Org	Digitale Abschrift
VB2	*In Te Domine*	4st. MCh mit Org	Digitale Abschrift
VB2	*In Te Domine*	4st. MCh	Edition Letzeburger Volleksliddер-Verlag No 1045
VB2	*Domine Salvum fac*[125]	6st. gem. Chor SATTBB	Manuskript (Autograf?)
		Orgelstimme	Manuskript Autograf
		6st. gem. Chor SATTBB	Abschrift
		6st. gem. Chor, SSATBB J-P Majerus mit Blechbläser von Marc Dostert	Digitale Abschrift
		SSATBB	Handschriftliche Abschrift
VB5	*Litanei Lauretanae* Es-Dur	4st. MCh TTBB	Edition MSW10 Digitale Abschrift
VIA1	*Tantum ergo* B-Dur	4st. MCh TTBB	Edition
VIB4	*O Maria*	6st. gem. Chor	Handschriftliche Abschrift
VIIC	*Missa Consolatrix Afflictorum*	5st. gem. Chor	Edition Schwann

Tabelle 37: Werke von Heckmes in Archiven: Probesaal der Maîtrise.

6.2.5 *Salle Brocquart*[126]

Signatur:	Titel:	Besetzung:	Art des Dokumentes:

[124] Vielen Dank an Christiane Ries.

[125] Ob *Salvum* oder *Salvam*, ist nicht immer leicht zu erkennen. Diese Endung wurde im Laufe der Zeit entsprechend angepasst.

[126] Saal gegenüber des Probesaales der *Maîtrise.*

/	*Sanctus, Benedictus* A-Dur	4st. MCh	Hektografie
/	*Gloria ave spes nostra*	4st. MCh	Hektografie
/	Luxemb. Begrüßungslied für Bischof N.	Hr, Bar, Pos, Tba, Tba	Abschrift
		4st. MCh	Hektografie
/	Grundsteinlegung	Tr	Abschrift
		Klavierauszug	Autograf
/	*O Salutaris*	4st. MCh	Hektografie
/	*Ecce sacerdos*	MCh, T2BB	Hektografie
/	*Domine salvam fac*	4st. MCh	Hektografie
/	*Da pacem Domine*	TBB	Hektografie
	Bemerkung: Doppeltitel: *Domine salvam fac* und *Da pacem Domine*	Orgel	Autograf
/	*Terra tremuit* Bemerkung: 04.04.1915	SATTBB, TTBB	Hektografie
		Va, Va, Bassgeige	Abschrift

Tabelle 38: Werke von Heckmes in Archiven: Salle Brocquart.

6.2.6 *BnL*[127] / *Cedom*[128]

6.2.6.1 Partituren

Signatur:	Titel:	Besetzung:	Art des Dokumentes:
ALMD 82	*Litaniae Lauretanae* Es-Dur	4st. MCh	Edition M.S. 10.
ALMD 83	*Litaniae Lauretanae* C-Dur	4st. MCh	Edition 21.ed.2[a] M.S.D.21.
ALMD 84	*Litaniae Lauretanae* F-Dur	4st. MCh	Edition M.S.D.4. Nr4.ed.5[a]
LMD 85	*Onst Letzeburg*	Melodie	Edition
ALM 3680	Verbandslidd: *Onst Letzeburg.* Verband der	Melodie (7Strophen)	Edition M. Huss, Luxbg.

[127] *Bibliotèque nationale du Luxembourg*: Luxemburger Nationalbibliothek

[128] *Centre d'études et de documentation musicales*: Zentrum für Musikalien an der Nationalbibliothek

	katholischen Jugendvereine Luxemburgs. Wappen mit der Inschrift: „Tapfer u Treu“		
ALMD 86	*Veritas mea*	4st. MCh	Edition M.S. 75
LM 2362	*Missa Consolatrix Afflictorum*, op. 2	5st. gem. Chor	Edition L. Schwann
ALME 10	Vereinslidd: *D'Hierzer he'ch!* *Dem kato'leschen Akademiker-Verein (A.-V.) zo'erkannt.*	Melodie (6 Strophen)	Edition “Drëckerei LINDEN & HANSEN Letzeburg“
LM 4347	*Ecce fidelis servus*	4st. MCh und Org	Edition (*Pius-Verband*)
LM 4348	*In te Domine speravi*	4st. MCh und Org	Edition (*Pius-Verband*)
ALMD 610[129]	*Litaniae Lauretanae* F-Dur	4st. MCh	Edition M.S.D.4.
	Litaniae Lauretanae Es-Dur	4st. MCh	Edition (MS10$_4$.)
	Litaniae Lauretanae C-Dur	4st. MCh	Edition (MSD21) (21.ed.2^a)
	Ecce fidelis servus	4st. MCh	Edition (*CARITAS ESCH*) Nr.156
	Ecce fidelis servus	Orgelpartitur	Edition (*CARITAS ESCH*) Nr.157
	Veritas mea	4st. MCh	Edition 75
	Pro Magna Duce (*O Domine salvam fac* (Rich. Wagner.)	4st. MCh	Edition *Musica Sacra* Dahl. 225.
	Tantum ergo B-Dur	4st. MCh und Org	Edition 91.
LM 5372 *Consolatrix afflictorum: eng Auswiel vu Muttergotteslidder*	*O Maria, Mater Jesu*	4st. MCh, Sopran und Alt fehlen	Edition (*Pius-Verband*)

[129] Im Inhaltsverzeichnis steht auf der zweiten Seite, unter J-P Beicht: „NB. Sämtliche hier angeführten Komponisten scheiden aus dem Verlag *Musica Sacra* aus und gehen in den Selbstverlag von Moyen-Beicht, Musikprof., Esch/Alzette über.“

vu Lëtzebuerger Komponisten			

Tabelle 39: Werke von Heckmes in Archiven: BnL / Cedom.

6.2.6.2 Diskografie

Signatur:	Titel:	Werk:	Jahr:
Vinyl:			
/	*Psallite Deo*	*In Te Domine*	1965

Tabelle 40: Diskografie mit Werken von Heckmes in Archiven: BnL / Cedom.

CD:			
3.0 GRA *Grand concert vocal patriotique : commémoration du 100e anniversaire de la naissance de son Altesse Royale la Grande-Duchesse Charlotte*	Lëtzebuerger Männerkouer 1989 ; Pierre Nimax (sen.) (dir.); avec le concours de Louis Landuyt (baryton), Ionel Pantea (basse baryton), Anise Weiler (piano), Pierre Nimax (jr.) (orgue), un ensemble de cuivres de l'Orchestre d'harmonie du conservatoire	*In te, Domine, speravi*	1989
3.4. HEC *Missa Consolatrix Afflictorum* op. 2 . *O Maria . Domine salvum fac . Veritas mea . In te Domine speravi . Lituaniae Lauretanae*	Maîtrise de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg ; Jean-Paul Majerus (dir.) ; Carlo Hommel (orgues)	*Missa Consolatrix Afflictorum* op. 2 *O Maria* *Domine salvum fac* *Veritas mea* *In te Domine speravi* *Lituaniae* [sic!] *Lauretanae*	2003
3.41 MAM *O Mamm, léif Mamm*	P. Lentz (soliste); Carlo Hommel (orgue); Abbé René Ponchelet (dir.); Maîtrise Sainte Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg	*O Maria* Muttergottes Litanei	2010

5.34 BIIS *Biissen: d'Kapell um Wobierg*: 1636 - 1795 - 1854	Carlo Hommel (orgue, dir.) ; Misericordias, Schola Gregoriana Lëtzebuerg (Marc Dostert, Antonio Grosu, Carlo Hommel, Jean-Marie Kieffer, Serge Losch, Jean-Paul Majerus, Raymond Majerus)	*In te Domine speravi*	200-?
LCD 1251 *Musique sacrée luxembourgeoise* *Cathedrale notre-dame de Luxembourg*	La Maîtrise de la Cathédrale N.-D. de Luxembourg Direction Jea-Paul Majerus	*Gloria* 5'50'' *Domine, salvum fac* 6st. – 6'13''	31 mai 2000

Tabelle 41: Diskografie mit Werken von Heckmes in Archiven: BnL / Cedom.

Kassette:			
LC 128, LC 129	Lëtzebuerger Kiirchesänger sange Lëtzebuerger Kiirchemusék	Veritas mea 2'27'' a cappella	1990
LC 79 o Mamm, léif Mamm	o Mamm, léif Mamm	Muttergotteslitanei O Maria	1988
LC /	Concert donné par le Madrigal de Luxembourg et les Éislécker Gesanksfrënn	Missa Consolatrix Afflictorum	1987

Tabelle 42: Diskografie mit Werken von Heckmes in Archiven: BnL / Cedom.

6.2.7 *Archives nationales*

Als *Preciosa* wird das Notenmaterial bezeichnet, das der Cäcilienverein (*Maîtrise)*, vor den großen Umbauarbeiten der Empore der Kathedrale *Unserer Lieben Frau* von Luxemburg, am 4. März 2020, den Nationalarchiven als Depositum übermittelt hat.

Signatur:	Titel:	Besetzung:	Art des Dokumentes:
/	*Regina Coeli* von H. Oberhoffer	Orgelpartitur von D. Heckmes	Manuskript
/	*Ecce fidelis*	4st. MCh und Org	Edition

/	*O Maria*	6st. gem. Chor und Org	Autograf
4	*Tantum ergo (G-Dur)*	4st. MCh, Org	Manuskript
	Gleiches *Tantum ergo,* mit doppelter Textierung mit *Pange lingua*	Orgel, nur T1 notiert, stellvertretend für den MCh.	Manuskript
	Tantum ergo (B-Dur)	Vl 1, Vl 1, Vl 1, Vl 2, Vl 2, Va, Va, Vc, Kb	Manuskript
		Partitur, Org mit Vokalstimmen	Edition
		Partitur Vokalstimmen	Edition
14	*Te Deum*	Orgelstimme	Manuskript
15	*Te Deum*	Vl, Vl, Vl, Vl, Vl, Va, Vc, Vc, Basso	Manuskript
	Te Deum (Rheinberger)	Vl, Vl, Vl, Vl, Vl, Va, Va, Vc, Basso	Manuskript
		4st. MCh	Hektografie
	Domine, salvam fac (Wagner, Tannhäuser)	Va	Manuskript
30	*Sanctus*	4st. MCh	Hektografie

Tabelle 43: Werke von Heckmes in Archiven: Archives nationales de Luxembourg – Preciosa.

6.2.8 *Pius-Verband*

Der *Pius-Verband* ist der Dachverband der Kirchenchöre der Erzdiözese Luxemburg. Dieser verwaltet außerdem eine Bibliothek.

Signatur:	Titel:	Besetzung:	Art des Dokumentes:
AL008	*Missa* in C	4st. gem. Chor und Org	z.T. transponierte Abschrift, von D nach C.
AL009	*Missa Klagt in Leid*	5st. gem. Chor und Org	transponierte Abschrift, von C nach Es, neue Stimmaufteilung mit Sopran und Alt und drei Männerstimmen.

AL305	*Missa Consolatrix Afflictorum*	5st. gem. Chor a cappella	Edition
Y003	*Litaniae Lauretanae* D-Dur	2st.	Edition M.S.789. (2st. Fassung von Y021)
Y009	*Litaniae Lauretanae* C-Dur	4st. MCh	Edition M.S.D.4
Y021	*Litaniae Lauretanae* Es-Dur	4st. MCh	Abschrift und Edition MW10
Y022	*Litaniae Lauretanae* G-Dur	4st. MCh	Abschrift
Y023	*Litaniae Lauretanae* C-Dur	4st. MCh	Edition
AW127	*Veritas mea*	4st. MCh	Edition
AW127	*Veritas mea*	4st. MCh und Org	Edition
VZ051	*O Maria, Mater Jesu*	4st. MCh	Abschrift
WS104	*Ecce fidelis servus*	4st. MCh	Edition
X2,003	*In te Domine* (extrait du *Te Deum*)	4st. MCh	Abschrift
X2,003	*In te Domine* (extrait du *Te Deum*)	4st. MCh und Org	Edition
MT054	*Tantum Ergo*	4st. MCh	Edition
MT054	*Tantum Ergo*	4st. gem. Chor	Abschrift
MT054	*Tantum Ergo*	4st. gem. Chor	Satz: J-P Schmit; Abschrift
MT054	*Tantum Ergo*	4st. gem. Chor	Satz: Meyers Hubert; Abschrift
MT054	*Tantum Ergo*	4st. MCh	Abschrift
MT054	*Tantum Ergo*	4st. MCh	Abschrift
ZWL195	*Dohém Lidd vum Landwûol Dickerech 1930*		Edition

Tabelle 44: Werke von Heckmes in Archiven: Pius-Verband.

6.2.9 Nachlass Ponchelet – Handschriftliche Dokumente

Der musikalische Nachlass von René Ponchelet (1929–2015) liegt im Probesaal der *Maîtrise* und wartet auf eine Einordnung in geeignete Schränke. Die Musikalien von Heckmes wurden von Ponchelet eingeordnet und in Mäppchen gepackt und mit Signaturen versehen, welche hier übernommen wurden.

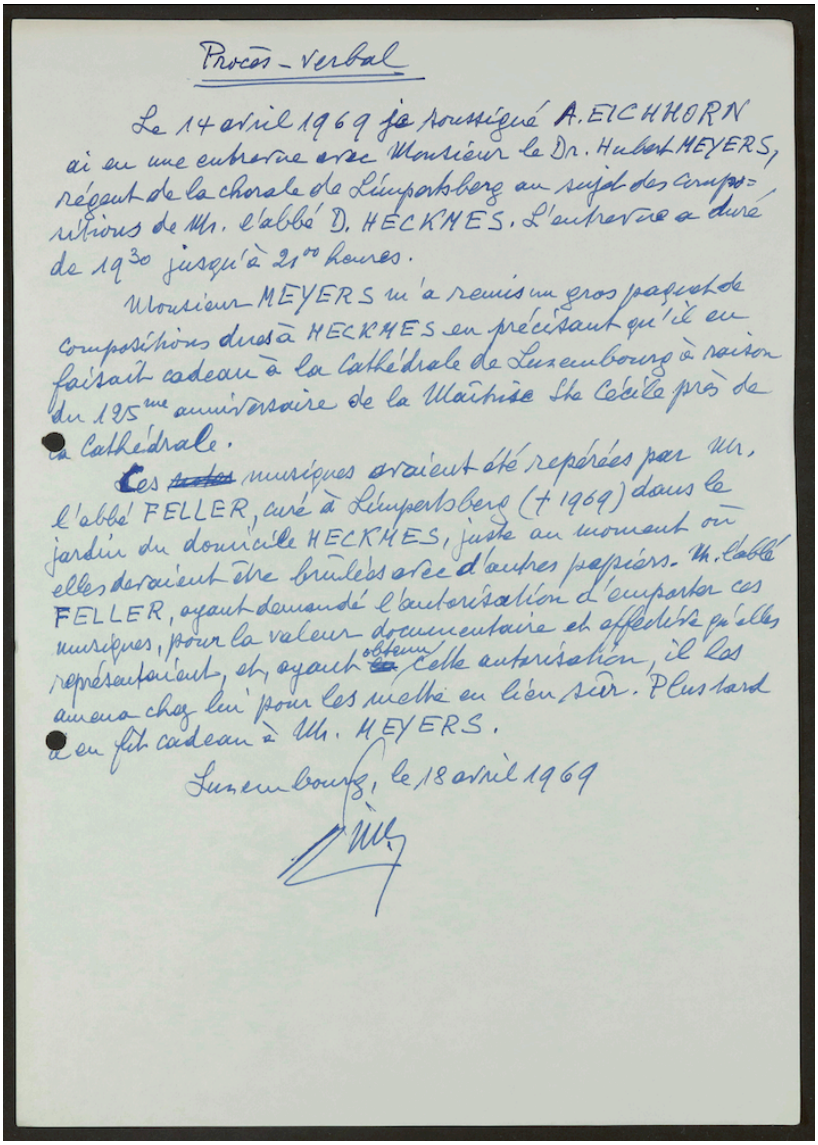
Signatur:	Titel:	Besetzung:	Art des Dokumentes:
Cote 1	*Passio sec. Joannem*	4st. MCh	Autograf
		Einzelstimmen: TTBB	Hektografie
Cote 2	Messe *Klagt in Leid* (Oktavmesse) C-Dur	Partitur Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb, STTBB, Org	Autograf
		Einzelstimmen: Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb, Org	Autograf und Abschriften
		Einzelstimmen: STTBB	Hektografie
Cote 3	Oktavmesse C-Dur	5st. gem. Chor ATTBB / STTBB, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb, Org Chorpartitur mit Orgelstimme	Manuskript
Cote 4	*Missa Consolatrix afflictorum* op. 2	5st. gem. Chor SATBB, a cappella	Edition
Cote 5	*Missa Consolatrix afflictorum* op. 2	Einzelstimmen: Baryton,	Edition Schwann
Cote 6	*Missa Consolatrix afflictorum* op. 2	Transkription TTBB Sanctus	Manuskript
		Sanctus Einzelstimmen TBB	Hektografie
Cote 7	Begrüßungskantate Bischof 3fache Textierung: *Grousse Gott* *O Salutaris* *Magnificat*	Partitur, Tr, Hr, Pos, Bar, Tba, TTBB	Autograf
Cote 8	*Dohém* *Lidd fum „Landwûol" zum Volleks-Lidderfest zu Dickere'ch* *27. Juli 1930.*	Melodie	Edition Drock vum P. Worré-Mertens Letzeburg
Cote 9	*Litaniae lauretaneae* F-Dur	4st. MCh	Edition No4.
Cote 10	*Litaniae Lauretaneae* F-dur	4st. MCh	Edition *CARITAS ESCH* 4.ed.2ª.
Cote 11	*Litaniae Lauretanae* Es-Dur	4st. MCh	Edition 15.08.1923

			Nr.10.
Cote 12	*Litaniae Lauretanae* C-Dur	4st. MCh	Edition 1924 21.
Cote 13	Lauret. Litanei G-Dur	4st. MCh mit Org 2 Partituren Orgelstimme Einzelstimmen TTBB	Autograf
Cote 14	*Te Deum* (ab *Dignare*)	Partitur, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb, TTBB, Org Einzelstimmen: Vl 1, Orgelstimme	Autograf
	Sanctus	Einzelstimme Violine	
Cote 15	*D'Hierzer he'ch*	Melodie mit Textblatt	Manuskript
Cote 16	*Terra tremuit*	Orgelstimme 10st. Doppelchor SATTBB/TTBB	Autograf
Cote 17	*O crux benedicta*	4st. MCh	Autograf
Cote 18	*Litaniae in hon Sti Josephi* C-Dur	4st. MCh	Autograf
		Einzelstimmen TTBB	Manuskript
Cote 19	*Litaniae Lauretanae* Es-Dur	4st. MCh	Autograf
Cote 20	*In illa hora*	Chorpartitur SSATTBB mit Orgelstimme Einzelstimmen: Vl 1, Vl 1, Vl 2, Vl 2, Va, Va, Vc, Vc, Kb, Org nur 2,5 Takte	Autograf
		Chorstimmen	Handschrift Hektografie
Cote 21	*Te saeculorum Principem*	Partitur, 4st. MCh, Fl, Ob, Klar, Fag, Hr, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb, Org	Autograf Transkription Edvard Grieg, Landerkennung op. 31
Cote 22	Messe G-Dur *Offertoire* B-Dur *Tantum ergo* As-Dur	5st. gem. Chor, STTBB Streichorchester, Orgelstimme nicht komplett	Autograf
Cote 23	Messe D-Dur	Chorpartitur mit Orgelstimme	Autograf

		Einzelstimmen Vl 1, Vl 1 u. Vl 2, Va, Vc, Kb, Org (nicht komplett)	
	Justorum animae	Einzelstimmen Vl 1, Va, Vc,	Autograf
	Tantum ergo	Einzelstimmen Vc,	Autograf
Cote 24	*Tantum ergo* B-Dur	Orgelstimme	Edition 91.
Cote 25	*Tantum ergo* B-Dur	4st. MCh	Edition (handschriftlich: „4 Takte Orchester“)
Cote 26	*Einem Glauben, einem Stande*	4st. gem. Chor	Edition
Cote 27	*O Maria*	6st. gem. Chor SATTBB	Kopie eine Abschrift
Cote 28	*In te Domine*	Einzelstimmen TBB	Hektografie
Cote 29	Muttergotteskantat Bischofskantate	Partitur, Einzelstimmen Teilorchestrierung von Fernand Mertens	Autograf Handschrift (Hektografie)
Cote 30	Volksvereinshymne	Einzelstimmen Bass 1 und Bass 2	Handschrift (Hektografie)
Cote 31	Instrumentalstimmen *Missa Consolatrix afflictorum* in Fis Mixolydisch (einen Halbton tiefer transponiert)	Cello- und Bass-Stimmen	Autograf
Cote 32	*Ecce sacerdos magnus*	6st. gem. Chor	Autograf
Cote 33	*Magnificat*-Kantate	TTBB, Einzelstimmen	Handschrift, Hektografie
Cote 34	Litanei F-Dur	4st. MCh Org	Autograf
	Skizzen		
Cote 35	*Gloria* aus *Ave spes nostra*-Messe	Orgelstimme, Chorpartitur mit Orgelstimme	Autograf
Cote 36	*Gloria*, *Alleluja*, Es-Dur	Orgelstimme	Autograf
Cote 37	*Sanctus* As-Dur	Chorpartitur mit Orgelstimme	Autograf Fragment
Cote 38	*Haec Dies*	Orgelstimme	Autograf Palestrina
Cote 39	*Benedictus, Agnus Dei*	Vl 1, Vl 2	Autograf Fragment

Tabelle 45: Werke von Heckmes in Archiven: Nachlass Ponchelet – Maîtrise.

6.2.10 Nachlass Ponchelet: Überlieferung



Procès-verbal

Le 14 avril 1969 je soussigné A. EICHHORN ai eu une entrevue avec Monsieur le Dr. Hubert MEYERS, régent de la chorale de Limpertsberg au sujet des compositions de Mr. l'abbé D. HECKMES. L'entrevue a duré de 19[30] jusqu'à 21[00] heures.

Monsieur MEYERS m'a remis un gros paquet de compositions dues à HECKMES en précisant que c'était un cadeau à la Cathédrale de Luxembourg à raison du 125me anniversaire de la Maîtrise Ste Cécile près de la Cathédrale.

Ces ~~notes~~ musiques avaient été repérées par Mr. l'abbé FELLER, curé à Limpertsberg († 1969) dans le jardin du domicile HECKMES, juste au moment où elles devaient être brûlées avec d'autres papiers. Mr. l'abbé FELLER, ayant demandé l'autorisation d'emporter ces musiques, pour la valeur documentaire et affective qu'elles représentaient, et, ayant ~~eu~~ obtenu cette autorisation, il les amena chez lui pour les mettre en lieu sûr. Plus tard il en fit cadeau à Mr. MEYERS.

Luxembourg, le 18 avril 1969

Abbildung 25: Procès-verbal, Diözesanarchiv[130]

Marcel Feller (21.10.1898–20.02.1969)[131]

Dr. Hubert MEYERS (1909–1995)[132]

[130] Diözesanarchiv: Depositum der Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg: Karton 23: Archives R. Ponchelet (1968-1969).

[131] „Feller, Marcel: Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=234296CA9&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

[132] Wolwert, Claude, „Orgeleinweihung in Bonneweg“, https://www.paroisse-bonnevoie.lu/uergel-orgues.htm, (21.09.2023)

Procès-verbal

Le 14 avril 1969 je soussigné A. EICHHORN ai eu une entrevue avec Monsieur le Dr. Hubert MEYERS, régent de la chorale de Limpertsberg au sujet des compo=sitions de Mr. l'abbé D. HECKMES. L'entrevue a duré de 19^{30} jusqu'à 21^{00} heures.

Monsieur MEYERS m'a remis un gros paquet de compositions dues à HECKMES en précisant qu'il en faisait cadeau à la Cathédrale de Luxembourg à raison du 125me anniversaire de la Maîtrise Ste Cécile près de la Cathédrale.

Ces ~~notes~~ musiques avaient été repérées par Mr. l'abbé FELLER, curé à Limpertsberg (†1969) dans le jardin du domicile HECKMES, juste au moment où elles devraient être brûlées avec d'autres papiers. Mr. l'abbé FELLER, ayant demandé l'autorisation d'emporter ces musiques, pour la valeur documentaire et affective qu'elles représentaient, et, ayant obtenu cette autorisation, il les amena chez lui pour les mettre en lieu sûr. Plus tard il en fût cadeau à Mr. MEYERS.

Luxembourg, le 18 avril 1969

[signature]

Protokoll

Am 14. April 1969 habe ich, der Unterzeichnete A. EICHHORN, eine Unterredung mit Herrn Dr. Hubert MEYERS, Regent des Chores von Limpertsberg, geführt, wegen der Kompositionen von Herrn Pfarrer D. HECKMES. Das Gespräch dauerte von 1930 bis 2100 Uhr.

Herr MEYERS überreichte mir ein großes Paket von Kompositionen von HECKMES mit dem Hinweis, dass er sie der Kathedrale von Luxemburg anlässlich des 125-jährigen Jubiläums der Maîtrise Ste Cécile der Kathedrale schenke.

Diese Noten waren von Herrn Abbé FELLER, Pfarrer in Limpertsberg (†1969) im Garten des im Garten des HECKMES-Hauses gefunden, gerade als sie die zusammen mit anderen Papieren verbrannt werden sollten. Herr Pfarrer FELLER, nachdem er um die Erlaubnis gebeten hatte, diese Aufnahmen mitzunehmen Der Abbé FELLER hatte die Musik wegen ihres dokumentarischen und emotionalen Wertes, den sie darstellten, und nachdem er diese Erlaubnis erhalten hatte, nahm sie mit zu sich nach Hause, um sie an einem sicheren Ort aufzubewahren. Später schenkte er sie Hr. MEYERS.

Luxemburg, den 18. April 1969

[Unterschrift]

Die Wichtigkeit dieses Protokolls besteht darin, dass es einerseits die Überlieferungsgeschichte nachzeichnet, und, andererseits, die damals fehlende Wertschätzung "älterer" Musik anprangert.

Danielle Roster (*1964), Musikwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin, berichtet von einem ähnlichen Schicksal des musikalischen Nachlasses von Helen Buchholtz (1877–1953), welches in Säcken verpackt war, um verbrannt zu werden, bevor ein Familienmitglied diese doch zu sich nach Hause in Sicherheit brachte.[133]

[133] Emailaustausch Mai 2023.

6.3 Messen

Da Messen in Zeitungsartikel generell ohne Namen und ohne Tonart genannt werden, ist eine Datierung kaum möglich. Selbst die Besetzungsangaben sind nicht immer korrekt respektive wurde eine a cappella Messe durchaus auch mit Instrumenten begleitet.

Die *Willibrordusmesse* wird nur im Artikel *Selbstbiographisches* und in allen nachfolgenden Werkverzeichnissen, welche sich alle auf den genannten Artikel basieren, erwähnt. Noten oder andere Besprechung oder Einträge oder Aufführungen dieser Messe, konnten nicht gefunden werden.

Nachfolgend, einige Beispiele von Zeitungsartikeln, in welchen die Aufführung einer neuen Komposition von Dominique Heckmes angekündigt wurde.

Luxemburger Wort: 30.10.1915:

> *„Am Allerheiligenfeste wird im Hochamt eine neue, von Herrn Domchordirigent Heckmes komponierte Festmesse (gemischter Chor mit Orchesterbegleitung) zur Aufführung gelangen“*[134]

Luxemburger Wort: 21.05.1916:

> *„Im morgigen Hochamte gelangt eine von Domchorrogent Heckmes komponierte mehrstimmige Messe mit Orgel- und Orchesterbegleitung zur Aufführung“*[135]

Luxemburger Wort: 26.11.1916

> *„Der Domchor im Hochamte die neueste Schöpfung seines Dirigenten Herrn Dom. Heckmes, eine 5stimmige Messe für gemischten Chor und Orchester zur Aufführung bringen. Dieses Werk kann als Glanzleistung des allzu bescheidenen Komponisten angesehen werden. Da der Verein bekanntlich über die bedeutendsten Gesangkräfte der Hauptstadt verfügt und die Messe gewissenhaft einstudiert ist, können wir Freunden eines geschulten Kirchengesanges die Erstaufführung von Morgen Sonntag nur empfehlen“*[136]

Obermosel-Zeitung: 07.05.1918

> *„Sang der Cäcilienverein, unter militärischer Orchesterbegleitung, eine neue, vom Domchorregens Hrn. D. Heckmes komponierte sechsstimmige Messe“*[137]

Luxemburger Wort: 24.11.1918

> *„Fünfstimmige Messe für gemischten Chor mit Streichorchester von D Heckmes“*[138]

---

[134] „Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 30.10.1915, S. 3.

[135] „Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 20.05.1916, S. 2.

[136] „Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 25.11.1916, S. 3.

[137] „Volkskundgebungen“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 07.05.1918, S. 2.

[138] „Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 23.11.1918, S. 3.

Luxemburger Wort: 18.05.1919:

> *„Der Domchor trug mit gewohnter Meisterschaft unter Leitung seines Dirigenten, Herrn Heckmes, eine von diesem komponierte polyphone Messe mit Orchesterbegleitung vor.“*[139]

6.3.1 *Missa Consolatrix Afflictorum*, op. 2

Datierung: 11.04.1909 / 25.05.1919[140]

Besetzung: Messe für 5st. gem. Chor SATBB a cappella

Tonart: G mixolydisch

Widmung: Bischof Koppes zum goldenen Priesterjubiläum (1868–1918) gewidmet. Das Jubiläum fiel auf den 28.08.1918 und wurde am 01.09.1918, dem Sonntag nach dem Jubiläum gefeiert. Eine äußere Feier fiel, den Kriegswirren geschuldet, aus.[141]

Diese Komposition ist 1918 in Düsseldorf bei Kirchenmusikverlag von L. Schwann erschienen.

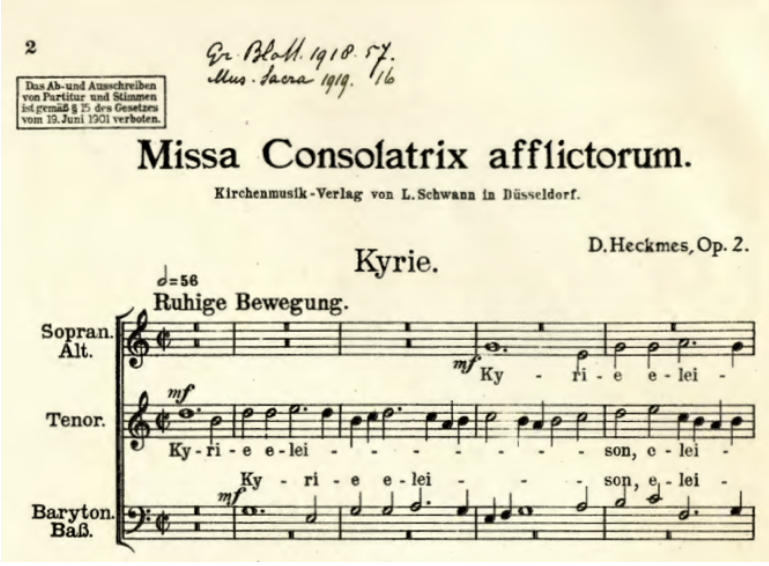


Abbildung 26: Druck 1918, erstes Notensystem[142]

Opus-Nummer:

Die Frage, wer die Opus-Nummer angegeben hat und wie es dazu kam, konnte nicht beantwortet werden.[143] Ein Op. 1 ist nicht dokumentiert. Weitere Opus-Nummern sind ebenfalls nicht überliefert.

---

[139] „Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.05.1919, S. 1.

[140] „Der Schlußtag der Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 26.05.1919, S. 1.

[141] „Jubilar und Jubiläum“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.08.1918, S. 1.

[142] Heckmes, Dominique, „Missa Consolatrix Afflictorum“ (1919), Marian Sheet Music, 66, https://ecommons.udayton.edu/imri_sheetmusic/66, (21.09.2023).

[143] Der Verfasser hat Edition Peters, die den Verlag Schwann 1974 übernommen hatten, kontaktiert, und ist ohne Antwort geblieben.

Bisher wurde diese Messe stets auf 1918 (oder noch später) datiert. Ein interessanter Beitrag aus dem *Luxemburger Wort* zur Kirchenmusik während der Muttergottes-Oktave 1909 beschreibt folgendes:

> *„Zur Muttergottes-Oktave.*
>
> *Der Kirchengesang.*
>
> *Bis jetzt haben wir nur nebenbei ein Wort über den Kirchengesang in der Oktave gesagt; wir müssen aber ausführlicher darauf zurückkommen, besonders auch deshalb, weil einige neue Werke von inländischen Komponisten zu verzeichnen sind.*
>
> *So führte der Cäcilienverein am ersten Oktavsonntag eine fünfstimmige Messe seines Dirigenten, des Hrn. Heckmes auf. Letzterer ist bereits dem musikliebenden Publikum durch seine Kantaten bei Gelegenheit des Bischofsjubiläums, des Pfarrjubiläums des Hrn. Lech und der Eröffnung des Volkshauses vorteilhaft bekannt. Die neue Messe ist im sog. Palestrina=Styl geschrieben. Dieser hat den Vorteil, ein gewisses ruhiges Moment in das Ganze hineinzubringen, darum ist er für die Kirche wohl auch der geeignetste. Hr. Heckmes hat diese Art der Komposition von Nekes[144], seinem berühmten Aachener Meister, gelernt, und wir dürfen ohne Übertreibung sagen, daß er durch dieses Erstlingswerk sich als würdigen Schüler jenes großen Komponisten gezeigt hat. Einige Stellen der Messe sind geradezu meisterhaft ausgearbeitet, so der Schluß vom Gloria, verschiedene Passagen des Agnus Dei und vor allem das Hosanna des Sanctus: der Tenor gibt das Thema an, das die einzelnen Stimmen der Reihe nach aufgreifen, in stets steigendem Tempo weiterführen, bis endlich alle in einem majestätischen Forte ausklingen. Wenn wir gut unterrichtet sind, wird die Messe bald im Druck erscheinen, so daß sie auch den anderen Chören zugänglich gemacht wird.*
>
> *Neben dieser Messe konnte der Cäcilienverein auch eine zweite Neuschöpfung des Hrn. Heckmes, nämlich eine Litanei für vierstimmigen gemischten Chor aufführen. Sie ist eine prächtige, sehr zur Andacht stimmende Komposition, die wieder eine schöne, musikalische Begabung verrät.“*[145]

Dieser Beitrag lässt darauf deuten, dass die Messe *Consolatrix Afflictorum* bereits 1909 komponiert und aufgeführt wurde, aber erst 1918 anlässlich des goldenen Priesterjubiläums bei L. Schwann im Druck erschienen ist. Die musikalischen Erläuterungen des Artikels treffen auf diese Messe zu. Lediglich das „steigende Tempo“ im Hosanna ist nicht nachzuvollziehen, da keine solche Notierung in den Noten steht. Als *stretta* verstanden trifft es sehr wohl zu.

---

[144] Franz Nekes (1844–1914), war Priester, Komponist, Chorleiter und Dozent am *Gregoriushaus* in Aachen. Sein Kompositionsstil folgte den Bestrebungen des Cäcilianismus, welches sich auch auf seine Schüler übertrug.

[145] „Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 18.05.1909, S. 2.

Dass das „baldige“ Erscheinen im Druck neun Jahre dauert, ist nicht verwunderlich, da Heckmes einerseits ein unbekannter Komponist war und andererseits der erste Weltkrieg die Situation nicht vereinfachte.

Die erste Aufführung war also wohl bereits am Ostersonntag, 11. April 1909.[146]

Diese Messe genoss wohl die größte Anerkennung seiner Werke und wurde vermehrt von anderen Gesangvereinen aufgeführt, so auch am 15.04.1927 in Remich:

> *„Cäcilienverein von Remich ein gemischter Chor von 60 Sängern, die fünfstimmige A capella-Messe Consolatrix afflictorum von D. Heckmes, Domchorregent an der Kathedrale zu Luxemburg“*[147]


MISSA
CONSOLATRIX
AFFLICTORUM
AD
QUINQUE VOCES INAEQUALES
(SINE CREDO)
AUCTORE
D. HECKMES
REG. CHORI CATHEDRAL. LUXEMBURG.
OPUS 2
PREIS DER PARTITUR M. 2.80, JEDE SINGSTIMME 30 PF.
DÜSSELDORF
KIRCHENMUSIKVERLAG VON L. SCHWANN

Abbildung 27: Einband[148]

[146] „Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 10.04.1909, S. 2.

[147] „Remich“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 16.04.1927, S. 3.

[148] Dominique Heckmes, „Missa Consolatrix Afflictorum“ (1919), Marian Sheet Music, 66, https://ecommons.udayton.edu/imri_sheetmusic/66, (21.09.2023).


ILLUSTRISSIMO
AC REVERENDISSIMO DOMINO
DOMINO
JOANNI JOSEPHO KOPPES
SOLIO PONTIFICIO ASSISTENTI
COMITI ROMANO
EPISCOPO LUXEMBURGENSI
MISSAM HANC IN HONOREM SANCTAE MARIAE
CONSOLATRICIS AFFLICTORUM COMPOSITAM
OCCASIONE JUBILAEI AUREI SACERDOTALIS
SUMMA CUM DEVOTIONE DEDICAT
AUCTOR.

Abbildung 28: Widmung[149]

Die Messe ist nach der Druckerscheinung in im *Gregorius–Blatt* wie folgt besprochen worden:

> *„Im Verlag von L. Schwann in Düsseldorf erschien: Missa Consolatrix afflictorem ad quinque voces inaequales (sine Credo), auctore D. Heckmes, reg. Chori cathedral., Luxemburg, op. 2. Preis der Part. 2.80 M., jeder Singstimme 30 Pf. Dem hochwürdigsten Herrn Johann Joseph Koppes, Bischof von Luxemburg, von seinem Domkapellmeister zum goldenen Priesterjubiläum gewidmet, stellt dir vorliegende Messe in der Tat eine glänzende Festgabe dar. Sie ist in der mixolydischen Tonart im Stile der „Alten" geschrieben und legt auf jeder Seite Zeugnis ab von der kontrapunktischen Gewandtheit ihres Autors. Leider fehlt das Credo, das dem Vernehmen nach in Luxemburg nicht mehrstimmig gesungen zu werden pflegt, das wir indes hier zu Lande in einer feierlichen Messe auch gern im Schmuck der polyphonen Kunst hören. Hoffentlich folgen dem verheißungsvollen op. 2 noch manche andere Werke von gleicher künstlerischer Schönheit und gleichem liturgischen Ernst. W. K."*[150]

Im *Luxemburger Wort* ist folgender Beitrag zu lesen:

> *„Die fünfstimmige Festmesse in hon consolatrics afflictorem von D Heckmes und das sechstimmige ecce sacerdos von demselben Komponisten, waren von echt kirchlichem Geiste durchweht. Choral und Figuralgesang waren in Wahrheit ein Herz und eine Seele: ist doch die Festmesse im Stile der altitalienischen Meister aufgebaut, die ja das Choralische zur Grundlage ihrer Kirchenkompositionen machten."*[151]

[149] Dominique Heckmes, „Missa Consolatrix Afflictorum" (1919), Marian Sheet Music, 66, https://ecommons.udayton.edu/imri_sheetmusic/66, (21.09.2023).

[150] „Im Verlag von L. Schwann in Düsseldorf erschien", in: *Gregorius-Blatt*, Nr. 11/12 1918, S. 57

[151] „Zur Konsekration des neuen Bischofs.", in: *Luxemburger Wort*, vom 26.03.1920, S. 1.

Obwohl es sich um eine *a cappella* Messe handelt, ist Notenmaterial für Streichorchester vorhanden, welches einen halben Ton tiefer transponiert ist.

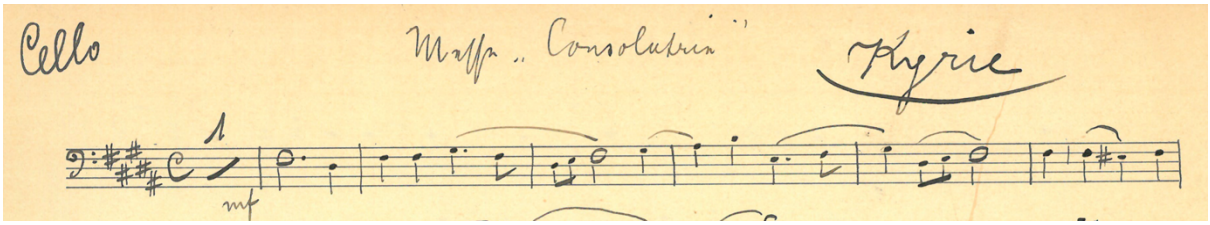


Abbildung 29: Erstes Notensystem der Cellostimme Kyrie, Nachlass Ponchelet (31) Halbton tiefer transponiert

Autograf:

1) Partitur, Einzelstimmen, Nachlass von Ponchelet – *Maîtrise*

Edition:

1) *Pius-Verband* AL305

2) Partitur, Nachlass Ponchelet (4)

3) Baryton-Einzelstimme, Nachlass Ponchelet (5)

4) *BnL Cedom*

Abschrift:

1) Partitur und Einzelstimmen vom *Sanctus*, Bearbeitung für 4st. MCh, Nachlass Ponchelet (6)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	5st. Messe A Capella, die dem seligen Bischof Koppes gewidmet
Eichhorn	Messe „in honorem Consolatricis afflictorem", für 5-stimmigen gemischten Chor a capella, Herrn Bischof J. Koppes zuerkannt. Aufgeführt am 25. März 1920 bei der Konsekration von Bischof P. Nommesch.
Blasen	5st. Messe A Capella, die dem seligen Bischof Koppes gewidmet
Nimax	Missa "Consolatrix Afflictorum", für 5st. gem. Ch. (ohne Credo) opus 2 1920, Kirchenmusikverlag L. Schwann
Musikerlexikon	Messe *Consolatrix Afflictorum*, op. 2, für 5st. gem. Ch. a capella (ohne Credo) (dem Bischof Johannes Joseph zum goldenen Priesterjubiläum gew.)

Tabelle 46: Synopse Werkverzeichnisse: Messe Consolatrix Afflictorum op. 2.

Diskografie:

1) *Missa Consolatrix Afflictorum op. 2. O Maria. Domine salvum fac. Veritas mea. In te Domine speravi. Lituaniae Lauretanae,* Maîtrise, 2003.

Missa Consolatrix Afflictorum op. 2:

Kyrie 3'56''

Gloria 6'03''

Sanctus 3‘00‘‘

Benedictus 2‘19‘‘

Agnus Dei 3‘10‘‘

2) LCD 1251

31 mai 2000

Gloria 5‘50‘‘

6.3.2 Messe *Ave spes nostra*

Datierung: Schlussfeierlichkeiten der Muttergottes-Oktave am 01.05.1921[152]

Besetzung: Messe für 4st. MCh TTBB mit Orgelbegl

Tonart: Es-Dur

Gloria *Ave spes nostra* Heckmes[153]

Weitere Aufführungen:

15.08.1933:

„*Gloria in excelsis Deo* aus der Messe *Ave spes nostra* für 4st Männerchor mit Orgel“[154]

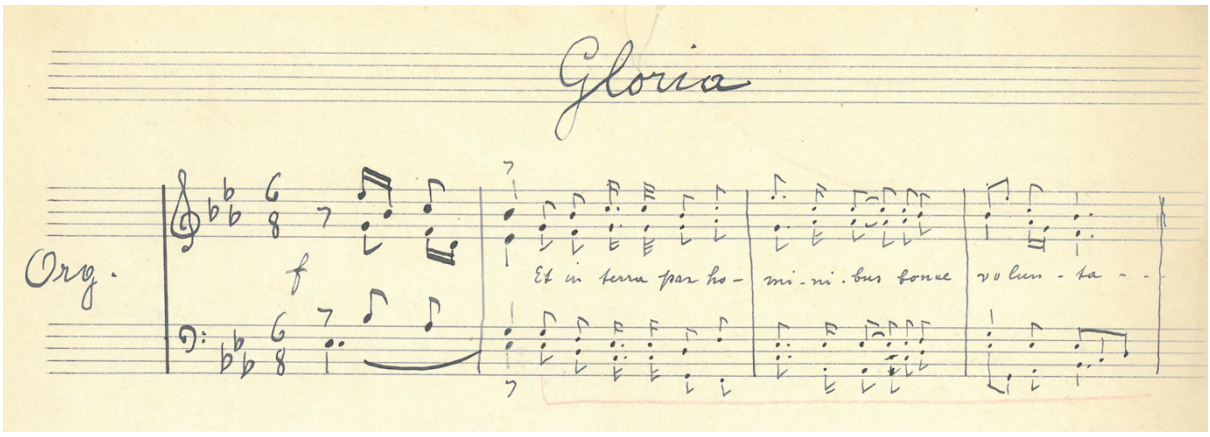


Abbildung 30: Manuskript, erstes Notensystem Gloria, Nachlass Ponchelet (35)

[152] Neben folgenden Werken: *Kyrie* von Beethoven Messe in C-Dur, *Et incarnatus est* von Beethoven aus der Messe solennelle, Offertoire *In illa hora* von Heckmes, *Sanctus* und *Agnus Dei* von Fr. Nekes aus der *Crux Ave*-Messe

[153] „Das Pontifikalamt“, in: *Luxemburger Wort*, vom 03.05.1921, S. 1.

[154] „Cäcilienverein der Kathedrale.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.08.1933, S. 4.

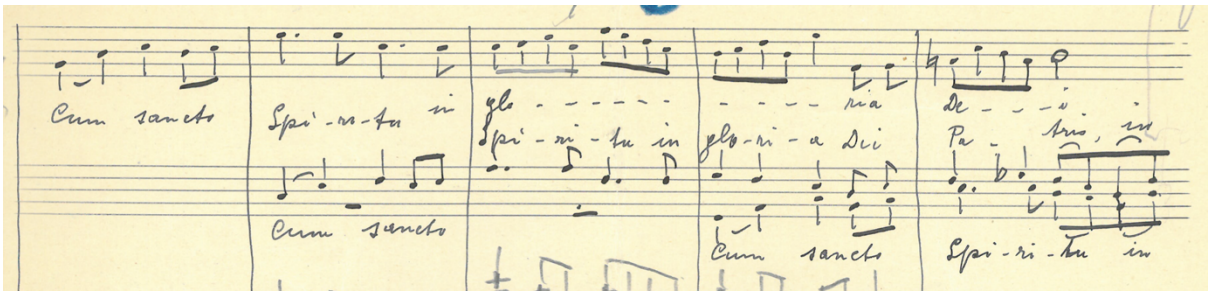


Abbildung 31: Manuskript, Schlussfugato, Nachlass Ponchelet (35)

Autograf:

1) Partitur vom *Gloria*, Nachlass Ponchelet (35)

2) Partitur vom *Gloria,* Nachlass Ponchelet (35)

Hecktografie:

1) Vokalstimmen für Tenöre und Bässe, *Salle Brocquart*

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	2 Messen für Männerchor und Orgel, von denen erst Einzelteile in der Kathedrale zum Vortrag gelangten.[155]
Eichhorn	Messe „Ave spes nostra“, für 5-stimm. gemischten Chor. Das Gloria ist gesungen worden am 1. Mai 1921, gelegentlich der 250. Jahresfeier des Votum solemne. Diese Feier fiel auf das Jahr 1916, mußte jedoch wegen des Krieges aufgeschoben werden.
Blasen	2 Messen für Männerchor und Orgel, von denen erst Einzelteile in der Kathedrale zum Vortrag gelangten.[156]
Nimax	Missa „Ave spes nostra“, für 5st. gem. Chor 1921, gewidmet dem Bischof Koppes[157]
Musikerlexikon	*Missa Ave spes nostra*, für 5st. gem. Ch. (1921 komp.; Bischof Koppes gew.)[158]

Tabelle 47: Synopse Werkverzeichnisse: Messe Ave spes nostra.

[155] Die zweite dieser Messen befindet sich in diesem WVZ wohl unter Fragmente.

[156] Die zweite dieser Messen befindet sich in diesem WVZ wohl unter Fragmente.

[157] Woher diese Widmung stammt, wurde nicht angegeben.

[158] Woher diese Widmung stammt, wurde nicht angegeben.

6.3.3 Messe *Klagt in Leid*

Datierung: 21.05.1922[159]

Besetzung: Messe für 5st. gem. Chor, STTBB, Org, StrOrch, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb

Tonart: C-Dur

Luxemburger Wort: 21.05.1922:

> *„Der Cäcilienverein singt mit vollendeter Meisterschaft die unvergleichlich schöne „Klagt in Leid“=Messe seines Dirigenten, des hochw. Hrn. Domchorregenten Heckmes.“*[160]

L’indépendance luxembourgeoise: 05.05.1923:

> *„La maitrise de la cathédrale exécutera une messe à 6 voix [sic] composée par M l’abbé Heckmes sur un cantique de la Vierge“*[161]

Luxemburger Wort: 05.05.1923:

> *„Der Cäcilienverein wird die 6stimmige* [sic] *gemischte Klagt in Leid Messe mit obligater Orchesterbegleitung von D Heckmes zur Aufführung bringen“*[162]

Luxemburger Wort: 09.05.1933:

> *„Die Besucher der Kathedrale hören seit Jahren in den Festgottesdiensten der Oktave die prächtige, auf Motive des Klagt in Leid aufgebaute Messe des Domchorregenten Herrn Dom. Heckmes.*
>
> *Aber auch der Choral dieser Festtage ist im Luxemburger Marienkult fest verankert: die Choralmesse In Festo BMV Matris Jesu, Consolatricis Afflictorum (ave sepes nostra), von Oberhoffer“*[163]

[159] „Das feierliche Hochamt.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.05.1922, S. 2.

[160] „Das feierliche Hochamt.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.05.1922, S. 2.

[161] „Les cérémonies de demain“, in: *L’indépendance luxembourgeoise*, vom 05.05.1923, S. 2.

[162] „Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.05.1923, S. 4.

[163] „Lieder der Muttergottesoktave“, in: *Luxemburger Wort*, vom 09.05.1933, S. 8.

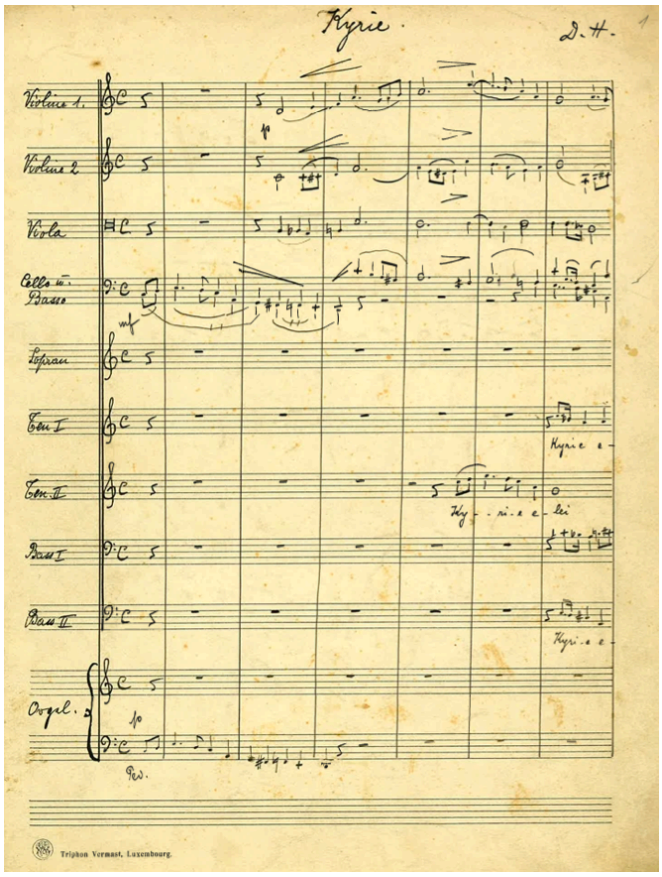


Abbildung 32: Manuskript, erste Partiturseite Kyrie, Nachlass Ponchelet (2)

Autograf:

1) Partitur, Einzelstimmen, Nachlass Ponchelet (2)

Abschrift:

1) Partitur (Chor und Orgel, Streicher nur als Stichnoten), Nachlass Ponchelet (3)

2) Partitur (Chor und Orgel, Streicher nur als Stichnoten), *Pius-Verband* AL009

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	3 Messen für 4st. Männerchor und Mezzosopran mit oblig. Orgel- und Kammermusikorchester, die der Verleger sofort übernimmt, wenn ich sie für 3st. Männerchor mit Alt und Sopran umschreibe
Eichhorn	Drei Messen für 4-stimmigen Männerchor und Mezzosopran, mit Orgel und Kammerorchester
Blasen	3 Messen für 4st. Männerchor und Mezzosopran mit oblig. Orgel- und Kammermusikorchester, die der Verleger sofort übernimmt, wenn ich sie für 3st. Männerchor mit Alt und Sopran umschreibe
Nimax	3 Messen, für 4st. Mch., Mezzosopran, mit ob. O. und Kammermusikorchester
Musikerlexikon	3 Messen für 4st. MCh. u. Mez mit obligater Org. und Kammermusikorch.

Tabelle 48: Synopse Werkverzeichnisse: Messe Klagt in Leid.

6.3.4 Messe D-Dur

Datierung: /

Besetzung: Messe für 4st. gem. Chor, MezTBB,[164] Org, StrOrch, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb

Tonart: D-Dur

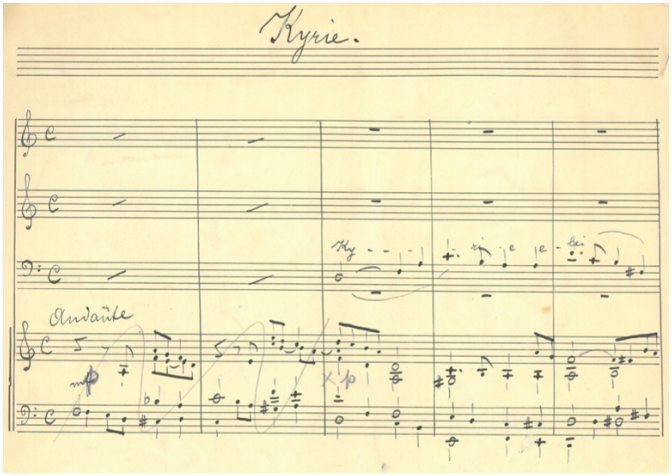


Abbildung 33: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (23)

Autograf:

1) Partitur, Einzelstimmen, Nachlass von Ponchelet (23)[165]

Abschrift:

1) Partitur, *Missa* in C (sic!), *Kyrie* 1 Ton höher transponiert, *Pius-Verband* AL008

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein[166]
Eichhorn	Nein[167]
Blasen	Nein[168]
Nimax	Nein[169]
Musikerlexikon	Nein[170]

Tabelle 49: Synopse Werkverzeichnisse: Messe D-Dur.

[164] Vokale Einzelstimmen sind keine vorhanden. Zudem sind die Vokalstimmen nicht bezeichnet. Im *Kyrie* sind die Vokalstimmen auf drei Systemen notiert, was die Besetzung STBB nahelegt. Die weiteren Sätze sind allerdings auf zwei Systemen notiert, wobei die der Satz nicht sehr hoch notiert ist und generell in enger Lage gesetzt. Da der Umfang der obersten Stimme nicht über das e'' hinausragt, wurde MezTBB festgelegt. Diese Mezzosopranstimme, wie Heckmes sie in „Selbstbiographisches" nennt, war wohl Knaben vorenthalten.

[165] In den Einzelstimmen befinden sich ebenfalls Noten eines *Justorum animae*, welches nicht von Heckmes stammt. Heckmes hat ein *Justorum animae* komponiert, das am 28.12.1925 zum Begräbnis Domorganist J.P. Beicht aufgeführt wurde. Die Noten im Nachlass Ponchelet (23) stammen allerdings von Franz Witt.

[166] Diese Messe passt zu keiner von Heckmes Angaben in seinem Artikel „Selbstbiographisches".

[167] Diese Messe passt zu keiner der Angaben in seinem Beitrag.

[168] Diese Messe passt zu keiner von Blasens Angaben in seinem Artikel.

[169] Diese Messe passt zu keiner der Angaben im Artikel.

[170] Diese Messe passt zu keiner der Angaben im Artikel.

6.3.5 Messe G-Dur

Datierung: /

Besetzung: Messe für 5st. gem. Chor, STTBB, Org, StrOrch, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb

Tonart: G-Dur

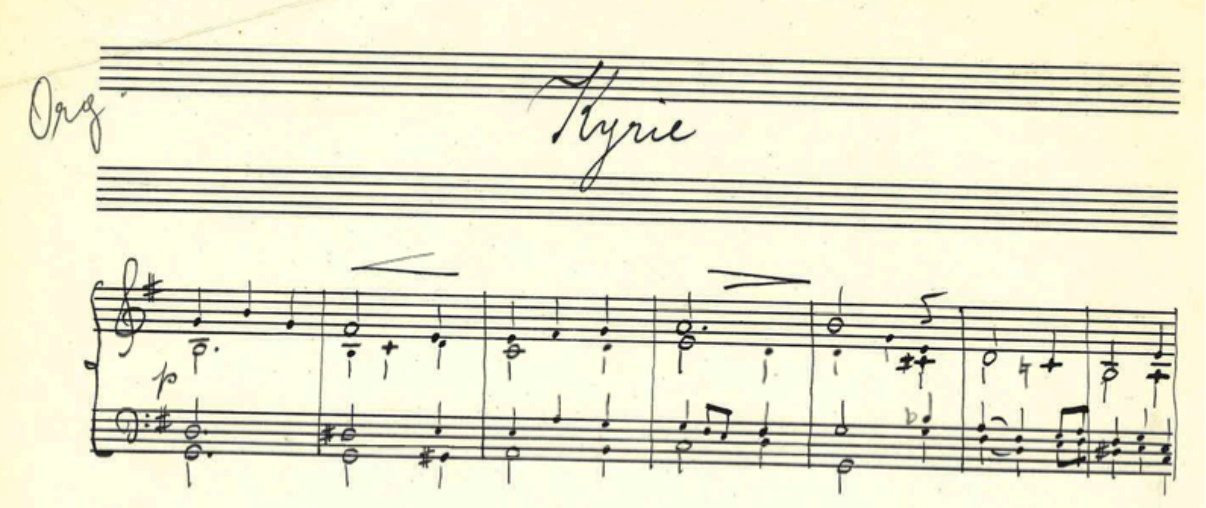


Abbildung 34: Autograf, Messe G-Dur, Nachlass Ponchelet (22)

Autograf:

1) Partitur, Einzelstimmen, Nachlass Ponchelet (22)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	3 Messen für 4st. Männerchor und Mezzosopran mit oblig. Orgel- und Kammermusikorchester, die der Verleger sofort übernimmt, wenn ich sie für 3st. Männerchor mit Alt und Sopran umschreibe
Eichhorn	Drei Messen für 4-stimmigen Männerchor und Mezzosopran, mit Orgel und Kammerorchester
Blasen	3 Messen für 4st. Männerchor und Mezzosopran mit oblig. Orgel- und Kammermusikorchester, die der Verleger sofort übernimmt, wenn ich sie für 3st. Männerchor mit Alt und Sopran umschreibe
Nimax	3 Messen, für 4st. Mch., Mezzosopran, mit ob. O. und Kammermusikorchester
Musikerlexikon	3 Messen für 4st. MCh. u. Mez mit obligater Org. und Kammermusikorch.

Tabelle 50: Synopse Werkverzeichnisse: Messe G-Dur.

6.3.6 Messe

Datierung: /

Besetzung: Messe 5st. Chor

Tonart: /

Zum Eintrag dieser Messe konnten keine Noten zugeordnet werden. Möglicherweise ist sie teilweise überliefert. Die Fragmente oder Teile von Messkompositionen sind auf Seite 203 zusammengefasst.

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	3 Messen für 4st. Männerchor und Mezzosopran mit oblig. Orgel- und Kammermusikorchester, die der Verleger sofort übernimmt, wenn ich sie für 3st. Männerchor mit Alt und Sopran umschreibe
Eichhorn	Drei Messen für 4-stimmigen Männerchor und Mezzosopran, mit Orgel und Kammerorchester
Blasen	3 Messen für 4st. Männerchor und Mezzosopran mit oblig. Orgel- und Kammermusikorchester, die der Verleger sofort übernimmt, wenn ich sie für 3st. Männerchor mit Alt und Sopran umschreibe
Nimax	3 Messen, für 4st. Mch., Mezzosopran, mit ob. O. und Kammermusikorchester
Musikerlexikon	3 Messen für 4st. MCh. u. Mez mit obligater Org. und Kammermusikorch.

Tabelle 51: Synopse Werkverzeichnisse: Messe.

6.3.7 *Willibrordusmesse*

Datierung: /

Besetzung: 6st. *Willibrordusmesse* mit obligater Orgel und Streichquintett ad. lib.

Tonart: /

Diese Messe hat ihren Weg über den großen Ozean eingeschlagen hat.[171]

Weder Notenmaterial noch Zeitungseinträge auffindbar.[172]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	6st. Willibrordusmesse mit oblig. Orgel und Streichquintett ad. lib., die ihren Weg über den großen Ozean eingeschlagen hat
Eichhorn	Willibrordusmesse für 6-stimmigen gemischten Chor, mit Orgel obligat und Streichquintett ad libitum; die Messe ist bis nach Amerika gelangt.
Blasen	6st. Willibrordusmesse mit oblig. Orgel und Streichquintett ad. lib., die ihren Weg über den großen Ozean eingeschlagen hat
Nimax	Willibrordusmesse, für 6st. gem. Ch. mit ob. O. und Streichquintett ad libitum
Musikerlexikon	Willibrordusmesse, 6st. gem. Ch. mit obligater Org. u. Streichquintett ad libitum

Tabelle 52: Synopse Werkverzeichnisse: Willibrordusmesse.

[171] Vgl. „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort,* vom 14.08.1933, S. 3.

[172] Auf *Eluxemburgensia* und amerikanischen Pendants sind keine Einträge zu auffindbar. In den Pfarr- und Gesangvereinsarchiven von Echternach und Kathedrale liegen auch keine Quellen. In den Festschriften sind ebenfalls keine Details zu finden.

6.4 Kantaten

Zu den Kantaten gehören Gelegenheitskompositionen unterschiedlichen Umfangs, die in den Quellen als Kantate bezeichnet wurden. Der Umfang variiert von einer Partiturseite für 4st. Chor bis zu ausgedehnten Werken mit großbesetztem Orchester.

Folgende Kantaten sind Umdichtungen auf gleichbleibende Musik, wobei nur bei der Muttergotteskantate ein Knabenchor mit Orchesterbegleitung mitwirkte, dessen Notenmaterial nicht aufgefunden werden konnte.

1920 – Begrüßungskantate Pierre Nommesch

1921 – 250-jähriges Jubiläum Muttergotteskantate

1924 – *O Salutaris* – Eucharistischer Kongress

1935 – Grundsteinlegung des Erweiterungsbaus der Kathedrale

6.4.1 Kantate Bischof Koppes

Titel: Bischofskantate Johannes Joseph Koppes (1843–1918)[173]

Gelegenheit: 25-jähriges Bischofsjubiläum (1883–1908)

Datierung: 03.11.1908

Besetzung: Chor mit Orchesterbegleitung

Tonart: /

Textdichter: Wilhelm Zorn (1850–1920)[174]

Textincipit: /

Noten konnten keine gefunden werden. In der Presse wurden folgende Aufführungen beschrieben, bei welchen 120 Sänger beteiligt waren:

Aufführung an der Pastorstrasse mit Orchester am Dienstag, 03.11.1908, unter der Leitung vom Domorganisten Beicht.[175]

Aufführung am Sonntag 13.11.1908 mit Klavierbegleitung.[176]

> *„Bischofskantate, die schon am Jubiläumsabend in der Pastorstrasse vorgetragen worden war. Heute kam das prächtige Tonstück viel besser zur Geltung, einmal weil es in einem geschlossenen, akustisch sehr glücklich gebauten Raume gesungen wurde, dann auch, weil Hr Domorganist Beicht am Flügel durch eine passende Begleitung das ganze abrundete und ausfüllte."*[177]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Vor 25 Jahren eine Bischofskantate zu Ehren von Mgr Koppes
Eichhorn	Zu Ehren von Bischof J. Koppes
Blasen	Vor 25 Jahren eine Bischofskantate zu Ehren von Mgr Koppes
Nimax	Bischofskantate zu Ehren von Mgr Koppes 1909
Musikerlexikon	Bischofskantate zu Ehren von Mgr. Koppes (1909 komp.)

Tabelle 53: Synopse Werkverzeichnisse: Kantate Bischof Koppes.

[173] „Koppes, Jean Joseph Alphonse (Bischof von Luxemburg), Diözesangeistlicher", in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=D7F56BEE12&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

[174] „Zorn, Guillaume, Diözesangeistlicher", in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=D7F56BEE8&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

[175] „Bischofsjubiläum", in: *Bürger- und Beamten-Zeitung*, vom 05.11.1908, S. 5.

[176] „Aus dem lux. kath. Volksverein.", in: *Luxemburger Wort*, vom 14.12.1908, S. 2.

[177] „Aus dem lux. kath. Volksverein.", in: *Luxemburger Wort*, vom 14.12.1908, S. 2.

6.4.2 Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses

Titel: Cantate mit Orchesterbegleitung auf den Volksverein[178]

Gelegenheit: Einweihung des Volkshauses

Datierung: 13.11.1908[179]

Besetzung: Chor mit Orchbegl

Tonart: F-Dur

Textdichter: Wilhelm Goergen (1876–1942)[180]

Textincipit: *Zum Himmel losst ons Lidder schalen*

Diese Kantate wird im Luxemburger Wort ebenfalls als „Volksvereinshymne“ bezeichnet.[181]

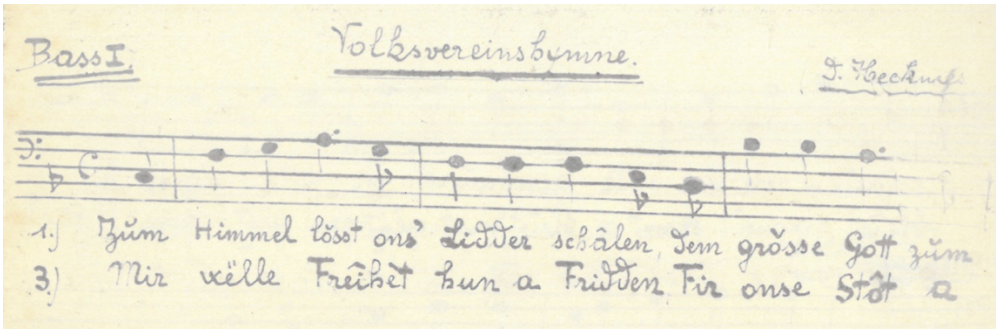


Abbildung 35: Hektografie, erstes Notensystem Bass I, Nachlass Ponchelet (30)

Abschrift:

1) Hektografie, Nachlass Ponchelet (30)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses
Eichhorn	Zur Einweihung des Volkshauses 1909
Blasen	Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses
Nimax	Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses
Musikerlexikon	Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses

Tabelle 54: Synopse Werkverzeichnisse: Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses.

[178] „Aus dem lux. kath. Volksverein.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 11.12.1908, S. 2.

[179] „Große Festversammlung“, in: *Luxemburger Wort*, vom 12.12.1908, S. 3.

[180] Germaine Goetzinger, *Willy Goergen*, auf der Internetseite https://www.autorenlexikon.lu, (21.09.2023).

[181] „Aus dem lux. kath. Volksverein.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.12.1908, S. 2.

6.4.3 Jubiläumskantate für Herrn Pfarrer Fr. Lech (1849–1921)

Titel: Jubiläumskantate für Herrn Pfarrer Fr. Lech

Gelegenheit: 25-jähriges Jubiläum Dompfarrer Frédéric/Friedrich Lech (08.12.1908)

Datierung: 07.12.1908[182]

Besetzung: 6st. gem. Chor[183]

Tonart: /

Textdichter: /

Textincipit: /

> *„eine mächtig wirkende Festkantate, welche Hr. Domchordirigent Heckmes komponiert hatte, wurde von den gemischten Kirchenchören von Liebfrauen, Limpertsberg und der Redemptoristenkirche vorgetragen.“*[184]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Jubiläumskantate für 6st. gem. Chor für Pfarrer Fr. Lech
Eichhorn	Für 6-stimmigen, gemischten Chor zu Ehren von Pfarrer Lech
Blasen	Jubiläumskantate für 6st. gem. Chor für Pfarrer Fr. Lech
Nimax	Jubiläumskantate für Pfarrer Fr. Lech, für 6st. gem. Chor
Musikerlexikon	Jubiläumskantate für Herrn Pfarrer Franz Lech, für 6st. gem. Ch.

Tabelle 55: Synopse Werkverzeichnisse: Jubiläumskantate für Herrn Pfarrer Fr. Lech.

[182] Festkantate am Vorabend (07.12.1908)

[183] „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.08.1933, S. 3.

[184] „Zum 25jährigen Pfarrjubiläum des Herrn Stadtpfarrers Friedrich Lech.“, in: *Luxemburger Wort,* vom 08.12.1908, S. 2.

6.4.4 Kantate *Herr, unser Gott*

Titel: *Herr, unser Gott* (Psalm 8)

Gelegenheit: Cäcilienvereinskonzert im großen Saale des Volkshauses

Datierung: 21.11.1909[185]

Besetzung: 4-6st. gem. Chor mit Soli für Sopran und Tenor, mit großem Orchester

Tonart: /

Textdichter: /

Textincipit: *Herr unser Gott, wie groß bist Du!*[186]

> *„Erstaufführung einer neuen Komposition von D. Heckmes: der Kantate „Herr, unser Gott", einer Paraphrase über den 8. Psalm, für großes Orchester, 4–6stimmigen gemischten Chor mit Solos für Sopran, für Tenor (wirkungsvoll gesungen durch Hrn. Ern. Dornseiffer) und einer Schlußfuge, – welche mit großer Begeisterung vorgetragen und von den Zuhörern mit lauten Beifallsbezeugungen aufgenommen wurde."*[187]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Kantate: *Herr unser Gott*

Tabelle 56: Synopse Werkverzeichnisse: Kantate Herr unser Gott.

[185] „Luxemburger Cäcilienverein", in: *Luxemburger Wort*, vom 19.11.1909, S. 2.

[186] Diözesanarchiv: Depositum der Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg: Karton 42: Programmhefte Konzerte (1893-1990).

[187] „Cäcilienvereinskonzert", in: *Luxemburger Wort,* vom 24.11.1909, S. 2.

6.4.5 Kantate *Herrlich ist Gott*

Titel: ***Herrlich ist Gott***

Gelegenheit: /

Datierung: /

Besetzung: 6st. gem. Chor mit Soli und großem Orchester[188]

Tonart: /

Textdichter: /

Textincipit: /

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	6st. Kantate: „Herrlich ist Gott“ mit Soli und großem Orchester
Eichhorn	„Herrlich ist Gott“, für 6-stimmigen gemischten Chor mit Soli und Orchester
Blasen	6st. Kantate: „Herrlich ist Gott“ mit Soli und großem Orchester
Nimax	Kantate „Herrlich ist Gott“, für 6st. gem. Ch., Soli und großes Orchester
Musikerlexikon	Kantate: *Herrlich ist Gott*, für 6st. gem. Ch. mit Soli u. großem Orch.

Tabelle 57: Synopse Werkverzeichnisse: Kantate Herrlich ist Gott.

Es stellt sich die Frage, ob es sich bei diesen beiden Kantaten nicht um ein einziges Werk handelt, da alle Werkverzeichnisse, die sich auf dem von Heckmes basieren nur die Kantate *Herrlich ist Gott* erwähnen, nur das Musikerlexikon erwähnt beide Kantaten. Unterlagen konnten keine gefunden werden. Die Besetzung der beiden Kantaten wird gleich beschrieben, und die Titel lassen auf einen ähnlichen Inhalt deuten. Auch die klangliche Nähe der beiden Titel sowie deren gleiches Versmaß untermauern diese Vermutung.

Auf eluxemburgensia.lu wird nur eine Aufführung von *Herr, unser Gott* erwähnt und *Herrlich ist Gott* wird nur im Artikel *Selbstbiographisches* aufgeführt.

[188] „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.08.1933, S. 3.

6.4.6 Festkantate 300 Jahre Schutzpatronin Esch an der Sauer

Titel: Festkantate 300 Jahre Schutzpatronin Esch an der Sauer

Gelegenheit: zu Ehren der Muttergottes, die seit 300 Jahren Patronin unserer Ortschaft ist.[189]

Datierung: 12.09.1910[190]

Besetzung: 3st. MCh mit Orchbegl[191]

Tonart: /

Textdichter: Pfarrer Wilhelm Zorn aus Saeul (1850–1920)

Textincipit: *Des Jubels heil'ge Weihelieder*

Der Verfasser konnte keine Noten finden. Die beteiligten Gesangvereine besitzen heute keine Noten mehr. Einerseits litten diese Ortschaften während der Ardennenoffensive, andererseits haben Kirchenraumrenovationen dazu geführt, dass ältere Schränke ausgeräumt wurden. Zudem wurde diese Gelegenheitskomposition wohl nur einmal aufgeführt und fand anschließend keine Verwendung mehr, so dass sie möglicherweise ausgesondert wurde. Die Philharmonie von Esch an der Sauer besitzt Archive, die in das 19. Jahrhundert hineinreichen, doch dieses Werk konnte nicht gesichtet werden.

In der Tageszeitung *Luxemburger Wort* ist zu lesen:

> *„Über hundert Sänger der vereinigten Gesangvereine von Esch=Sauer, Eschdorf, Gösdorf, Heiderscheid, Insenborn und Kaundorf, unter Mitwirkung der philharmonischen Gesellschaft und der Feuerwehr von Eschsauer die von Herrn Pfarrer Zorn aus Saeul gedichtete und vom Hrn Domchorregenten Heckmes componierte herrliche Festkantate vorgetragen"*[192]

In der *Obermosel-Zeitung* steht:

> *„Herr Pfarrer Zorn aus Säul hat eine herrliche Jubelhymne verfaßt, welche Hr Domchorregent Heckmes für dreistimmigen Männerchor mit Orchesterbegleitung komponiert hat; diese Kantate wird bei Gelegenheit der Einweihung von über 190 Sängern, unter gefälliger Mitwirkung der philharmonischen Gesellschaft von Esch a d S und der Feuerwehr, von den vereinigten Gesangvereinen von Esch an der Sauer, Gösdorf, Eschdorf, Kaundorf, Nothum, Insenborn und Heiderscheid vorgetragen werden."*[193]

[189] „Esch a. d. Sauer", in: *Luxemburger Wort*, vom 30.08.1910, S. 3.

[190] „Esch a. d. Sauer", in: *Obermosel-Zeitung*, vom 02.09.1910, S. 2.

[191] „Esch a. d. Sauer", in: *Luxemburger Wort*, vom 30.08.1910, S. 3.

[192] „Festfeier in Esch a. d. Sauer.", in: *Luxemburger Wort*, vom 14.09.1910, S. 2.

[193] „Esch a. d. Sauer", in: *Obermosel-Zeitung*, vom 02.09.1910, S. 2.



Abbildung 36: Marienstatue[194]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 58: Synopse Werkverzeichnisse: Festkantate 300 Jahre Marienstatue Esch an der Sauer.

[194] https://www.trippics.de/wp-content/uploads/2021/05/trippics_reise_und_fotografie_mai_2021_esch_sauer13-scaled.jpg, (21.09.2023).

6.4.7 Festkantate *Einem Glauben, einem Stande*

Titel: *Einem Glauben, einem Stande*

Gelegenheit: für katholischen Lehrer- und Lehrerinnenverein

Datierung: 02.09.1911[195]

Besetzung: 4st. gem. Chor, SATB

Tonart: C-Dur

Textdichter: /

Textincipit: *Einem Glauben, einem Stande*

Verbandslied[196]

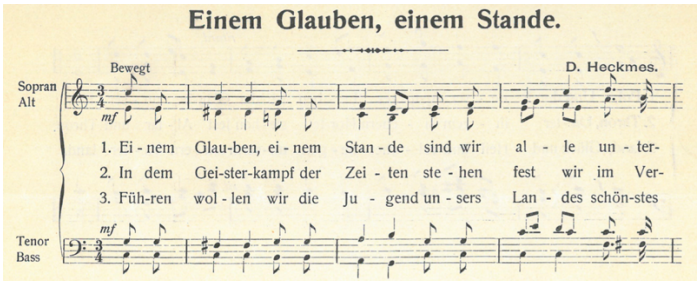


Abbildung 37: Edition, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (26)

> *„nach dem Vortrag einer vom Domchordirigenten Heckmes eigens für den Verband komponierten Festkantate“*[197]

> *„Äußerst stimmungsvoll wirkte es auf die Anwesenden, daß vor Beginn der Versammlung ein zahlreicher gemischter Chor von Lehrern und Lehrerinnen, unter der bewährten Leitung des Hrn Olinger aus Diekirch das von Hrn. Domchordirigenten Heckmes so prächtig komponierte Lied „Einem Glauben, einem Stande“ zum Vortrag brachte.“*[198]

Edition:

1) Nachlass Ponchelet (26)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

[195] „Lehrerversammlung“, in: *Luxemburger Wort*, vom 25.08.1911, S. 2.

[196] „3. Generalversammlung des kathol. Lehrerverbandes.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 01.09.1913, S. 2.

[197] „Die Generalversammlung des katholischen Lehrer= und Lehrerinnenvereins“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 05.09.1911, S. 1.

[198] „Die Generalversammlung des luxemb. kathol. Lehrer= und Lehrerinnenvereins.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.09.1911, S. 2.

Tabelle 59: Synopse Werkverzeichnisse: Festkantate Einem Glauben, einem Stande.

6.4.8 Begrüßungskantate Bischof Pierre Nommesch (1864–1935)

Titel: Bischofkantate / Begrüßungskantate

Gelegenheit: Bischofskonsekration

Datierung: 24.03.1920[199]

Besetzung: 4-5st. MCh, 12st. Blasorchester: 3 Tr, 4 Hr, 3 Pos, Bar, Tba, Pauke

Tonart: Es-Dur

Textdichter: Wilhelm Goergen (1876–1942)

Textincipit: *Grousse Gott, mir danken Dir!*[200]

Wurde im Cerclesaal (Palais Municipal) aufgeführt.[201]

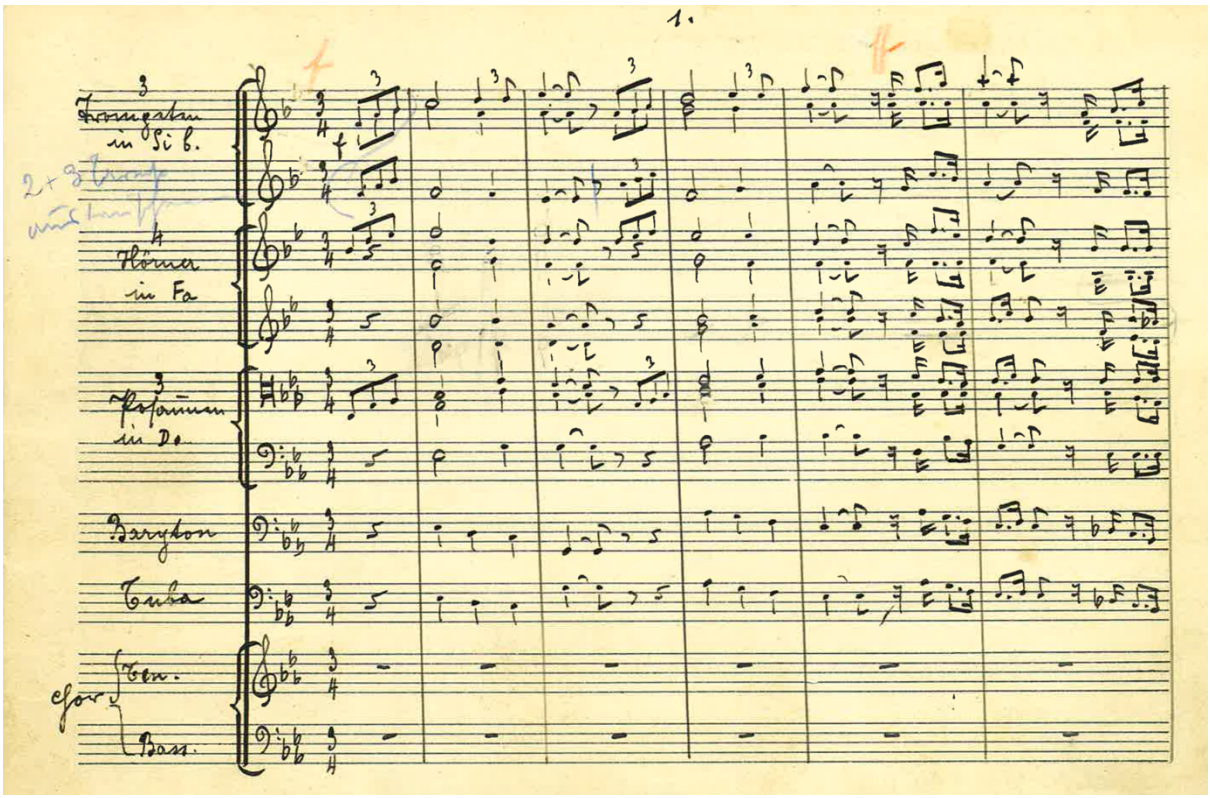


Abbildung 38: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (7)

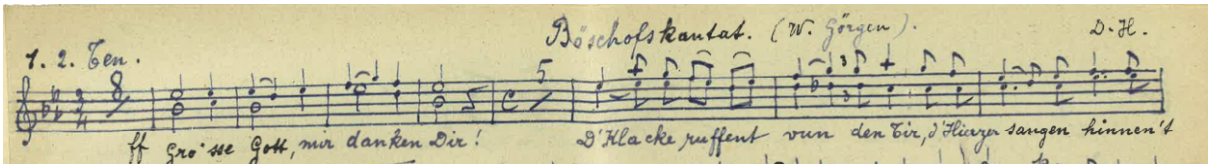


Abbildung 39: Hektografie, erstes Notensystem Tenöre, Salle Brocquart.

[199] Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux Notre-Dame 590_0112

[200] Dt.: Großer Gott, wir danken Dir!

[201] „Luxemburg“, in: *Escher Tageblatt*, vom 26.03.1920, S. 3.

„Diese herzlichen Dichterworte wurden auf das wirkungsvollste unterstrichen durch die Vertonung des Herrn Prof. D. Heckmes. Der Komponist hatte mit großer Begeisterung und Hingebung den Text der Bischofkantate mit rauschenden Feierklängen umwoben, und das herrliche Stimmenmaterial seines Chores brachte den pompösen Festgesang zu ergreifender Wirkung. Die Kantate war ursprünglich dazu bestimmt, auf dem Kiosk des Paradeplatzes zur Aufführung zu kommen. Daher die eigenartige Disposition des Tonstückes. Aber auch im Cercle-Saal hat der Vier- und fünfstimmige Männergesang mit zwölfstimmiger Bläser- und Paukenbegleitung sich siegreich behauptet und allgemeinen Beifall ausgelöst."[202]

Autograf:

1) Nachlass Ponchelet (7)

Hektografie:

1) Vokalstimmen für Tenöre und Bässe, *Salle Brocquart*

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Von Wilh. Goergen gedichtete Begrüßungskantate zur Einführung des hochwürdigsten Herrn Bischofs Nommesch, für 4st. Männerchor und Blasorchester, die im Cerclesaal aufgeführt wurde.
Eichhorn	Zur Begrüßung von Bischof Nommesch
Blasen	Von Wilh. Goergen gedichtete Begrüßungskantate zur Einführung des hochwürdigsten Herrn Bischofs Nommesch, für 4st. Männerchor und Blasorchester, die im Cerclesaal aufgeführt wurde.
Nimax	Begrüßungskantate zur Einführung des Hochwürdigsten Herrn Bischofs Nommesch, für 4st. Mch. und Blasorchester, Text von W. Goergen, Uraufführung im Palais municipal
Musikerlexikon	Begrüßungskantate (Td.: Willy Goergen) zur Einführung des hochwürdigsten Herrn Bischofs Rommesch [sic!], für 4st. MCh. und Blasorch., UA im Palais municipal

Tabelle 60: Synopse Werkverzeichnisse: Begrüßungskantate Bischof Pierre Nommesch.

[202] „Im Festsaal des Cerclegebäudes.", in: *Luxemburger Wort*, vom 26.03.1920, S. 1.

6.4.9 Jubiläumskantate zu Ehren der Trösterin der Betrübten

Titel: Muttergotteskantate

Gelegenheit: 250-jähriges Jubiläum

Datierung: 30.04.1921[203]

Besetzung: 4st. MCh, Tr, Hr, Pos, Fag, Bar, Tba, Pauken, Knabenchor mit Holz- und Streicherbegleitung[204]

Tonart: D-Dur

Textdichter: Wilhelm Goergen (1876–1942)

Textincipit: *Magnificat anima mea Dominum*

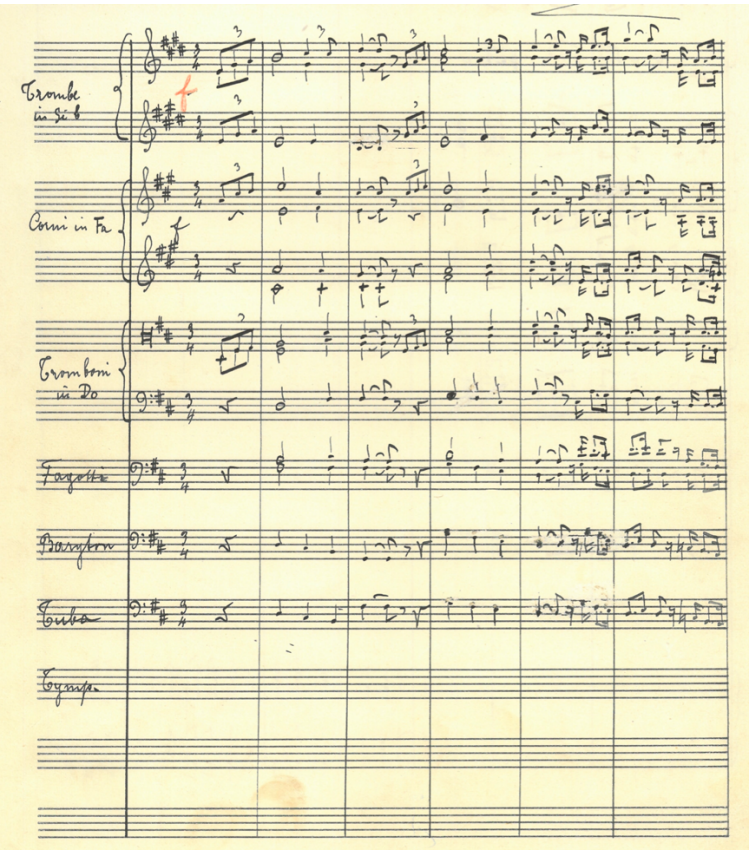


Abbildung 40: erste Partiturseite, Nachlass Ponchelet (29)

Aus dem Artikel „Selbstbiographisches“ ist zu entnehmen, dass ein Knabenchor mit Holzbläser- und Streicherbegleitung als Echo auf dem Balkon des Cerclegebäudes mitwirkte. Die Melodien von *Klagt in Leid* und *de Feierwon,* sind in die Partitur eingearbeitet worden.

Diese Noten konnten nicht gefunden werden. In der Partitur entsteht lediglich eine Pause von zwanzig Takten, zu welchen der Verfasser keine Noten finden konnte. Die Melodie von *Wie unsre Väter flehten* dauert genau zwanzig Takte, so dass hier eine Strophe dieses Liedes

[203] 1916 wegen des Krieges auf 1921 verlegt worden.
„Die Oktav=Schlußfeier“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 02.05.1921, S. 3.

[204] Einen Teil des Orchestersatzes wurde von Herrn Fernand Mertens verfasst.

vom Knabenchor[205] hätte vorgetragen werden können. Es ist gut möglich, dass diese Noten an einen anderen Ort gelangten und so nicht mit dem vorhandenen Notenmaterial versorgt wurde.

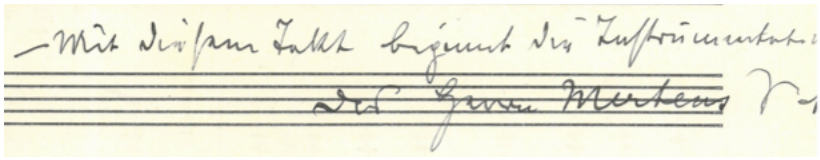


Abbildung 41: Anmerkung in der Partitur, Nachlass Ponchelet (29)

„Mit diesem Takt beginnt die Instrumentation

Des Herrn Mertens S“

Auf der folgenden Seite ist auch eine andere Handschrift zu erkennen:

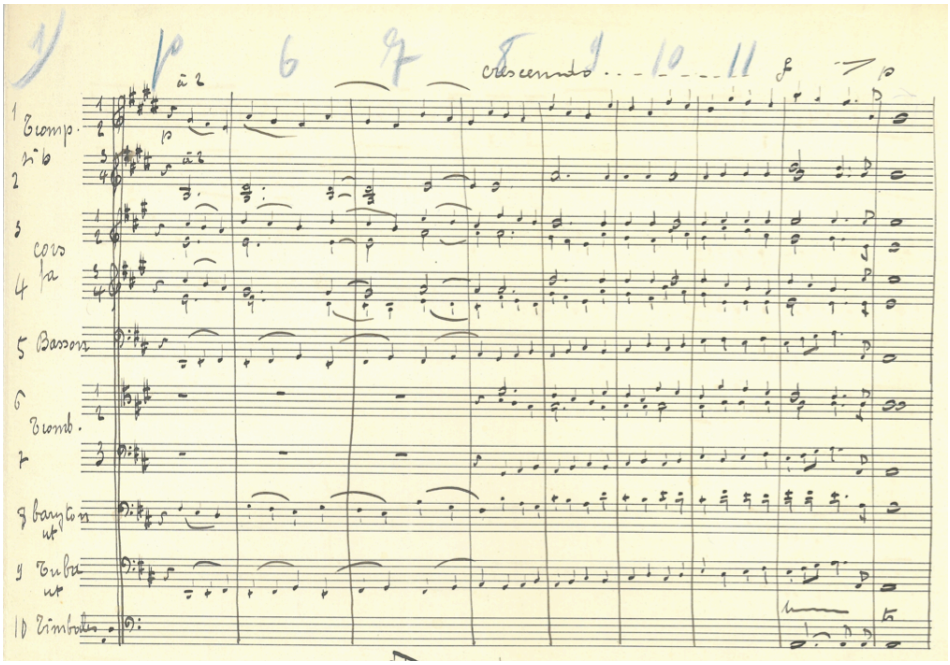


Abbildung 42: Handschrift von F. Mertens, Nachlass Ponchelet (29)

Manuskript:

1) Partitur, Einzelstimmen, Chorstimmen, Nachlass Ponchelet (29) (mehrere Schreiber und Hektografie für die Chorstimmen)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Die ebenfalls von Goergen gedichtete Jubiläumskantate zu Ehren der Trösterin der Betrübten, für 4st. Männerchor mit Trompeten und Posaunen und einem Knabenchor mit Holzbläser- und Streichbegleitung, der als Echo auf dem Balkon des Cerclegebäudes mitwirkte.

[205] „Die Ovation auf dem Paradeplatz“, in: *Luxemburger Wort*, vom 02.05.1921, S. 2.

Eichhorn	Jubiläum von 1921 (250 Jahre Votum solemne)
Blasen	Die ebenfalls von Goergen gedichtete Jubiläumskantate zu Ehren der Trösterin der Betrübten, für 4st. Männerchor mit Trompeten und Posaunen und einem Knabenchor mit Holzbläser- und Streichbegleitung, der als Echo auf dem Balkon des Cerclegebäudes mitwirkte.
Nimax	Jubiläumskantate zu Ehren der Trösterin der Betrübten, für 4st. Mch. mit Trompeten und Posaunen und einem Knabench. mit Holzbläser- und Streichbegleitung, der als Echo auf dem Balkon des Cerclegebäudes mitwirkte
Musikerlexikon	Jubiläumskantate (Td.: Willy Goergen) zu Ehren der Trösterin der Betrübten, für 4st. MCh. mit Trompeten und Posaunen und einem Knabenchor mit Holzbläser- und Streichbegleitung, der als Echo auf dem Balkon des Cerclegebäudes mitwirkte

Tabelle 61: Synopse Werkverzeichnisse: Jubiläumskantate zu Ehren der Trösterin der Betrübten.

6.4.10 Kantate *O salutaris*

Titel: *O salutaris*

Gelegenheit: Eucharistischer Kongress

Datierung: 20.06.1924[206]

Besetzung: 4st. MCh, 3 Tr, 4 Hr, 3 Pos, Bar, Tba, Pauken

Tonart: Es-Dur

Textdichter: Hermann Berg, Pseudonym von Wilhelm Weis (1894–1964)[207]

Textincipit: *O Salutaris hostia*

[206] „Eucharistischer Kongreß.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.06.1924, S. 2.

[207] Pierre Marson, *Wilhelm Weis*, auf der Internetseite https://www.autorenlexikon.lu, (21.09.2023).

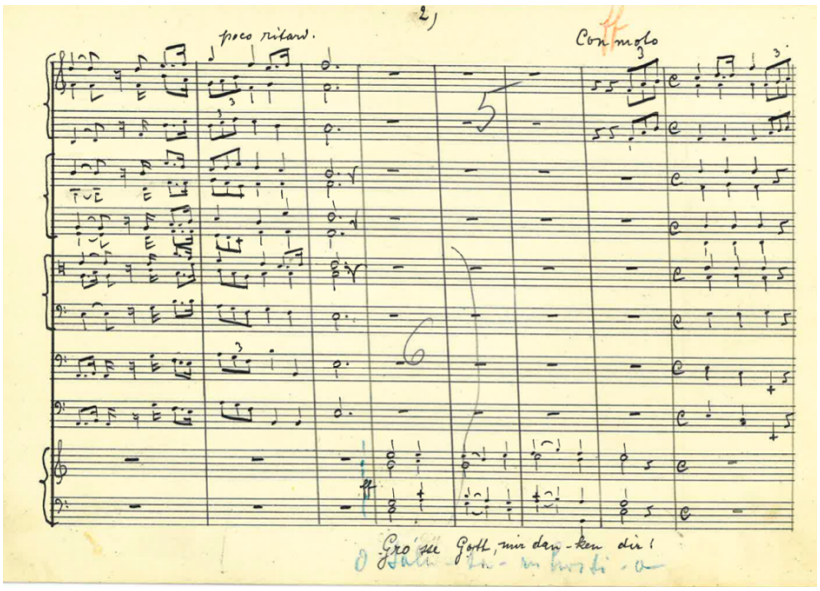


Abbildung 43: Manuskript, zweites Notensystem, Nachlass Ponchelet (7)

Manuskript:

1) Nachlass Ponchelet (7)

Hektografie:

1) Vokalstimmen für Tenöre und Bässe, *Salle Brocquart*

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 62: Synopse Werkverzeichnisse: Kantate O salutaris.

6.4.11 Jubiläumskantate für eine höhere Töchterschule

Titel: Jubiläumskantate

Gelegenheit: Jubiläum einer höheren Töchterschule in Wien, Mödling

Datierung: 04.06.1926[208]

Besetzung: 4st. Frauenchor und Soli mit Reigen unter der Begleitung von zwei Klavieren, Harmonium und Streichquintett[209]

Tonart: /

[208] An dem Tag findet das 25-jährige Jubiläum des Bestehens des Mädchen-Reformrealgymnasiums in der Mödlinger Bühne statt, welches sich in Eisentorgasse 5 befand. „Mädchen=Reformrealgymnasium in Mödling“, in: *Mödlinger Nachrichten*, vom 05.06.1926, S. 3.

[209] „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.08.1933, S. 3.

Textdichterin: Frau Schuster[210]

Textincipit: /

Dominique Heckmes erwähnt dieses Werk in seinem Artikel „Selbstbiographisches“:

> *„Jubiläumskantate größeren Ausmaßes für 4st. Frauenchor, und Soli mit Reigen unter Begleitung von 2 Klavieren, Harmonium und Streichquintett, die in einer höheren Töchterschule zu Wien (Mödling) aufgeführt wurde und dort günstige Presseanerkennung fand.“*[211]

Außer dieser Beschreibung liegen weder Noten noch Text vor. Das Archiv von Mödling, und Ilse Waldner haben den Verfasser auf den Beitrag von Mag. Karl Reiter aus dem Jahr 2002 zur Schulgeschichte von Mödling aufmerksam gemacht, welcher in der Festschrift zu *100 Jahre Gymnasium Untere Bachgasse* veröffentlicht wurde. Darin erwähnt er ein Festakt in der *Mödlinger Bühne* aus dem Jahre 1926. Die *Mödlinger Bühne* hat keine nähere Informationen. Die lokale Zeitschrift *Mödlinger Nachrichten* erwähnt die Feier des 25-jährigen Bestehens eines Mädchen-Reformrealgymnasiums. Allerdings wird der Name Heckmes nirgends erwähnt. Stattdessen wird „Pegasus im Joch“ erwähnt.

> *„Freitag, 4. Juni: Festvorstellung zur Feier des 25 jährigen Bestehens des Mädchen=Reformrealgymnasiums. Theater. „Pegasus im Joch“, Lustspiel in fünf Akten.“*[212]

> *„Festvorstellung des Mädchen=Reform=Realgymnasiums in Mödling zur Feier des 25=jährigen Bestehens der Schule am 4. Juni. Der Wandel der Zeit hat mit dieser Vorstellung ein öffentliches Zeugnis abgelegt. Die Jugend hat sich zusammengetan und den erwartungsvoll dasitzenden Eltern eine Ueberraschung bereitet. Eine Schülerin der fünften Klasse, Frl. Schuster, hat ein Jubiläumsfestspiel gedichtet und ihr von Initiative erfüllten Mitschülerinnen haben es aufgeführt. Staunenswert gut. Auch der Dichterin ist nur Lob zu spenden. Entzückend war auch der Tanz „Dorfsschwalben aus Oesterreich“. Die kühne Jugend hat sich auch an das Lustspiel von Enrica Freiin von Handel Mazzetti herangewagt: „Pegasus im Joch“, das gar nicht so leicht zu spielen ist. Der Erfolg gab ihnen recht. Trägerin der Hauptrolle war das hübsche Frl. Marey als Miß Sappho Briggs, um die sich das spielfreudige Schülerensemble gruppierte. Die Komik wurde durch Frl. Trude Schönbach vertreten, welche als Directrice eines Mädchenpensionats bewies, daß sie das glänzende Schauspieltalent ihres Papas geerbt hat. Jedes einzelne aufblitzende Talent zu nennen würde beider Fülle des Gebotenen zu weit führen. Frl. Luise Swoboda tanzte Solo. Einen graziösen Walzer, der alle ihre Vorzüge ins beste Licht setzte. Frl. Olga Mottl sang ihren Schülerinnen zu lieb mit wunderschöner Stimme die Hallenarie aus „Tannhäuser“ und die Arie der Agathe aus „Freischütz.“ Der Applaus war so stürmisch, daß sie noch zugeben mußte. Blumen und Bonbons gab es eine Menge für die Künstlerinnen und nicht endenwollenden Beifall. Es ist den*

[210] „Festvorstellung des Mädchen=Reform=Realgymnasiums“, in: *Mödlinger Nachrichten*, vom 12.06.1926, S. 3.

[211] „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.08.1933, S. 3.

[212] „Mödlinger Bühne“, in: *Mödlinger Nachrichten*, vom 05.06.1926, S. 7.

Eltern nur zu gratulieren, daß ihre Töchter ihre Bildung durch so ausgezeichnete Lehrkräfte, an deren Spitze Frau Direktor Dr. Zoha steht, genießen. E.M.K."[213]

„Mädchen=Reformrealgymnasium in Mödling. Diese Anstalt beging am 4. d. M. die Feier ihres 25. jährigen Bestandes. Nach einem Festgottesdienst in der Stadtpfarrkirche fand im Turnsaale der Anstalt die Festversammlung statt, zu der erschienen waren: Abg. Klieder, Hofrat Dr. Terz namens des Landesschulrates, Bezirkshauptmann Dr. Pamperl, Gymnasialdirektor Holzmeister mit Prof. Mutschlechner, Rektor P. Doktor Karthaus von St. Gabriel, Bürgermeister Buchberger mit der Gemeindevertretung, GR. Lenk aus Maria=Enzersdirf, Direktor Dreßler der Hyrtl'schen=Waisenanstalt, Vertretungen aller Mittelschulen Niederösterreichs, viele Eltern und ehemalige Schülerinnen. Nach Begrüßung der Festgäste sprach die Schülerin Koydl den Festprolog, worauf Direktor Kemetter, ein ehemaliges Mitglied des Lehrkörpers, die Festrede hielt, in der er das Entstehen und den Werdegang der jubilierenden Anstalt treffend skizzierte. Nachmittags fand eine Festvorstellung in der Mödlinger Bühne statt."[214]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Jubiläumskantate größeren Ausmaßes für 4st. Frauenchor und Soli mit Reigen und Begleitung von 2 Klavieren, Harmonium und Streichquintett, die in einer höheren Töchterschule zu Wien (Mödling) aufgeführt wurde und dort günstige Presseanerkennung fand.
Eichhorn	Jubiläumskantate von größerem Ausmaß, für 4-stimmigen Frauenchor mit Soli und Begleitung von 2 Klavieren, Harmonium und Streichquintett. Die Uraufführung fand mit großem Erfolg zu Wien statt.
Blasen	Jubiläumskantate größeren Ausmaßes für 4st. Frauenchor und Soli mit Reigen und Begleitung von 2 Klavieren, Harmonium und Streichquintett, die in einer höheren Töchterschule zu Wien (Mödling) aufgeführt wurde und dort günstige Presseanerkennung fand.
Nimax	Nein[215]
Musikerlexikon	*Jubiläumskantate*, für 4st. Frauenchor und Soli mit Reigen unter der Begleitung von zwei Klavieren, Harmonium und Streichquintett

Tabelle 63: Synopse Werkverzeichnisse: Jubiläumskantate für eine höhere Töchterschule.

[213] „Festvorstellung des Mädchen=Reform=Realgymnasiums", in: *Mödlinger Nachrichten*, vom 12.06.1926, S. 3.

[214] „Mädchen=Reformrealgymnasium in Mödling", in: *Mödlinger Nachrichten*, vom 12.6.1926, S. 4.

[215] Seine Arbeit bezieht sich auf die kirchenmusikalische Kompositionen.

6.4.12 Festkantate zur Grundsteinlegung des Erweiterungsbaues der Kathedrale

Titel: Festkantate *Jucundis pagnat mentibus*[216]

Magnificat-Kantate, Festkantate zur Grundsteinlegung des Erweiterungsbaues der Kathedrale

Gelegenheit: Grundsteinlegung des Erweiterungsbaues der Kathedrale

Datierung: 12.05.1935[217]

Besetzung: 4st. MCh, Tr, Hr, Pos, Bar, Tba

Tonart: Es-Dur

Textdichter: Camille Ollinger (1888–1943)[218]

Textincipit: *Magnificat anima mea*

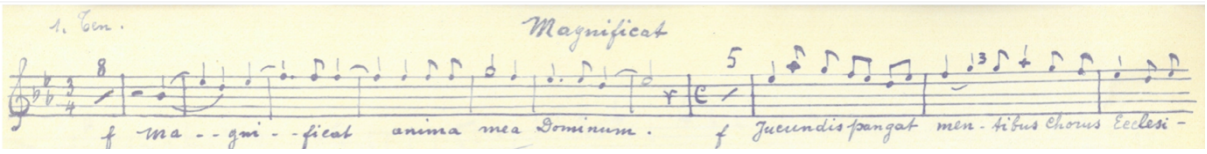


Abbildung 44: Magnificat-Kantate, Tenor 1, Nachlass Ponchelet (33)

Diese Kantate wurde vom Caecilienverein, und der Militärkapelle aufgeführt.

Autograf:

1) Partitur, Nachlass Ponchelet (7)

Abschrift:

1) Einzelstimmen des Chores, Hektografie, Nachlass Ponchelet (33)

2) Einzelstimmen Orchester, Manuskript, *Salle Brocquart*

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein[219]
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 64: Synopse Werkverzeichnisse: Festkantate zur Grundsteinlegung des Erweiterungsbaues der Kathedrale.

[216] „Die Eröffnungsfeier im Wandel der Zeit“, in: *Luxemburger Wort*, vom 11.05.1963, S. 4.

[217] „Programmfolge der Grundsteinlegung durch Seine Exzellenz den Hochwürdigsten Herrn Bischof, Msgr. Nommesch.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 10.05.1935, S. 3.

[218] „Ollinger, Jean Pierre Ernest Camille, Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=077975FC8&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

[219] Seine Auflistung entstand 1933, zwei Jahre vor dieser Aufführung.

6.5 Litaneien

Eine Litanei ist ein Bittgebet oder ein Bittgesang, der im Wechsel von Vorsänger und/oder Chor, und Gemeinde vorgetragen wird. Es besteht aus einer „Reihung von Anliegen oder Anrufungen, denen eine formelhafte Bitte als Antwort folgt.“[220]

Die Lauretanische Litanei ist in Sakramentsandachten gesungen worden, die an Samstagen und Sonntagen nach den abendlichen Gebetsstunden gefeiert wurden; in Marienmessen konnte sie auch das Offertorium ersetzen.[221]

Der Text der Muttergotteslitanei wurde über die Jahre durch päpstliche Approbationen erweitert. Folgend, die von Heckmes benutzte Textierung mit hinzugefügten Überschriften für die einzelnen Abschnitte:

Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison
Christe, audi nos
Christe, exaudi nos

Pater de coelis Deus,
Miserere nobis
Fili, redemptor mundi Deus,
Miserere nobis
Spiritus sancte Deus,
miserere nobis
Sancta Trinitas, unus Deus
Miserere nobis

„Die Heiligkeit Marias“

Sancta Maria
Sancta Dei Genitrix
Sancta Virgo Virginum

„Maria, die Mutter“

Mater Christi
Mater divinae gratiae
Mater purissima
Mater castissima
Mater inviolata
Mater intemerata
Mater amabilis
Mater admirabilis
Mater boni consilii
Mater Creatoris
Mater Salvatoris

„Maria, die Jungfrau“

Virgo prudentissima
Virgo veneranda
Virgo praedicanda
Virgo potens
Virgo clemens
Virgo fidelis

„Symbole Marias“

Speculum justitiae
Sedes sapientiae
Causa nostrae laetitiae
Vas spirituale
Vas honorabile
Vas insigne devotionis
Rosa mystica
Turris Davidica
Turris eburnea
Domus aurea
Foederis arca
Janua coeli
Stella matutina

„Maria, die Helferin“

Salus infirmorum
Refugium peccatorum
Consolatrix afflictorum
Auxilium christianorum

„Maria, die Königin“

Regina Angelorum
Regina Patriarcharum
Regina Prophetarum
Regina Apostolorum
Regina Martyrum
Regina Confessorum
Regina Virginum
Regina Sanctorum omnium
Regina sine labe originali concepta
Regina in coelum assumpta
Regina sacratissimi rosarii
Regina pacis

[220] Vgl. Karlheinz Schlager, „Litanei, Die einstimmige Litanei, Repertoire“, in: *MGG Online,* hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., online https://wwww.mgg-online.com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/498753, (21.09.2023).

[221] Vgl. Karlheinz Schlager, „Litanei, Die einstimmige Litanei, Repertoire“, in: *MGG Online,* hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., online https://wwww.mgg-online.com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/498753, (21.09.2023).

Agnus Dei qui tollis peccata mundi
Agnus Dei qui tollis peccata mundi
Agnus Dei qui tollis peccata mundi

Parce nobis Domine
Exaudi nos Domine
Miserere nobis

Die meisten Litaneien von Heckmes sind Muttergotteslitaneien unter den Namen *Lauretanische Litanei*, *Litaniae Lauretanae* oder auch *Litaniae B. M. V.*. Durch die Ähnlichkeit und die Auswechselbarkeit der Titel oder Namensgebung kann eine definitive Zuordnung nicht immer gewährleistet werden. Die Einträge in Zeitungsartikeln, sind meistens nicht eindeutig zuweisbar. Am 20.04.1913 wurde eine 6st. Litanei von Heckmes gesungen[222], oder am 16.04.1929 eine 3st.. Einerseits sind die Artikel nicht zwingend korrekt und andererseits treffen diese Beschreibungen auf eine Vielzahl von Werken zu. Zudem kann Heckmes auch eine 3st. Litanei bearbeitet haben.

Litaniae in hon Sti Josephi

Die *Joseph-Litanei* wurde 1909 von Papst Pius X. für den liturgischen Gebrauch approbiert. Die von Heckmes benutzte Textierung lautet:

Kyrie, eleison
Christe, eleison
Kyrie, eleison
Christe, audi nos
Christe, exaudi nos

Pater de caelis Deus, miserere nobis
Fili, Redemptor mundi, Deus, miserere nobis
Spiritus Sancte, Deus, miserere nobis
Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis

Sancta Virgo Virginum, *ora pro nobis*
Sancte Joseph,
Proles David inclita,
Dei Genitricis sponse,
Custos pudicae Virginis,
Fili Dei nutricie,
Christi defensor sedule,
Almae Familiae praeses,
Joseph justissime,
Joseph castissime,
Joseph prudentissime,
Joseph fortissime,
Joseph obedientissime,
Joseph fidelissime,
Speculum patientiae,
Amator paupertatis,
Exemplar opificum,
Domesticae vitae decus,
Custos virginum,
Familiarum columen,
Solatium miserorum,
Spes aegrotantium,
Patrone morientium,
Terror daemonum,
Protector sanctae Ecclesiae,

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
parce nobis, Domine
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
exaudi nos, Domine
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis

[222] „Zur Mutter=Gottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 21.04.1913, S. 3.

6.5.1 Litanei mit Solo

Datierung: 12.05.1904

Besetung: 4st. mit Solo

Tonart: /

F. Heckmes[223]

6.5.2 *Litaniae Lauretanae* Es-Dur

Datierung: Edition 15.08.1923 (Musica Sacra Nr.10.)

Besetzung: 4st. MCh

Tonart: Es-Dur

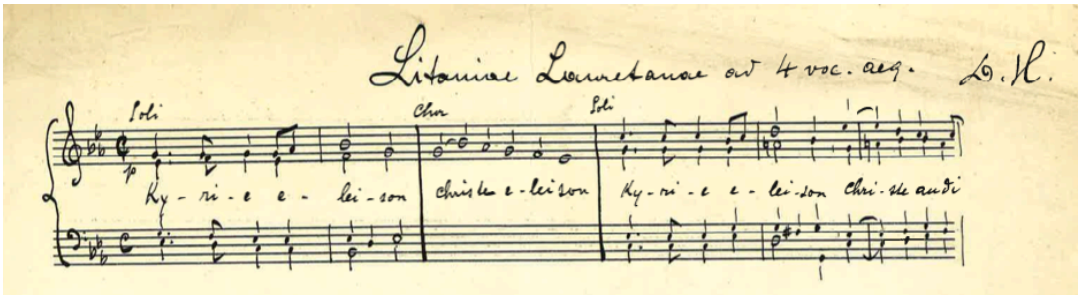


Abbildung 45: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (19)

Überarbeitungen sind erkennbar zwischen der handschriftlichen Fassung im Nachlass Ponchelet (19) und der Edition (11).

Bei der öfters genannten *Litaniae B. M. V.*[224]*,* handelt es sich höchstwahrscheinlich um diese in Es-Dur.

Manuskript:

1) Nachlass Ponchelet (19)

Abschrift:

1) *Pius-Verband* besitzt eine Kopie von Ponchelet (19)

Edition:

1) *Pius-Verband* Edition Y021 (MW10. / 789=2st)

2) Edition, Nachlass Ponchelet (11)

3) *BnL*, *Cedom*, ALMD 82, M.S.10$_4$.

4) *BnL*, *Cedom*, ALMD 610, M.S.10$_4$.

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Litaneien

[223] „Programm der Jubel=Feier:“, in: *Luxemburger Wort*, vom 11.05.1904, S. 3. Dem Verfasser ist kein „F. Heckmes“ bekannt. Denkbar ist ein Tippfehler.

[224] „Heiderscheidergrund“, in: *Luxemburger Wort,* vom 01.12.1948, S. 4.

Eichhorn	Litaneien
Blasen	Litaneien
Nimax	Litaniae Lauretanae, en mib maj., für 4st. gem.[225] Ch., LM 399[226]
Musikerlexikon	Litaniae Lauretanae in Es-Dur, für 4st. gem.[227] Ch.

Tabelle 65: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae Es-Dur.

Diskografie:

1) O Mamm, léif Mamm

Nr.6: Muttergottes-Litanei 19‘58‘‘

2) 2003 maîtrise

Nr. 10: 18‘38‘‘

6.5.3 *Litaniae Lauretanae* D-Dur

Gleiche Litanei wie auf Seite 163, von Es-Dur nach D-Dur transponiert und für zwei Männerstimmen umgeschrieben.

Datierung: /

Besetzung: 2st. MCh

Tonart: D-Dur

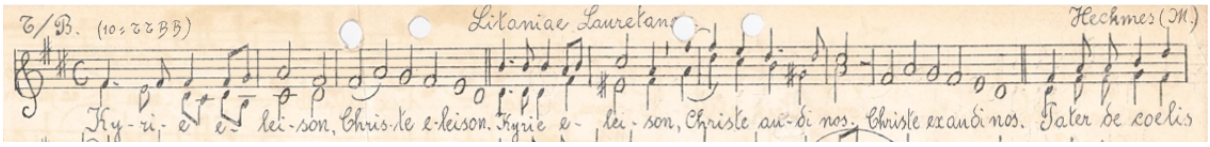


Abbildung 46: Edition, Pius-Verband Y003

Edition:

1) Edition, *Pius-Verband* Y003 MS 789

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Litaneien
Eichhorn	Litaneien
Blasen	Litaneien
Nimax	Litaniae Lauretanae, en re maj., MS 789
Musikerlexikon	*Litaniae lauretanae* in D-Dur

Tabelle 66: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae D-Dur.

[225] Der Verfasser kann nicht nachvollziehen, warum hier „gemischt“ steht, außer es war ein Versehen.

[226] Alte Signatur aus der *BnL*.

[227] Vermutlich falsche Besetzung übernommen.

6.5.4 *Litaniae Lauretanae* C-Dur

Datierung: 1924 (Edition N.21.)

Besetzung: 4st. MCh

Tonart: C-Dur

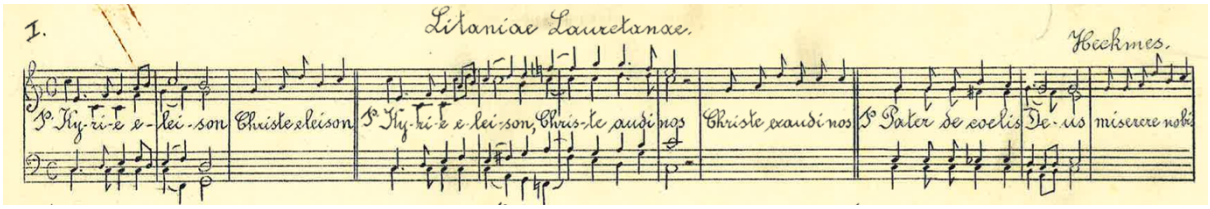


Abbildung 47: Edition, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (12)

Edition:

1) Nachlass Ponchelet (12)

2) *Pius-Verband* Y023

3) *BnL*, *Cedom*, ALMD 83, M.S.D 21. (21.ed.2ª)

4) *BnL*, *Cedom*, ALMD 610, M.S.D 21. (21.ed.2ª.)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Litaneien
Eichhorn	Litaneien
Blasen	Litaneien
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Litaniae lauretanae* in C-Dur, für MCh. mit Orgelbegl.

Tabelle 67: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae C-Dur.

6.5.5 *Litaniae in hon Sti Josephi*

Datierung: /

Besetzung: 4st. MCh

Tonart: C-Dur

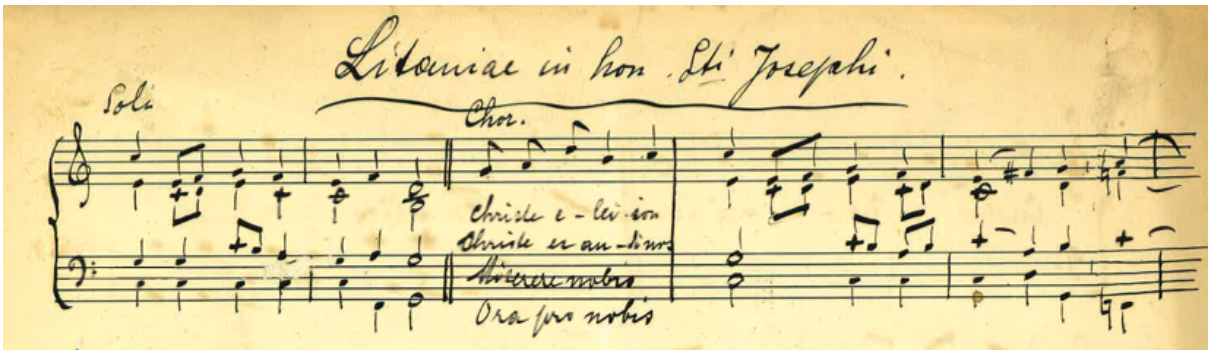


Abbildung 48: Manuskript, erstes Notensystem der Orgelstimme, Nachlass Ponchelet (18)

Die beiden Litaneien auf Seite 165 und Seite 166 sind zwei unterschiedliche Textierungen auf die gleiche Musik. Die hier gezeigten Noten der Orgelstimme weisen kleine Differenzen auf. Trotzdem basieren beide Werke auf dem gleichen Notentext.

Autograf:

1) Partitur, Orgelstimme, Nachlass Ponchelet (18)

Manuskript:

1) Einzelstimmen, TTBB, Nachlass Ponchelet (18)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Litaneien
Eichhorn	Litaneien
Blasen	Litaneien
Nimax	Litaniae Sancti Joseph, MS 1129
Musikerlexikon	*Litaniae Sancti Joseph*

Tabelle 68: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae in hon Sti Josephi.

6.5.6 *Litaniae Lauretanae* F-Dur

Datierung: /

Besetzung: 4st. MCh

Tonart: F-Dur

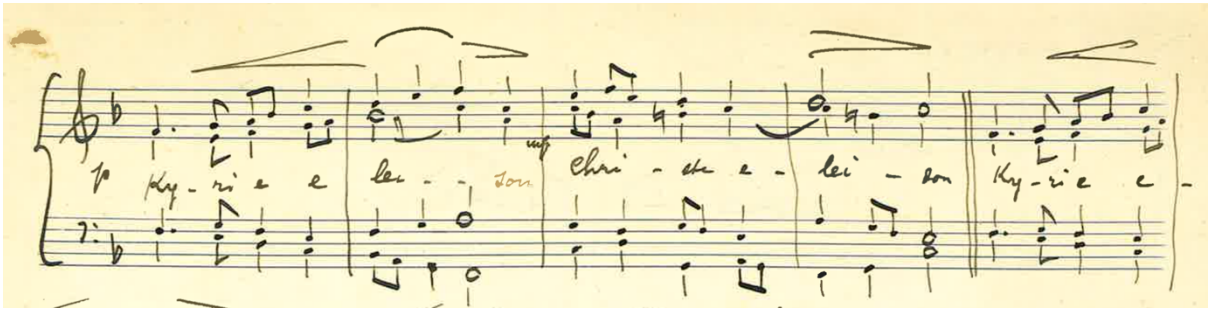


Abbildung 49: Erstes Notensystem Litaniae Lauretanae F-Dur, Nachlass Ponchelet (34)

Manuskript:

1) Nachlass Ponchelet (34)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Litaneien
Eichhorn	Litaneien
Blasen	Litaneien
Nimax	Litaniae Lauretanae, en fa maj., für 4st. gem. Ch., LM 401
Musikerlexikon	*Litaniae lauretanae* in F-Dur, für 4st. gem. Ch.

Tabelle 69: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae F-Dur.

6.5.7 *Litaniae Lauretanae* F-Dur

Datierung: /

Besetzung: 4st. MCh

Tonart: F-Dur

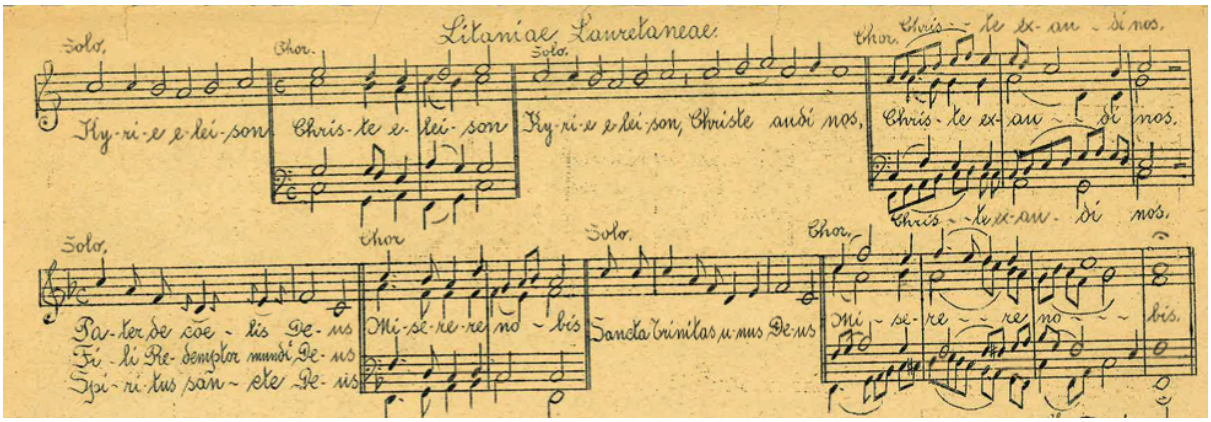


Abbildung 50: Edition, zwei ersten Notensystemen, Nachlass Ponchelet (10)



Abbildung 51: Nachlass Ponchelet (10)

Edition *Caritas Esch*

Eine 2st. Fassung ist unter der Signatur MS 739 erschienen.

Edition:

1) Nachlass Ponchelet (10)

2) *Pius-Verband* Y009

3) Probesaal Cäcilienverein

4) *BnL*, *Cedom*, ALMD 84, *Musica Sacra* Nr 4., Nr4.ed5[a]

5) *BnL*, *Cedom*, ALMD 610, M.S.D.4. Nr 4.ed.5[a]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Litaneien
Eichhorn	Litaneien
Blasen	Litaneien
Nimax	Litaniae Lauretanae, en do maj., Mch. mit Obegl., MS 4
Musikerlexikon	*Litaniae Lauretanae* F-Dur, für 4st. Ch.

Tabelle 70: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae F-Dur.

6.5.8 *Litaniae Lauretanae* G-Dur

Datierung: /

Besetzung: 4st. MCh, Org

Tonart: G-Dur

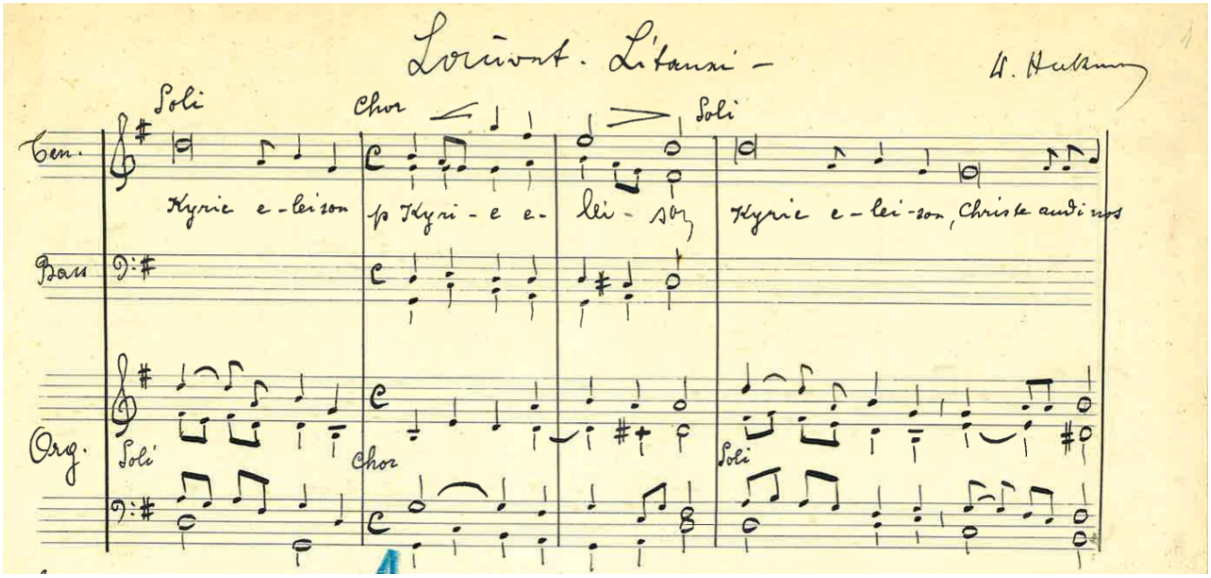


Abbildung 52: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (13)

Manuskript:

1) Partitur, Nachlass Ponchelet (13)

Abschrift:

1) Abschrift *Pius-Verband* Y022

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Litaneien
Eichhorn	Litaneien
Blasen	Litaneien
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Litaneien

Tabelle 71: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae G-Dur.

6.6 Motetten

Zu Motetten zählen geistliche Gelegenheitskompositionen wie zum Beispiel für großherzogliche Festlichkeiten, Geburtstage oder Trauungen (*Domine salvam fac)*, oder auch Beisetzungen (*Pie Jesu).* Daneben kommen eine Vielzahl an *Tantum ergo* deren Datierung kaum nachvollziehbar ist, da mehrere komponiert, nicht datiert und bei Aufführungen mit Erwähnung in Zeitungsberichten, selten näher beschrieben wurden.

6.6.1 *Pie Jesu*

Gelegenheit: Trauergottesdienst König von Belgien

Datierung: 30.12.1909

Besetzung: /

Tonart: /

Weitere Aufführungen von *Pie Jesu* von Heckmes:

> *„Der Cäcilienverein trug ein sechsstimmiges Requiem und Pie Jesu von Heckmes, sowie ein Lux aeterna von Barthels vor.“*[228]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 72: Synopse Werkverzeichnisse: Pie Jesu.

6.6.2 *O Maria Mater Jesu*

Gelegenheit: Muttergottesoktave

Datierung: 27.04.1913[229]

Besetzung: 6st. gem. Chor SATTBB, obligate Orgel

Tonart: G-Dur

[228] „der Leichendienst“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.10.1915, S. 3. Der Beitrag ist nicht eindeutig verfasst. Demnach ist nicht mit Sicherheit herauszulesen, ob Heckmes nur das *Pie Jesu* oder auch das *Requiem* komponierte.

[229] „Schlußfeier der Mutter=Gottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.04.1913, S. 3.

„Zur Mutter=Gottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort,* vom 21.04.1913, S. 3*: Sancta Maria, Mater Jesu, Consolatrix afflictorum, o.p.n.* – Werke der Muttergottesverehrung tragen oft mehrere austauschbare Titel, was die definitive Einordnung erschwert.

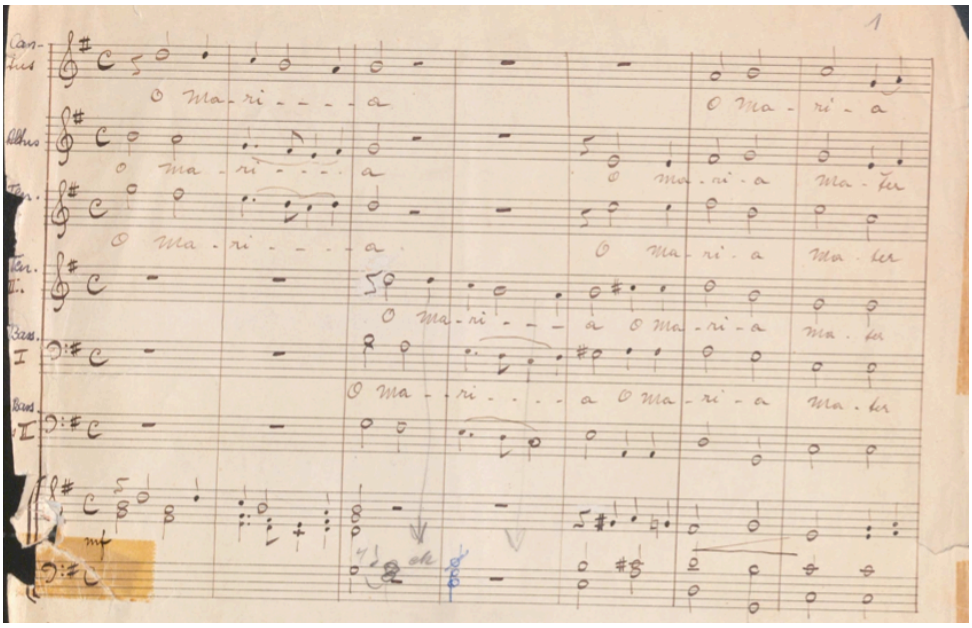


Abbildung 53: Manuskript, Anlux Preciosa

Abschriften:

1) Manuskript – *Anlux – Preciosa*

2) Abschrift Tenori/Bassi, *Pius-Verband* VZ051

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	6st. O Maria mit Orgelbegleitung
Nimax	O Maria Mater Jesu, für 6st. gem. Ch. Und ob. O., Repertorium der Maîtrise de la Cath. N.D.L.
Musikerlexikon	*Maria Mater Jesu,* für 6st. gem. Ch. u. obligater Org.

Tabelle 73: Synopse Werkverzeichnisse: O Maria Mater Jesu.

Diskografie:

O Mamm, léif Mamm

Nr.12.: *O Maria* – 3‘39‘‘

2003 Dominique Heckmes

N.6: 3‘37‘‘

2020 *Annuntiate*

Nr. 9: *O Maria* 3‘26‘‘ (a cappella)

6.6.3 *Domine, salvam fac*

Gelegenheit: Geburtstag der Großherzogin

Datierung: 14.06.1913[230]

Besetzung: 6st. gem. Chor, Org, Orch[231]

Tonart: Es-Dur

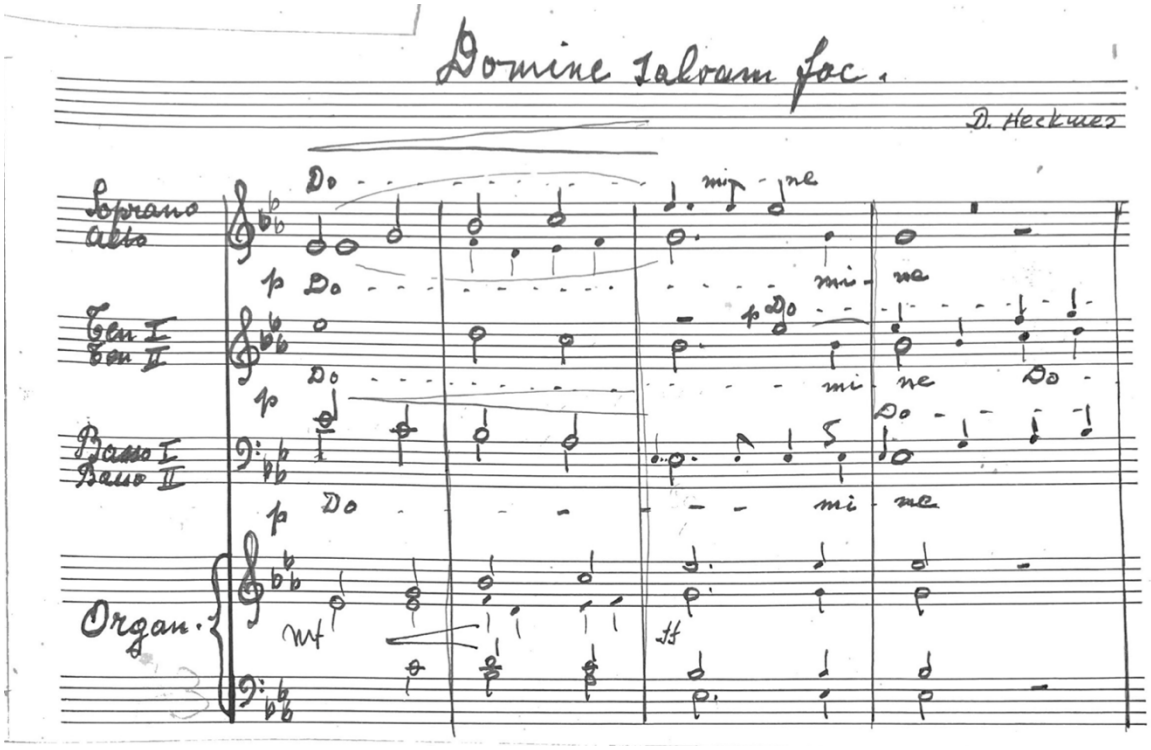


Abbildung 54: erstes Notensystem, Probesaal der Maîtrise VB2

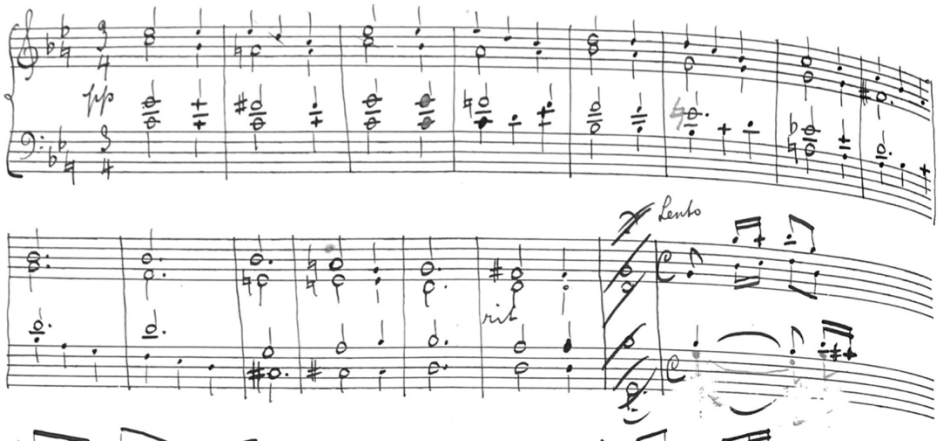


Abbildung 55: Orgelstimme, Probesaal der Maîtrise VB2

Der bei Abbildung 55 gezeigte Ausschnitt zeigt die Orgelstimme des *et exaudi nos,* das in der Chorpartitur in g-Moll schließt. Dieser Schluss wurde hier durchgestrichen. Anstelle tritt eine imitatorische Faktur, mit Anmerkungen von Vokalstimmeneinsätzen mit dem Text *Exaudi nos*

[230] „Zum Geburtstage der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.06.1913, S. 4.

[231] „Pendant la Sainte Messe“, in: *Luxemburger Wort*, vom 06.11.1919, S. 2.

als hätte Heckmes diesen Teil deutlich weiter ausgebaut, als es in der Chorpartitur steht. Es ist also davon auszugehen, dass ein Mittelteil verschollen ist.

Am Schluss der Orgelstimme steht folgender Text:

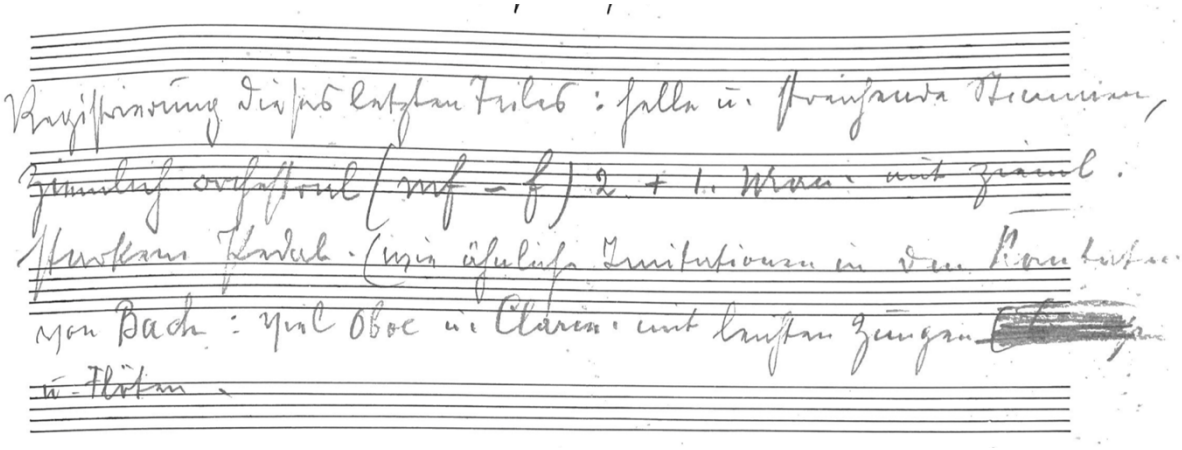


Abbildung 56: Registrierungshinweis am Schluss der Orgelstimme, Maîtrise Probesaal VB2

„Registrierung dieses letzen Teiles: helle u. streichende Stimmen,

ziemlich orchestral (mf–f) 2. + 1. Man. mit zieml.

starkem Pedal. (wie ähnliche Imitationen in den Kantaten

von Bach: viel Oboe u. Clarin. mit leichten Zungen

u. Flöten."

Abschrift:

1) Partitur, Probesaal der *Maîtrise* VB2

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Domine salvam fac, zur Trauung I.K.H. der Großherzogin Charlotte mit Prinz Felix am 6. November 1919[232]
Blasen	*Domine salvum fac*, für 4st. gem. Chor mit Orgel
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Domine, salvum fac,* für 4st. Ch. mit Orgelbegl. *Domine salvum fac,* für 4st. gem. Ch. u. Org. (1919 komp.)[233]

Tabelle 74: Synopse Werkverzeichnisse: Domine, salvam fac.

Diskografie:

2003

Domine salvum fac 5'46''

[232] Dieses *Domine salvam fac* wurde mit Orgel- und Orchesterbegleitung aufgeführt.

[233] Eine 6st. Fassung wird nicht erwähnt.

6.6.4 *Da Pacem Domine*

Gelegenheit: Weltbettag um Friede

Datierung: 07.02.1915[234]

Besetzung: 4st. MCh, Org

Tonart: Es-Dur

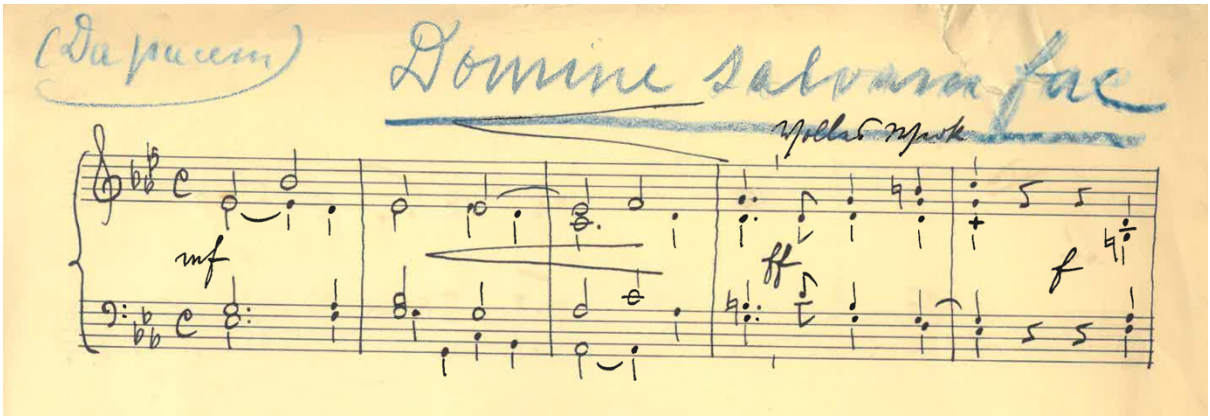


Abbildung 57: Da Pacem, Orgelstimme, Salle Bocquart.

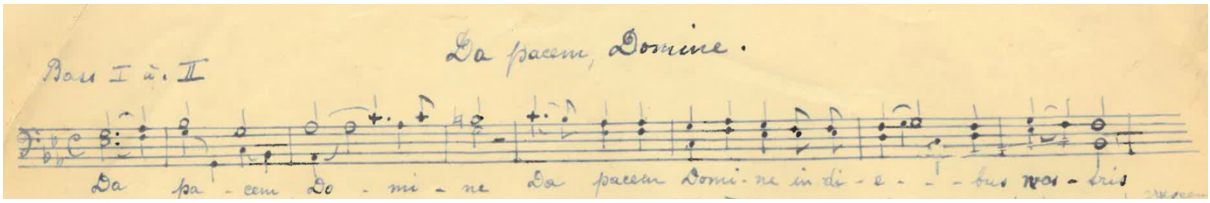


Abbildung 58: erstes Notensystem Bässe, Da pacem, Domine, Salle Brocquart.

Manuskript:

1) Orgelstimme mit zwei Titeln, *Da Pacem* und *Domine salvam fac*, *Salle Brocquart*.

2) Vokalstimmen Bass 1 u. 2, Tenor 2, *Salle Brocquart*.

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Da Pacem Domine,* für 4st. MCh. mit Orgelbegl.

Tabelle 75: Synopse Werkverzeichnisse: Da Pacem Domine.

[234] „Der Weltbettag um Frieden.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 09.02.1915, S. 3.

6.6.5 *Domine salvam fac*

Gelegenheit: Geburtstag I. K. H. Großherzogin

Datierung: 14.06.1916[235] (04.04.1915 auf der Partitur)

Besetzung: 4st. MChor mit Orgelbegleitung

Tonart: Es-Dur

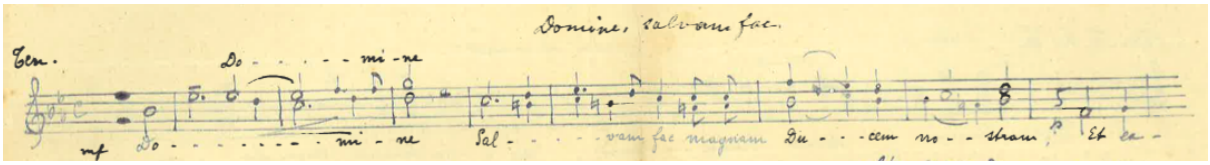


Abbildung 59: Domine, salvam fac, Tenor, Salle Brocquart

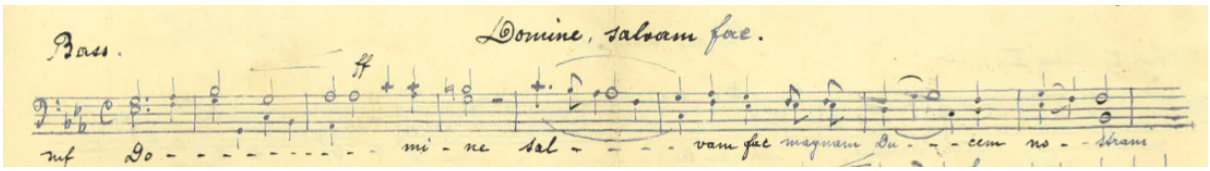


Abbildung 60: Domine, salvam fac, Bass, Salle Brocquart

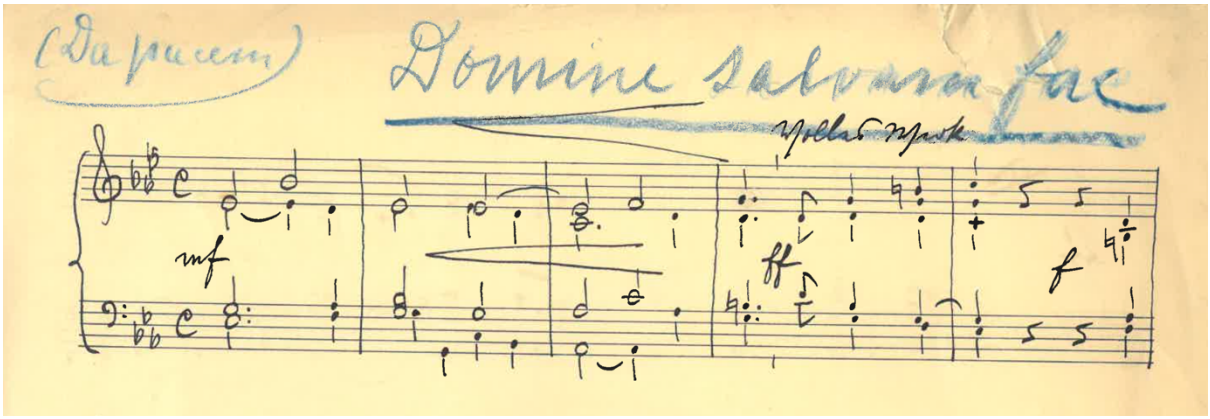


Abbildung 61: Domine, salvam fac, Orgel, Salle Brocquart

Abschrift:

1) Vokalstimmen für Tenöre und Bässe, Hektografie, *Salle Brocquart*

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	*Domine salvum fac*, für 4st. gem. Chor mit Orgel
Nimax	Domine salvum fac, für 4st. gem. Ch. und O., 1919
Musikerlexikon	*Domine, salvum fac,* für 4st. Ch. mit Orgelbegl. *Domine salvum fac,* für 4st. gem. Ch. u. Org. (1919 komp.)

Tabelle 76: Synopse Werkverzeichnisse: Domine, salvam fac.

[235] „Geburtstagsfeier I. K. H. der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.06.1916, S. 3.

6.6.6 *Pie Jesu*

Gelegenheit: Beisetzung Bischof Koppes

Datierung: 03.12.1918

Besetzung: /

Tonart: /

Ein neukomponiertes *Pie Jesu* von Domchorregent Heckmes.[236]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 77: Synopse Werkverzeichnisse: Pie Jesu.

6.6.7 *Ecce sacerdos magnus*

Gelegenheit: Konsekration Bischof Nommesch[237]

Datierung: 25.03.1920[238]

Besetzung: 6st. gem. Chor, Org

Tonart: E-Dur

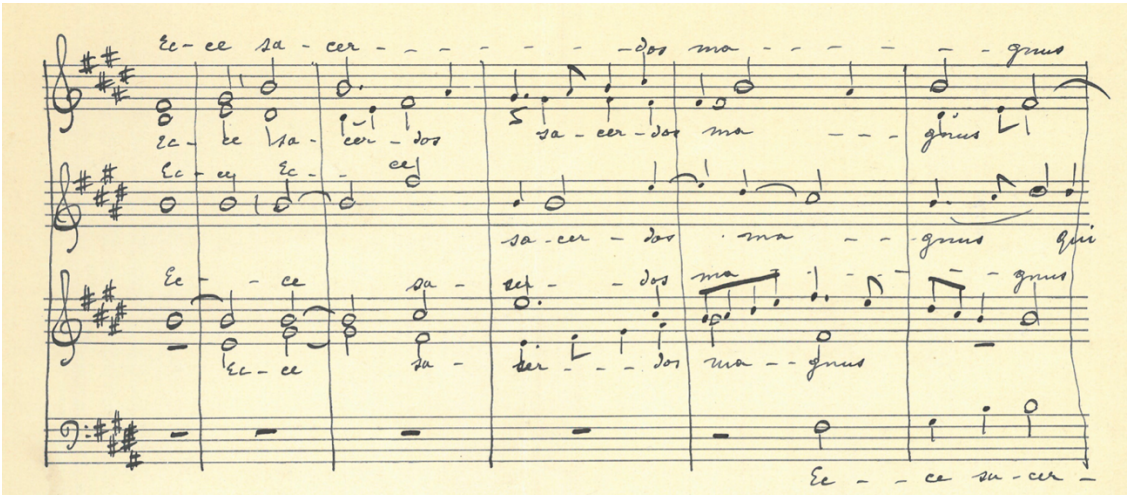


Abbildung 62: Erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (32)

> *„Die fünfstimmige Festmesse „in hon. Consolatrics Afflictorum" von D. Heckmes und das sechstimmige „Ecce Sacerdos" von demseben Komponisten, waren von echt kirchlichem Geiste durchweht. Choral und*

[236] „Leichendienst in der Kathedrale", in: *Luxemburger Wort*, vom 04.12.1918, S. 2.

[237] Alphonse Eichhorn, *Dominik Heckmes*, in: *Der Caecilien-Verein*, 1970, S. 188.

[238] Alphonse Eichhorn, *Dominik Heckmes*, in: *Der Caecilien-Verein*, 1970, S. 188.

Figuralgesang waren in Wahrheit ein Herz und eine Seele: ist doch die Festmesse im Stile der altitalienischen Meister aufgebaut, die ja das Choralische zur Grundlage ihrer Kirchenkompositionen machten."[239]

Autograf:

1) Chorpartitur, Nachlass Ponchelet (32)

Abschrift:

1) Einzelstimmen der Männerstimmen, Hektografie, *Salle Brocquart*

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Ecce sacerdos magnus für 6st. Chor und Orgel
Eichhorn	Ecce sacerdos magnus, zur Konsekration von Bischof Nommesch am 25. März 1920.
Blasen	Ecce sacerdos magnus für 6st. Chor und Orgel
Nimax	Ecce sacerdos magnus, für 6st. gem. Ch. und O.
Musikerlexikon	*Ecce sacerdos magnus*, für 6st. gem. Ch. u. Org.

Tabelle 78: Synopse Werkverzeichnisse: Ecce sacerdos magnus.

[239] „Zur Konsekration des neuen Bischofs.", in: *Luxemburger Wort*, vom 26.03.1920, S. 1.

6.6.8 *Te Deum* Schlusssatz

Gelegenheit: Feier des goldenen Priesterjubiläums des Generalvikars Peiffer

Datierung: 27.08.1920[240]

Besetzung: 4st. MCh, TTBB, Org, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb

Tonart: Es-Dur

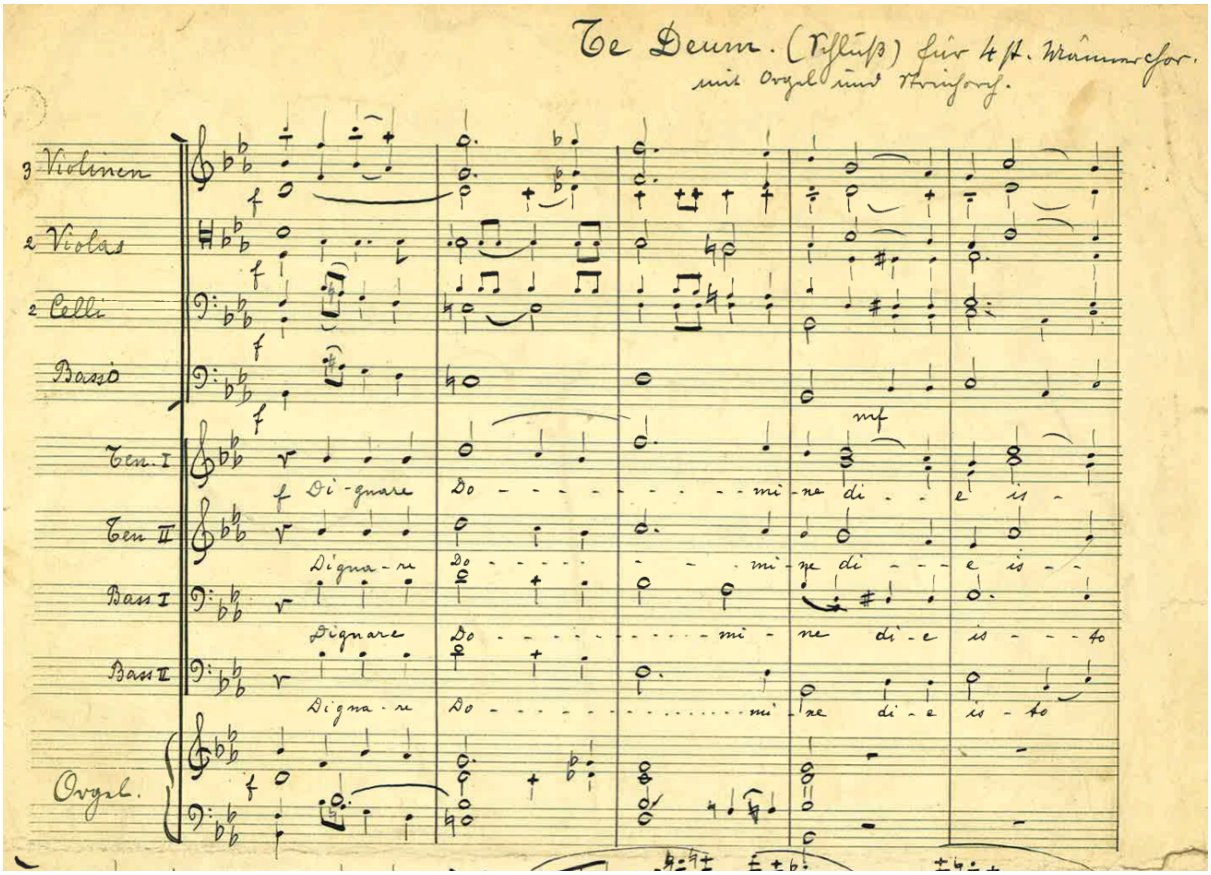


Abbildung 63: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (14)

Autograf:

1) Nachlass Ponchelet (14)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	*Te-Deum*-Schlußsätze
Eichhorn	Schlußsätze zum Te Deum
Blasen	*Te-Deum*-Schlußsätze
Nimax	Te-Deum-Schlußsätze, davon einer für 4st. Mch., mit O. in mib maj.
Musikerlexikon	*Te Deum*-Schlußsätze: davon einer für 4st. MCh. mit Org. in Es-Dur

Tabelle 79: Synopse Werkverzeichnisse: Te Deum Schlusssatz.

[240] „Die Feier des goldenen Priesterjubiläums“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.08.1920, S. 3.

6.6.9 *In Te Domine*

Gelegenheit: /

Datierung: siehe S. 178

Besetzung: 4st. MCh mit Orgelbegleitung

Tonart: Es-Dur

Hierbei handelt es sich um einen Ausschnitt des *Te Deum,* (siehe S. 178), das als eigenständiges Werk publiziert wurde.

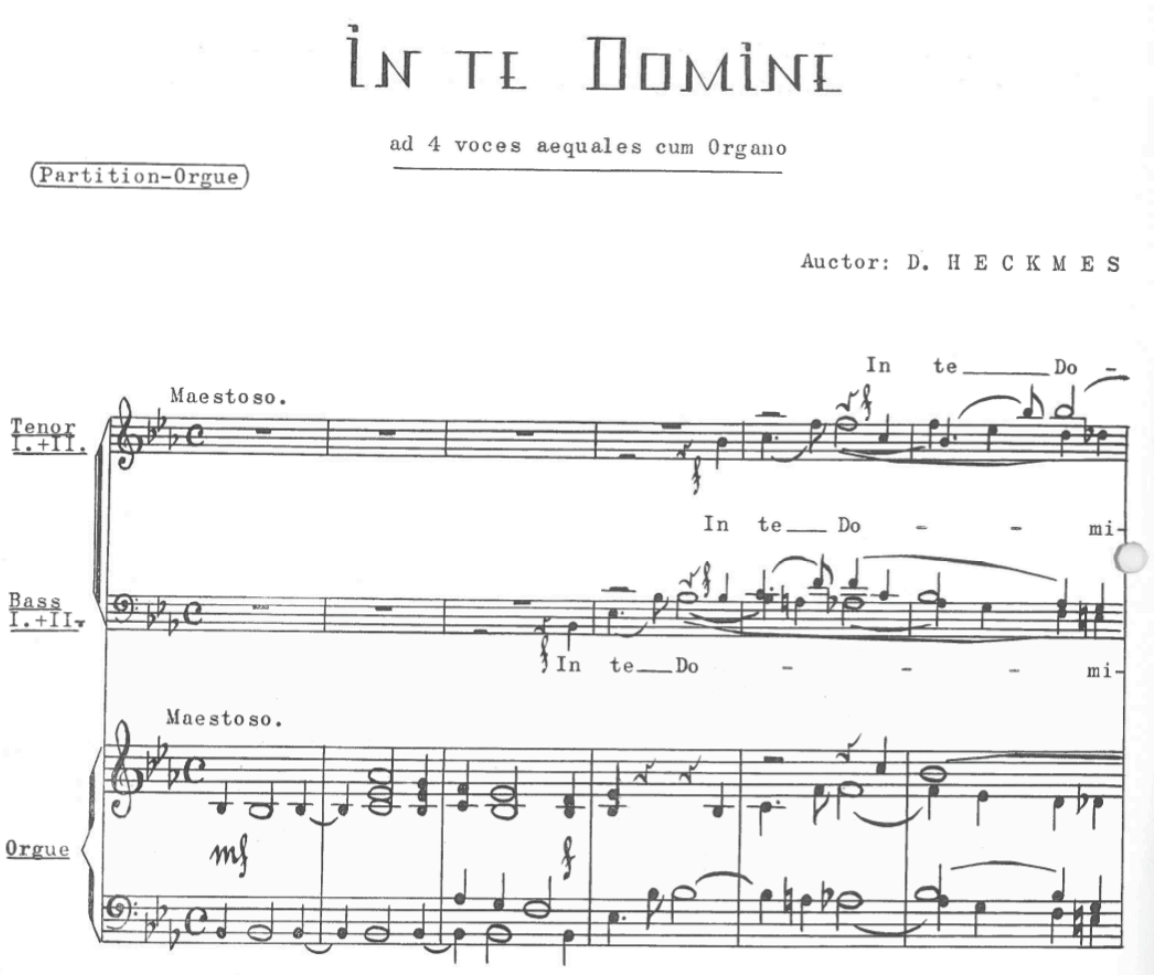


Abbildung 64: erstes Notensystem, In te Domine speravi, Pius-Verband X 2,003

Edition:

1) Orgelpartitur mit Chorstimmen und Chorpartitur, *Letzeburger Vollekslidder-Verlag*, 02.03.1957, No. 1045a, No. 1045

2) In te, Domine, Chorpartitur, MSW 959

3) In te, Domine, Orgelpartitur mir Chorstimmen, MSW 959a

Abschrift:

1) Abschrift, *Pius-Verband*, X 2,003, 27.03.1943

2) Abschrift, Privatbesitz von Patrick Colombo, MK (?) 21.02.1948

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	*Te-Deum*-Schlußsätze
Eichhorn	Schlußsätze zum Te Deum
Blasen	*In Te Domine*
Nimax	In te Domine, für 4st. Mch. und Obegl., MS 959 und LV 1045
Musikerlexikon	*Te Deum: In te, Domine, speravi* *In te Domine,* für 4st. MCh. und Orgelbegl.

Tabelle 80: Synopse Werkverzeichnisse: In te Domine.

Diskografie:

1) Biissen

2) 2003 Maitrise

Nr.9: In te Domine speravi 2‘27‘‘

3) 1996

Nr.11: Inte, Domine speravi 2‘26‘‘

6.6.10 *Terra tremuit*

Gelegenheit: Osterfeiertag

Datierung: 27.03.1921[241]

Besetzung: Doppelchor SATTBB und TTBB (mit Orgel- und Streichorchesterbegleitung)

Tonart: a-Moll

[241] „Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 29.03.1921, S. 2.

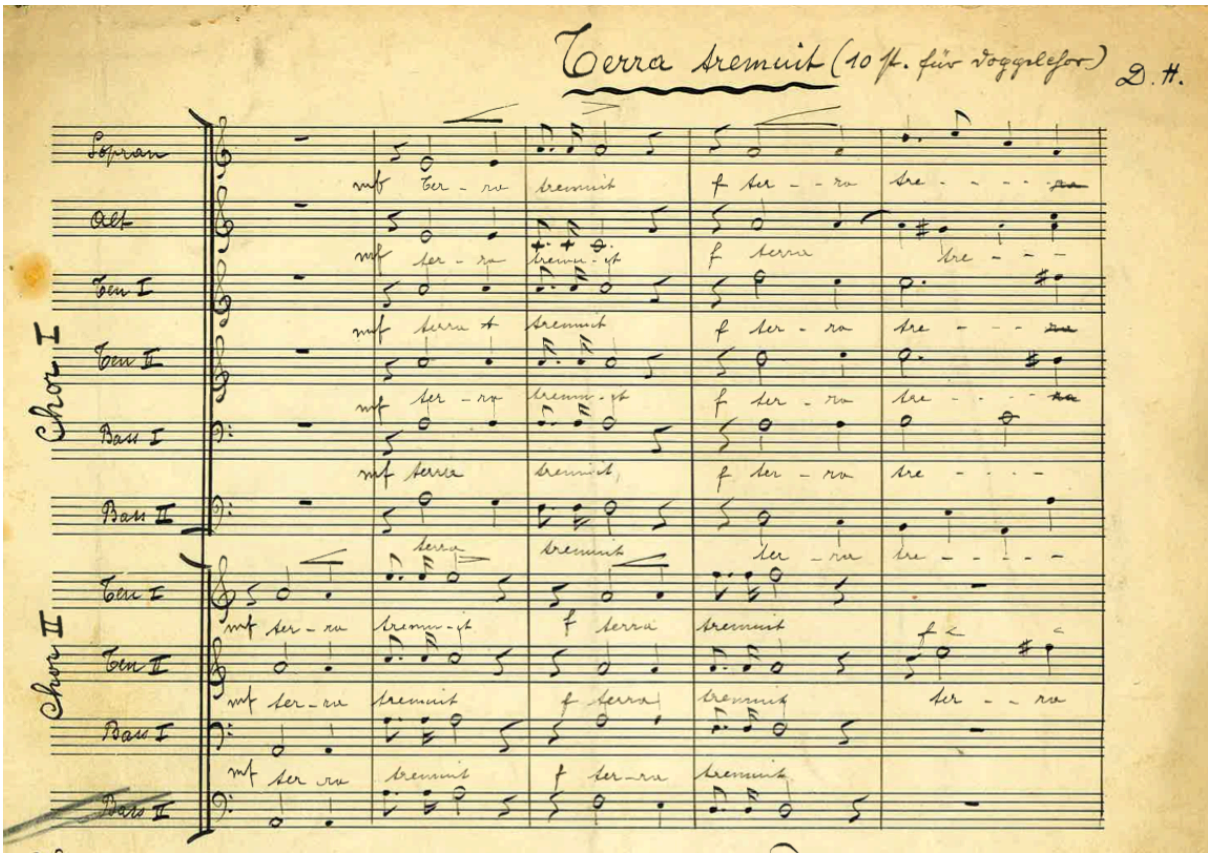


Abbildung 65: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (16)

Autograf:

1) Manuskript der Partitur, Nachlass Ponchelet (16)

Abschrift:

1) Einzelstimmen SATTBBTTBB, Hektografie, *Salle Brocquart*

2) Einzelstimmen, Viola, Bassgeige, *Salle Brocquart*

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	*Terra tremuit* für Doppelchor (5st. gemischter Chor und 4st. Männerchor), beide mit Orgel- und Streichorchester
Eichhorn	Terra tremuit für Doppelchor; erster Chor: 5-stimmig gemischt, zweiter Chor: 4-stimmiger Männerchor
Blasen	*Terra tremuit* für Doppelchor (5st. gemischter Chor und 4st. Männerchor), beide mit Orgel- und Streichorchester
Nimax	Terra tremuit, für Doppelch. (5st. gem. Ch. und 4st. Mch.), gem. Ch., O. und Streichorchester
Musikerlexikon	*Terra tremuit* für Doppelchor (5st. gem. Ch. und 4st. MCh.), beide mit Org. u. Streichorch.

Tabelle 81: Synopse Werkverzeichnisse: Terra tremuit.

6.6.11 *In illa hora*

Gelegenheit: Schlussfeierlichkeiten der Muttergottes-Oktave

Datierung: 01.05.1921

Besetzung: 7st. gem. Chor SSATTBB, Orgel und Streichorchester

Tonart: C-Dur

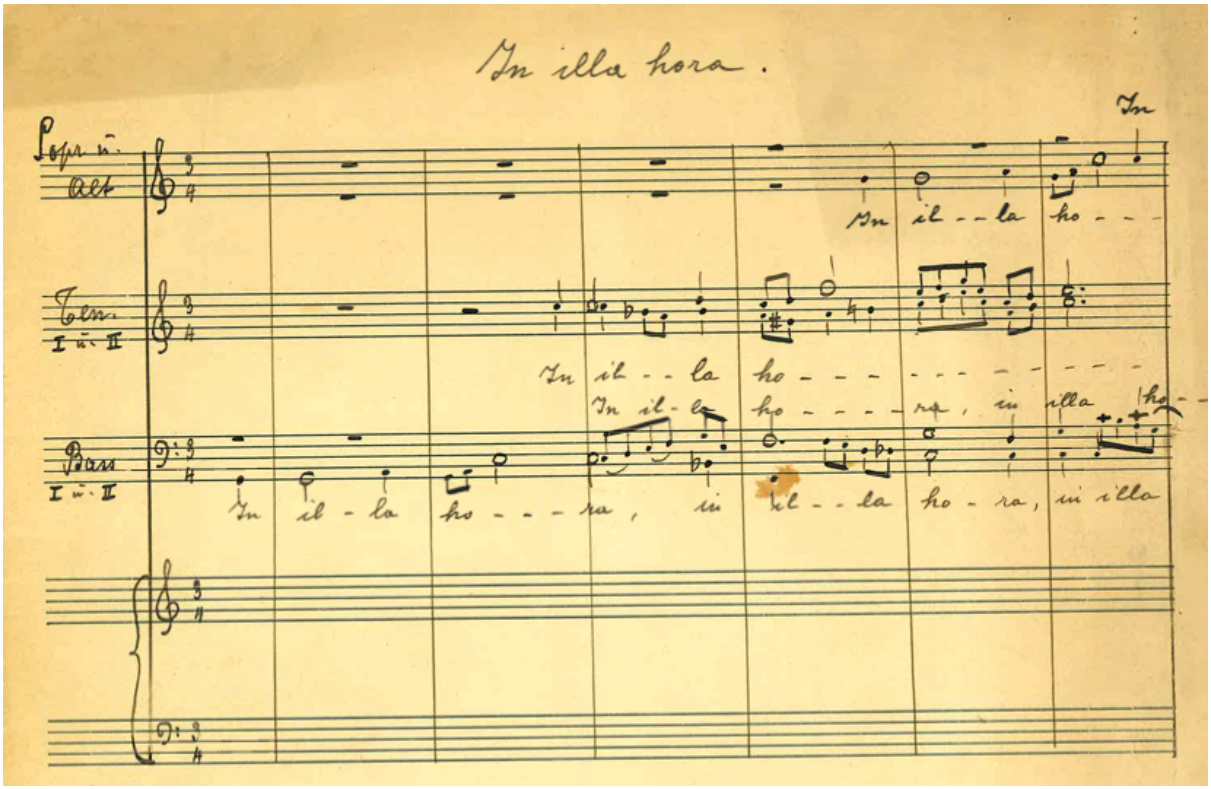


Abbildung 66: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (20)

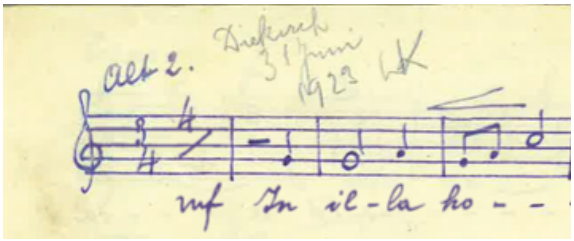


Abbildung 67: Alt2-Stimme erstes Notensystem In illa hora, Nachlass Ponchelet (20)

Autograf:

1) Nachlass Ponchelet (20)

Abschrift:

1) Einzelstimmen für Chor, Hektografie, Nachlass Ponchelet (20)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	In illa hora, für 7st. gem. Chor
Eichhorn	In illa hora, für 7-stimmigen gemischten Chor, Orgel und Streichquintett

Blasen	In illa hora, für 7st. gem. Chor
Nimax	In illa hora, für 7st. gem. Ch., O. und Streichorchester
Musikerlexikon	In illa hora, für 7st. gem. Ch., Org. u. Streichorch.

Tabelle 82: Synopse Werkverzeichnisse: In illa hora.

6.6.12 *O crux benedicta*

Gelegenheit: Geburtstagsfeier I.K.H. Großherzogin Charlotte in Consdorf[242]

Datierung: 26.01.1925

Besetzung: 4st. MCh

Tonart: C-Dur

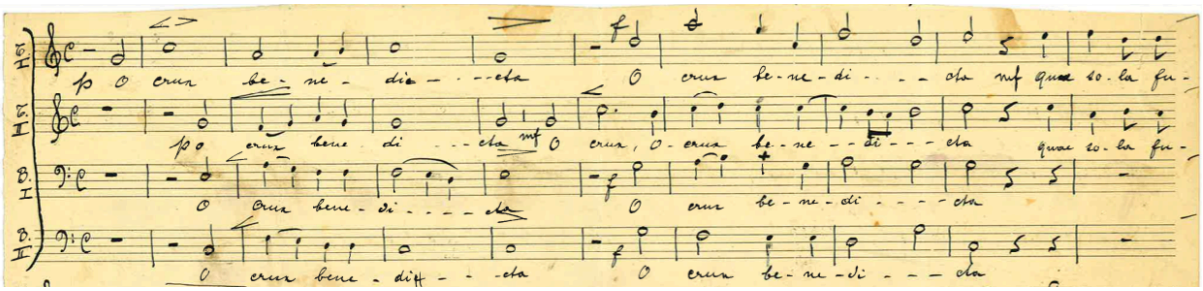


Abbildung 68: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (17)

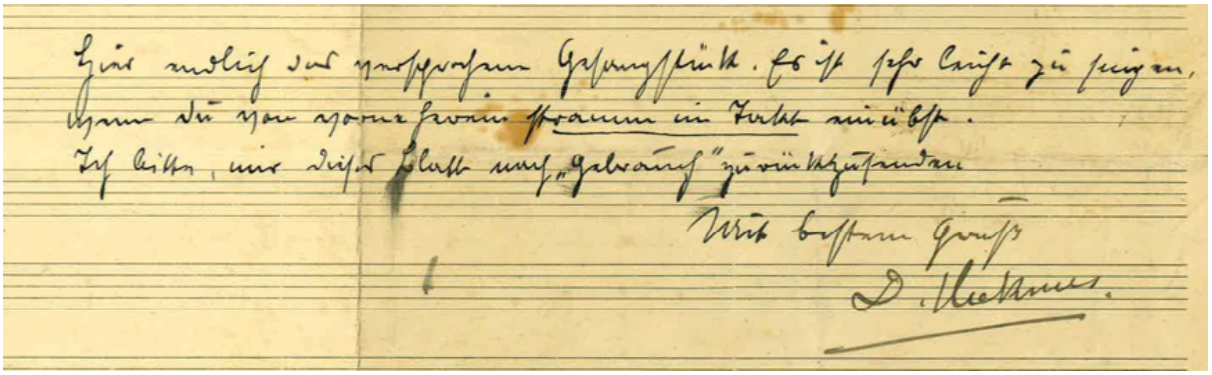


Abbildung 69: 2. Seite der Motette O crux benedicta, Nachlass Ponchelet (17)

„Hier endlich das versprochene Gesangstück. Es ist sehr leicht zu singen,

wenn du von vorne herein stramm im Takt einübst.

Ich bitte, mir dieses Blatt nach „Gebrauch“ zurückzusenden

Mit bestem Gruß

D. Heckmes.“

Autograf:

1) Partitur, Nachlass Ponchelet (17)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen

[242] „Consdorf“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 28.01.1925, S. 3.

Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 83: Synopse Werkverzeichnisse: O crux benedicta.

6.6.13 *Justorum anime in manu Dei sunt*

Gelegenheit: Begräbnis J.-P. Beicht[243]

Datierung: 28.12.1925

Besetzung: /

Tonart: /

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 84: Synopse Werkverzeichnisse: Justorum anime in manu Dei sunt.

6.6.14 *Consolatrix afflictorum*

Gelegenheit: /

Datierung: 14.04.1930[244]

Besetzung: 4st. Chor

Tonart: /

In Paris mächtige Akkorde[245]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 85: Synopse Werkverzeichnisse: Consolatrix afflictorum.

[243] „J. P. Beicht †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.12.1925, S. 3.

[244] „Oktaveröffnung in Paris.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.05.1930, S. 3.

[245] „Oktaveröffnung in Paris.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.05.1930, S. 3.

6.6.15 *Consolatrix afflictorum*

Datierung: 18.05.1930[246]

Gelegenheit: /

Besetzung: 8st. Chor

Tonart: /

> *„Besonders ergreifend war ein neues 8stimmiges Consolatrix afflictorum von Herrn Domchorregenten Heckmes.“*[247]

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 86: Synopse Werkverzeichnisse: Consolatrix afflictorum.

[246] „Zur Muttergottes=Oktave“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.05.1930, S. 3.

[247] „Zur Muttergottes=Oktave“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.05.1930, S. 3.

6.6.16 *Tantum ergo* G-Dur

Gelegenheit: /

Datierung: 14.06.1935[248]

Besetzung: 4st. MCh, Org

Tonart: G-Dur

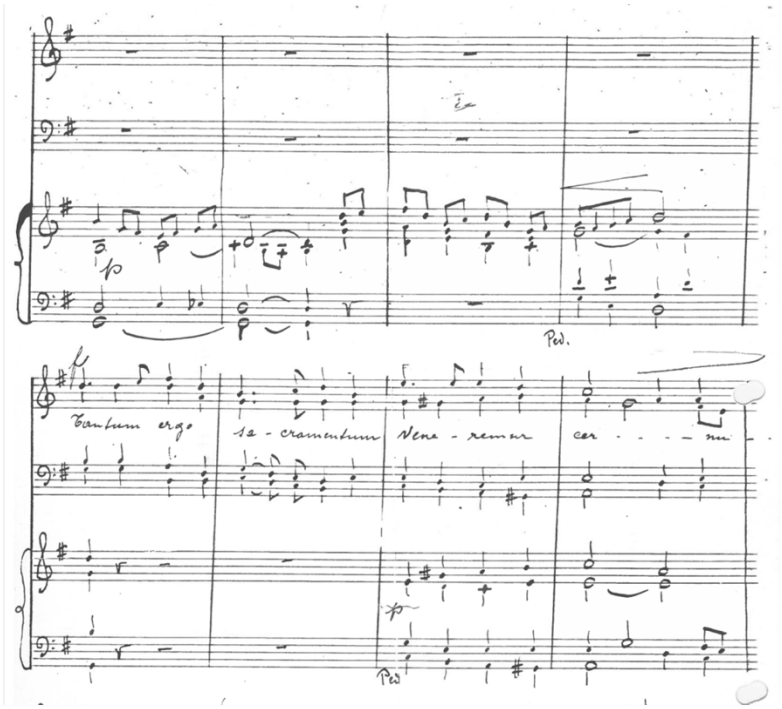


Abbildung 70: Abschrift arrangiert von René Ponchelet 13.09.1978, Pius-Verband MT054

Abschrift:

1) Abschrift arrangiert von René Ponchelet 13.09.1978, *Pius-Verband* MT054

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	*Tantum ergos*
Eichhorn	Tantum ergo
Blasen	Tantum Ergo
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Tantum ergo*

Tabelle 87: Synopse Werkverzeichnisse: Tantum ergo G-Dur.

[248] „Düdelingen", in: *Luxemburger Wort*, vom 14.06.1935, S. 5.

6.6.17 *Veritas mea*

Gelegenheit: /

Datierung: 26.09.1937[249]

Besetzung: 4st. MCh, Org

Tonart: C-Dur

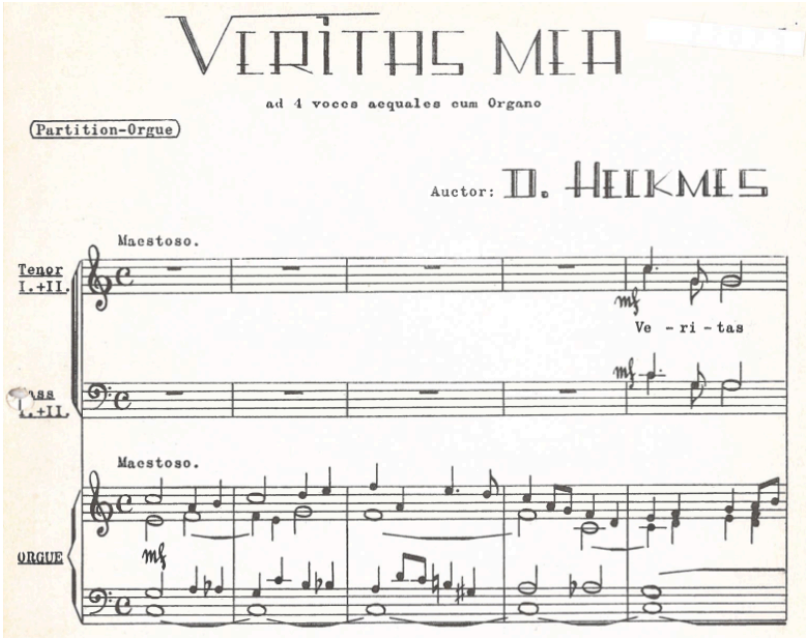


Abbildung 71: Edition, erstes Notensystem, Pius-Verband AW127

Edition:

1) *Pius-Verband* AW127

2) *BnL*, *Cedom*, ALMD 86, ohne Orgel. 75.

3) *BnL*, *Cedom*, ALMD 610, ohne Orgel. 75.

4) *Anlux*, *Preciosa* 9 (*Seminarium luxemburgense*)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Veritas mea, für Mch. mit Obegl., MS 75
Musikerlexikon	*Veritas mea,* für 4st. Ch. *Veritas mea,* für 4st. Ch. (ca. 1939) *Veritas mea,* für MCh. mit Orgelbegl.

Tabelle 88: Synopse Werkverzeichnisse: Veritas mea.

[249] „L'Orphéon Municipal de Luxembourg à Paris", in: *Luxembourg*, vom 23.09.1937, S. 3. Aufführung in Paris, unter der Leitung von Mathieu Lamberty (1911–1993).

Diskografie:

Lëtzebuerger Kiirchesänger sange Lëtzebuerger Kiirchemusék, Edition PIUS VERBAND 1990 MC 90103, a cappella

Nr. 9: Veritas mea 2’27‘‘

2003 *Maîtrise*

Nr. 8: Veritas mea 3‘34‘‘

6.6.18 *Ecce fidelis*

Gelegenheit: /

Datierung: /

Besetzung: 4st. MCh, Org

Tonart: Es-Dur

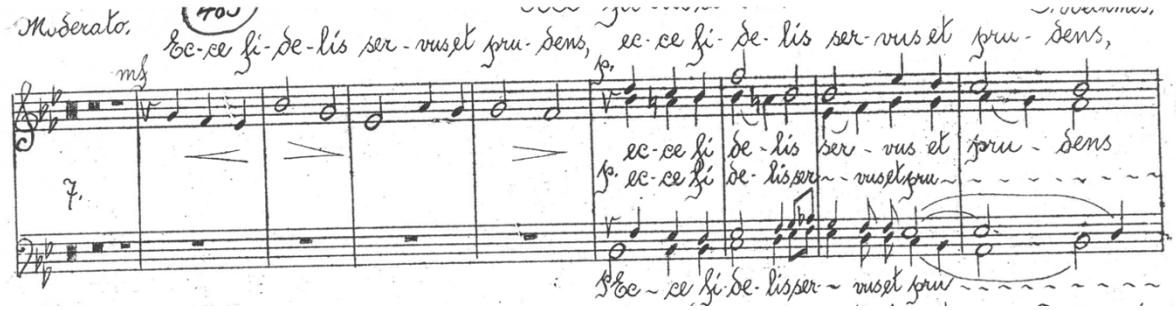


Abbildung 72: Edition, Caritas Esch – Nr. 157, Pius-Verband WS014

Edition:

1) *Caritas Esch* – Nr. 157, *Pius-Verband* WS014

2) *Caritas Esch* – Nr. 157, *Anlux – Preciosa*

3) *BnL*, *Cedom*, ALMD 610 *CARITAS ESCH* Nr. 156 – Chorpartitur

4) *BnL*, *Cedom*, ALMD 610 *CARITAS ESCH* Nr. 157 – Orgelpartitur

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Ecce fidelis servus, für Mch. mit Obegl., MS 157
Musikerlexikon	*Ecce fideles,* für MCh. mit Orgelbegl.

Tabelle 89: Synopse Werkverzeichnisse: Ecce fidelis.

6.6.19 *Offertoire*

Gelegenheit: /

Datierung: /

Besetzung: 4st. Chor mit Orgel- und Streichorchesterbegleitung

Tonart: B-Dur

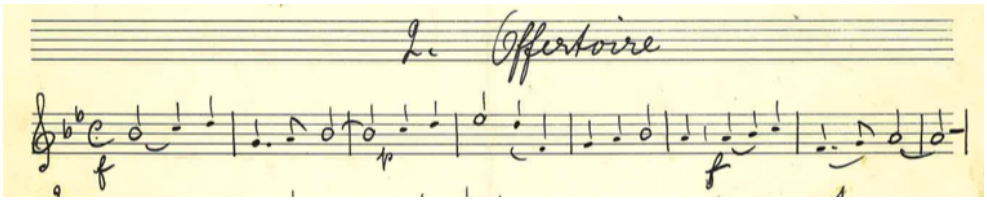


Abbildung 73: Offertoire, Vl 1, Nachlass Ponchelet (20)

Manuskript:

1) Nachlass Ponchelet (20)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 90: Synopse Werkverzeichnisse: Offertoire.

6.6.20 *Tantum ergo* As-Dur

Gelegenheit: /

Datierung: /

Besetzung: 4st. Chor mit Orgel- und Streichorchesterbegleitung

Tonart: As-Dur

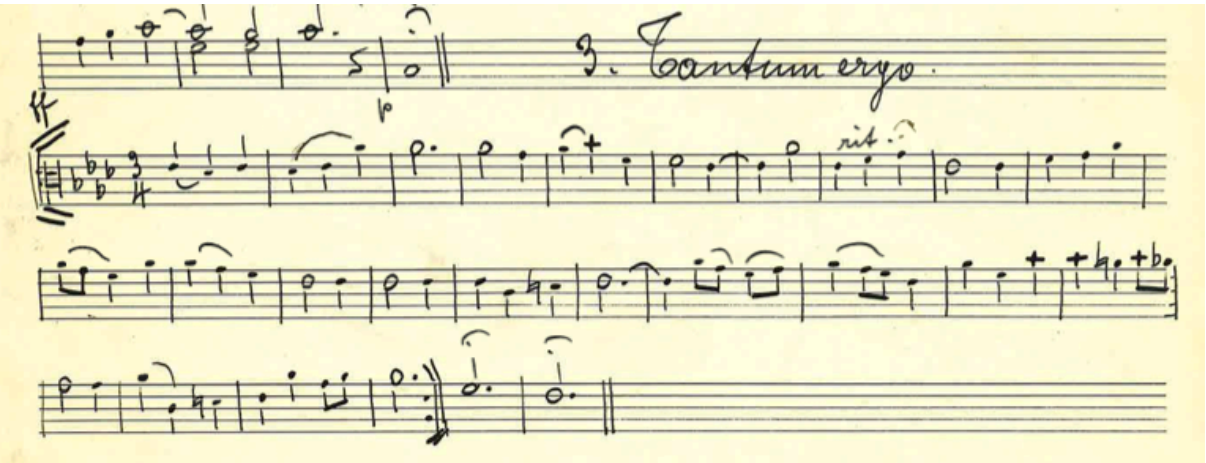


Abbildung 74: Tantum ergo, Violastimme, Nachlass Ponchelet (22)

Autograf:

1) Viola-, Cello- und Kontrabassstimme vorhanden, Violinstimmen fehlen, Nachlass Ponchelet (22)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	*Tantum ergos*
Eichhorn	Tantum ergo
Blasen	Tantum Ergo
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Tantum ergo*

Tabelle 91: Synopse Werkverzeichnisse: Tantum ergo As-Dur.

6.6.21 *Tantum ergo* B-Dur

Gelegenheit: /

Datierung: /

Besetzung: 4st. MCh, Org

Tonart: B-Dur

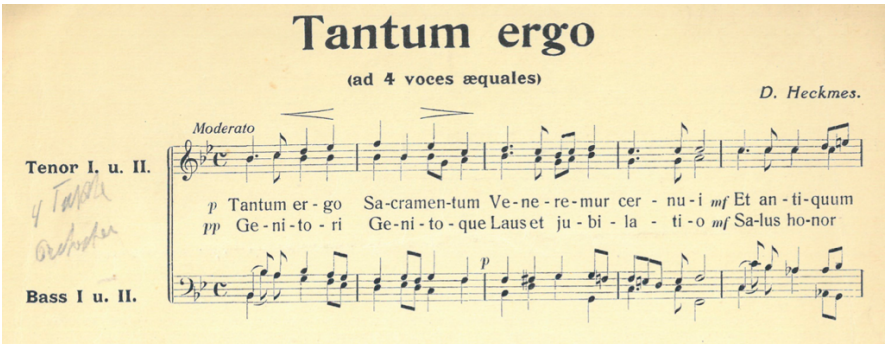


Abbildung 75: Edition, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (25)

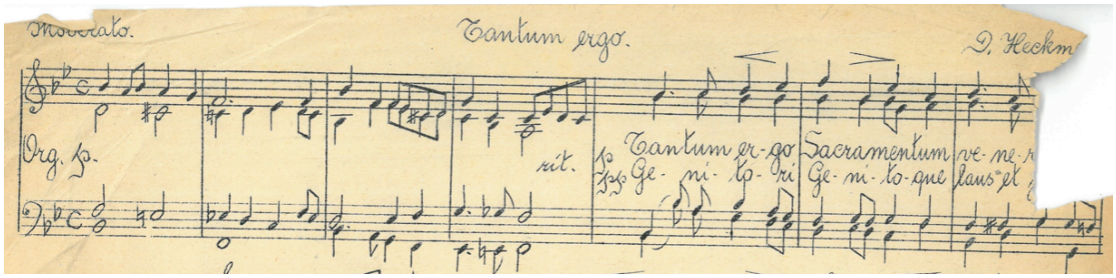


Abbildung 76: Edition, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (24)

Edition:

1) Nachlass Ponchelet (24)

2) Nachlass Ponchelet (25)

3) MW.91., *Pius-Verband* MT054

4) nach F-Dur transponierte Abschrift, *Pius-Verband* MT054

5) für SATB umgearbeitet, von H. Meyers (Limpertsberg), *Pius-Verband* MT054

6) für SATB umgearbeitet, von J.P. Schmit, *Pius-Verband* MT054

7) Abschrift in F, *Pius-Verband* MT054

8) *BnL*, *Cedom*, ALMD 610, 91.

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	*Tantum ergos*
Eichhorn	Tantum ergo
Blasen	Tantum Ergo
Nimax	Tantum ergo en sib maj., für Mch. (oder gem. Ch.) mit Obegl., MS 91
Musikerlexikon	*Tantum ergo*

Tabelle 92: Synopse Werkverzeichnisse: Tantum ergo B-Dur.

6.6.22 *Tantum ergo* C-Dur

Gelegenheit: /

Datierung: /

Besetzung: 4st. Chor mit Orgel- und Streichorchesterbegleitung

Tonart: C-Dur

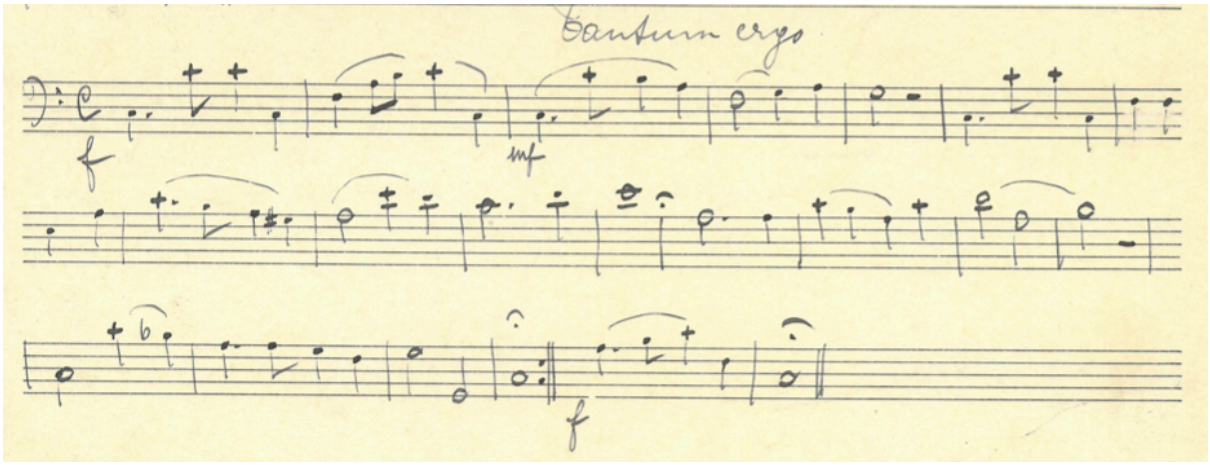


Abbildung 77: Cellostimme Nachlass Ponchelet (23)

Manuskript:

1) Instrumentalstimmen, Nachlass Ponchelet (23)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	*Tantum ergos*
Eichhorn	Tantum ergo
Blasen	Tantum Ergo
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Tantum ergo*[250]

Tabelle 93: Synopse Werkverzeichnisse: Tantum ergo C-Dur.

[250] Der Musikerlexikon listet das *Tantum ergo* nur einmal.

6.7 Passionen

6.7.1 Johannespassion

Gelegenheit: Karfreitag

Datierung: 19.04.1927

Besetzung: 4st. MCh

Tonart: Es-Dur

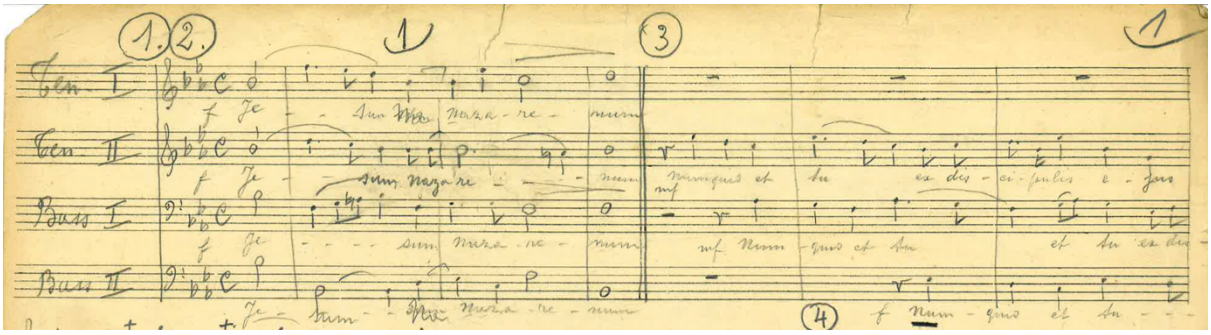


Abbildung 78: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (1)

Manuskript:

1) Chorpartitur, Nachlass Ponchelet (1)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Turba-Sätze,* mehrst.

Tabelle 94: Synopse Werkverzeichnisse: Johannespassion.

6.8 Lieder

6.8.1 *D'Hierzer he'ch*!

Gelegenheit: Fest des katholischen Akademiker-Vereins

Widmung: *dem kathôleschen Akademiker-Verein („A.-V") zôerkannt*[251]

Datierung: 02.08.1913

Besetzung: 1st. Melodie

Tonart: F-Dur

Textdichter: Wilhelm Goergen (1876–1942)

Textincipit: *D'Hierzer he'ch a lôsst mer sangen*

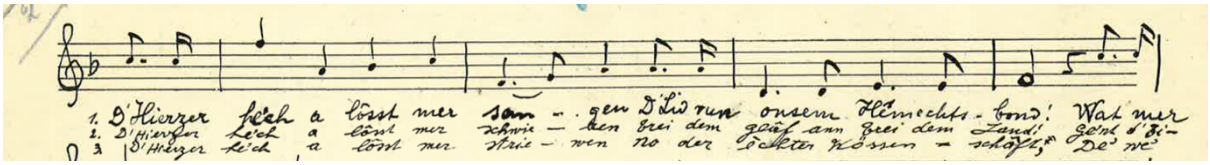


Abbildung 79: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (15)

Manuskript:

1) Manuskript Melodie, Nachlass Ponchelet (15)

Edition:

1) Drëckerei Linden & Hansen Letzeburg, *BnL*, *Cedom*, ALME 10

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Eine Reihe von Gelegenheitsliedern von sauberer Faktur
Blasen	Nein
Nimax	D'Hierzer he'ch!, für eine Singst., LM 402
Musikerlexikon	*D'Hierzer he'ch*, für Solost.

Tabelle 95: Synopse Werkverzeichnisse: D'Hierzer he'ch!

[251] Vgl. Dominique Heckmes, „D'Hierzer he'ch!: Vereinslidd", erhalten in: *BnL*, *Cedom*, Cote ALME 10.

6.8.2 *Einem Glauben, einer Fahne*[252]

Gelegenheit: Familienabend in Kayl

Datierung: 24.02.1915[253]

Besetzung: 4st. gem. Chor

Tonart: /

Textdichter: /

Textincipit: /

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Eine Reihe von Gelegenheitsliedern von sauberer Faktur
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 96: Synopse Werkverzeichnisse: Einem Glauben, einer Fahne.

[252] Dieser Name wird nur einmal erwähnt und es gibt keine weiteren Details. Es ist durchaus möglich, dass es sich hierbei um eine Paraphrase der bekannten Kantate *Einem Glauben, einem Stande* handelt.

[253] „Kayl“, in: *Luxemburger Wort*, vom 27.02.1915, S. 4.

6.8.3 *Onst Letzeburg*

Gelegenheit: Generalversammlung des Verbandes der luxemburgischen katholischen Jugendvereine

Datierung: 05.04.1915[254]

Besetzung: 1st. Melodie

Tonart: F-Dur

Textdichter: Wilhelm Goergen (1876–1942)

Textincipit: *Jonktem huet e feiregt Blutt*



Abbildung 80: Verbandslidd: Onst Letzeburg. ALM 3680 Bibliothèque national de Luxembourg

Edition:

1) *BnL*, *Cedom*, ALM 3680, Edition M. Huss, Luxbg.

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Eine Reihe von Gelegenheitsliedern von sauberer Faktur
Blasen	*Onst Lëtzebuerg*, besser bekannt unter dem Titel *Jonktem huet e feiregt Blutt* von Willy Goergen
Nimax	Nein
Musikerlexikon	einige Gelegenheitslieder: u. a. *Verbandslid: Onst Letzeburg* (besser bekannt unter dem Titel: *Jonktem huet e feiregt Blutt;* Td.: Willy Goergen), für Solost.

Tabelle 97: Synopse Werkverzeichnisse: Onst Letzeburg.

[254] „Die zweite Generalversammlung des Verbandes der lux. kath. Jugendvereine.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 07.04.1915, S. 2.

6.8.4 *Dohém*

Gelegenheit: *Volleks-Lidderfest zu Dickere'ch*

Datierung: 27.07.1930

Besetzung: 1st. Melodie

Tonart: D-Dur

Textdichter: Wilhelm Goergen (1876–1942)

Textincipit: *All Joer bleien d'Gârden*



Abbildung 81: Edition, Nachlass Ponchelet (8)

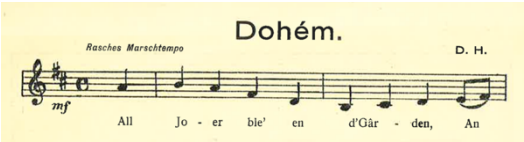


Abbildung 82: Edition, Nachlass Ponchelet (8)

Edition:

1) Nachlass Ponchelet (8) Druck P. Worré-Mertens, Letzeburg

2) *Pius-Verband* ZWL 195

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Eine Reihe von Gelegenheitsliedern von sauberer Faktur
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Dohém (Lidd vum „Landwuol")* (Td.: Willy Goergen), Melodie (für das Volksliederfest in Diekirch am 27.7.1930 komp)

Tabelle 98: Synopse Werkverzeichnisse: Dohém.

6.9 Bearbeitungen / Transkriptionen

6.9.1 Jubiläumsmesse von Aug. Wiltberger[255]

Gelegenheit: goldenes Priesterjubiläum Peiffer (1846–1935)[256]

Datierung: 27.08.1920

Besetzung: mit Orchesterbegleitung

Tonart: /

Original: *Missa jubilaei* op. 55 für 4st. Männerchor und Orgel von August Wiltberger (1850–1928)

Die Messe von Wiltberger befindet sich u.a. im *Pius-Verband* unter der Signatur AL 256. Die Messe steht in G-Dur.

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 99: Synopse Werkverzeichnisse: Transkription der Jubiläumsmesse von Wiltberger.

6.9.2 *Domine salvam fac / Pro Magna Duce*

Gelegenheit: Geburtstagsfeier I. K. H. Großherzogin

Datierung: 23.01.1924[257]

Besetzung: 4st. MCh, Org, StrOrch

Tonart: Es-Dur

Original: Neudichtung des Pilgerchores aus der Oper Tannhäuser von Richard Wagner (1813–1883)

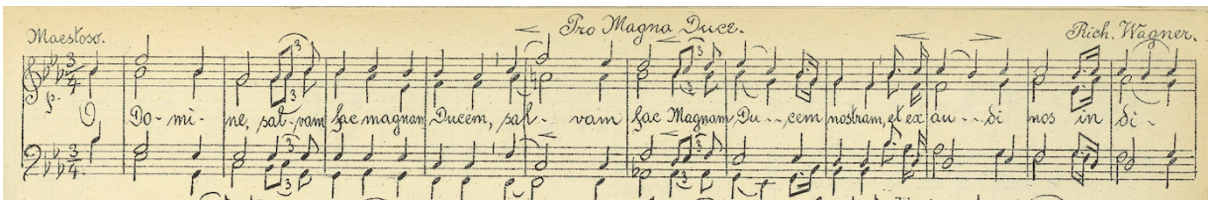


Abbildung 83: Transkription Richard Wagner, Bibliothèque nationale de Luxembourg

Edition:

[255] „Die Feier des goldenen Priesterjubiläums“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.08.1920, S. 3.

[256] „Peiffer, Jean (Dr. Theol.), Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=9BF4F6278&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

[257] „Geburtstagsfeier unserer Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.01.1924, S. 3.

1) *BnL*, *Cedom*, ALMD 610, *Musica Sacra* Dahl.225.

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Pro Magna Duce, Transkription für Mch. der Meistersingerchors von Richard Wagner, MS 225
Musikerlexikon	*Pro Magna Duce,* Transkription für MCh. des Meistersingerchors von Richard Wagner

Tabelle 100: Synopse Werkverzeichnisse: Bearbeitung Pro Magna Duce / Domine, salvam fac.

6.9.3 *Tu es Petrus*

Gelegenheit: Pilgerfahrt nach Rom

Datierung: .09.1925[258]

Besetzung: 4st. MCh a cappella[259]

Tonart: /

Original: *Tu es Petrus* in G-Dur für gem. Chor von Michael Haller (1840–1915)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Tu es Petrus* von Michael Haller, für 4st. a cappella MCh. umgearbeitet

Tabelle 101: Synopse Werkverzeichnisse: Bearbeitung Tu es Petrus.

6.9.4 *Te saeculorum Principem*

Gelegenheit: gesungenes Hochamt in Grevenmacher auf dem Sommerausflug des Cäcilienvereins

Datierung: 19.06.1932[260] [261]

Besetzung: 4st. MCh, Fl, Ob, Klar, Fag, Hr, Vl 1, Vl 2, Va, Vc, Kb, Org

Tonart: E-Dur

Textdichter: Hymnus

[258] „Rompilgerfahrt.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 12.09.1925, S. 2.

[259] „Romfahrt.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 12.09.1929, S. 3.

[260] „Grevenmacher“, in: *Luxemburger Wort*, vom 18.06.1932, S. 6.

[261] Füssel führt dieses Werk bereits am 18.12.1903 mit Sängern der Handschuhfabrik auf und steht Anfang des 20. Jahrhunderts regelmäßig auf Konzertprogrammen.

Textincipit: *Te saeculorum Principem*

Original: Edvard Grieg (1843–1907), Landerkennung op. 31

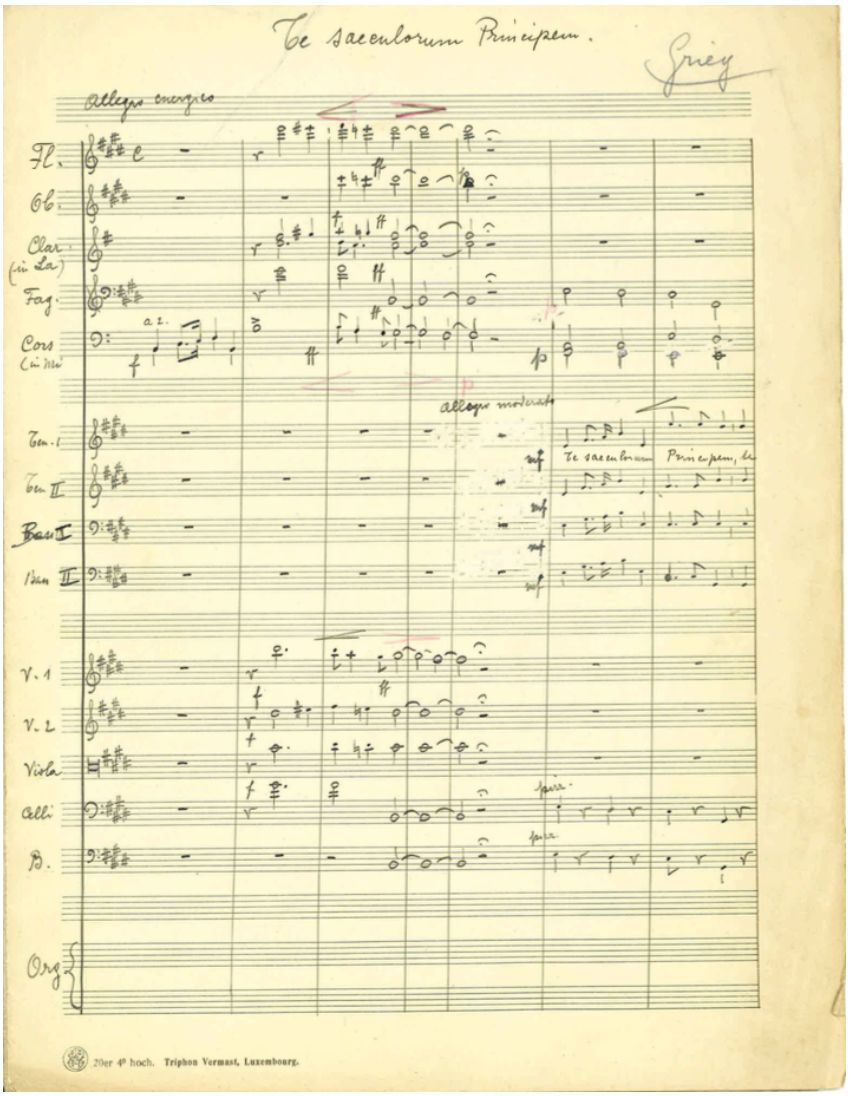


Abbildung 84: Manuskript, erste Seite der Partitur, Nachlass Ponchelet (21)

Manuskript:

1) Nachlass Ponchelet (21)

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	Nein

Tabelle 102: Synopse Werkverzeichnisse: Te saeculorum Principem, Bearbeitung von Griegs Landerkennung.

6.9.5 *In te Domine*

Gelegenheit: Geburtstag I.K.H. der Großherzogin Charlotte

Datierung: 23.01.1937[262]

Besetzung: für MCh, Org, Streicher

Tonart: G-Dur

Original: Joseph Rheinberger (1839–1901)

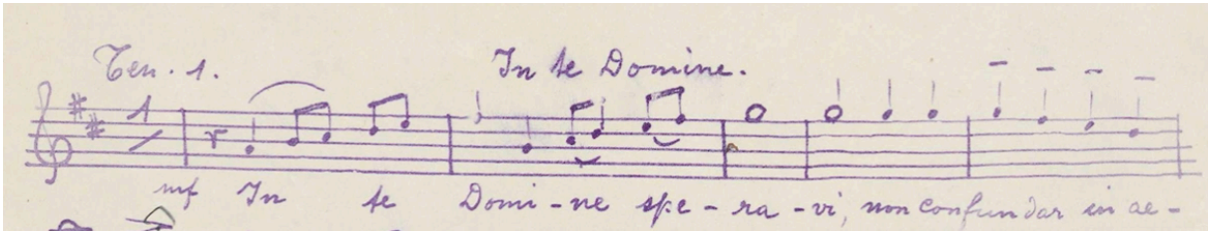


Abbildung 85: erstes Notensystem Tenor1, Te Deum Rheinberger, Preciosa 15

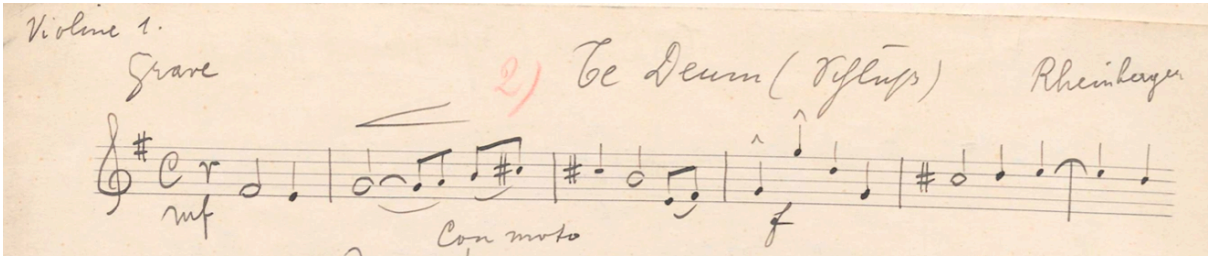


Abbildung 86: erstes Notensystem Violine1, Te Deum Rheinberger, Preciosa 15

„*Te Deum,* gregorianischer Choral. Mit feierlichem Schlußsatz: *In te Domine* von Rheinberger; für Männerchor, Orgel und Streicher, arr. von D. Heckmes.“ [263]

Abschrift:

1) Einzelstimmen Vl 1, Vl 1, Vl 1, Vl 2, Vl 2, Va, Va, Vc, Basso, *Preciosa* 15.

Hektografie:

1) Vokalstimmen TTBB, *Preciosa* 15.

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Te Deum,* Gregorianischer Choral, mit feierlichem Schlusssatz: *In te Domine* von Rheiberger; für MCh., Org. u. Streicher

Tabelle 103: Synopse Werkverzeichnisse: Bearbeitung eines Werkes von Rheinberger.

[262] „Geburtstag I. K. H. der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.01.1937, S. 5.

[263] „Geburtstag I. K. H. der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.01.1937, S. 5.

6.9.6 *Wilhelmus*

Gelegenheit: Geburtstagsfeier I. K. H. der Großherzogin

Datierung: 22.01.1921[264]

Besetzung: 6st. gem. Chor mit Tenor-Solo

Tonart: /

Einträge in den früheren Werkverzeichnissen	
Heckmes	Nein
Eichhorn	Nein
Blasen	Nein
Nimax	Nein
Musikerlexikon	*Wilhelmus* (Td.: Willy Goergen) für 6st. gem. Ch. mit Tenor-Solo, außerdem 6st. Refrain des *Wilhelmus*

Tabelle 104: Synopse Werkverzeichnisse: Bearbeitung des Wilhelmus.

[264] „Geburtstag der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.01.1921, S. 3.

6.10 Fragmente

Einzelne Messsätze die nicht eindeutig zugeordnet werden können.

6.10.1 *Benedictus*, *Agnus Dei*

Datierung: /

Besetzung: Chor, Orgel- und Streichorchesterbegleitung

Tonart: F-Dur, C-Dur

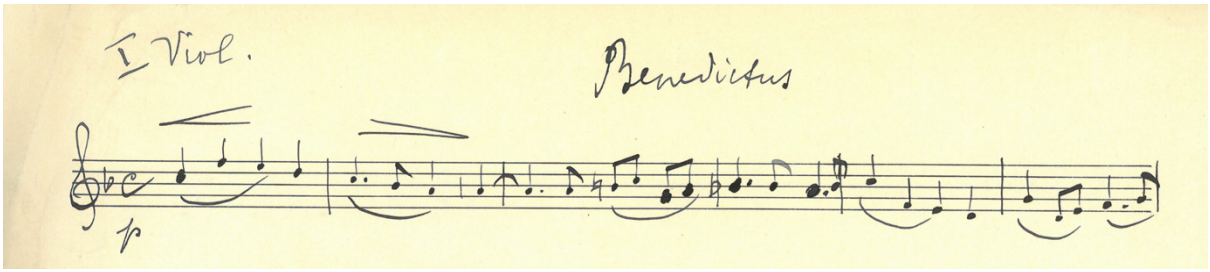


Abbildung 87: Erstes Notensystem, Benedictus Vl 1, Nachlass Ponchelet (39)

Autograf:

1) *Benedictus* und *Agnus Dei*, Vl 1 und Vl 2, Ponchelet Nachlass (39)

Fragment: *Benedictus* in F-Dur und *Agnus Dei* in C-Dur

6.10.2 *Sanctus*

Datierung: /

Besetzung: Chor, Orgelbegleitung

Tonart: As-Dur

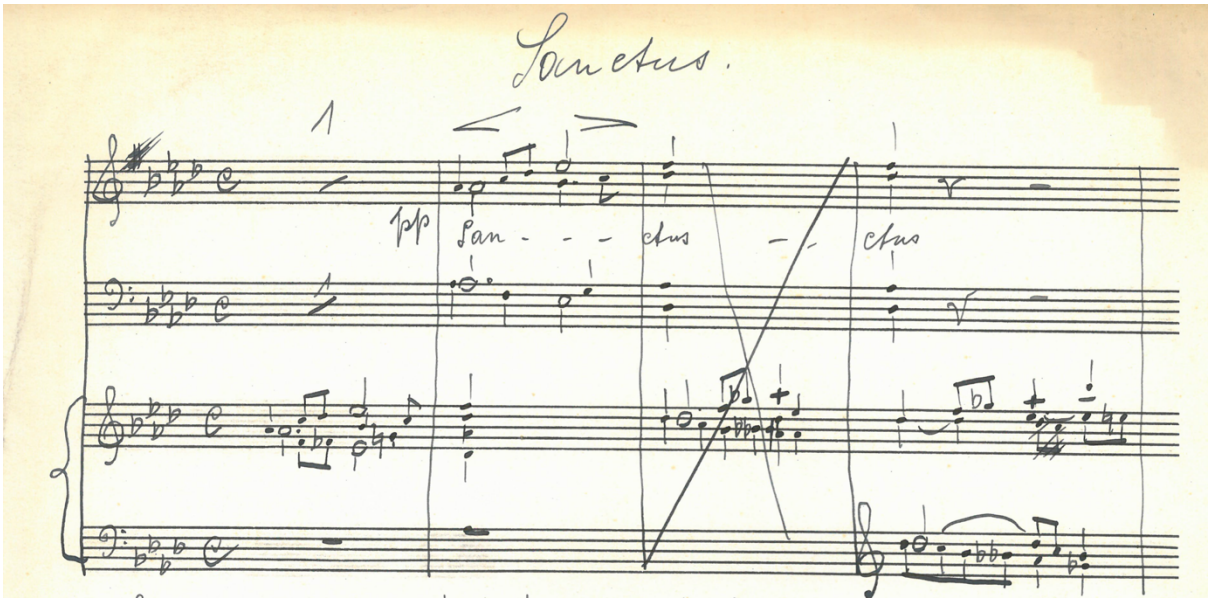


Abbildung 88: erstes Notensystem, Sanctus, Nachlass Ponchelet (37)

Autograf:

1) *Sanctus* Partitur, Männerchor TTBB und Orgel, unvollständig, Ponchelet Nachlass (37)

Hektografie:

1) *Sanctus, Benedictus,* Vokalstimmen TTBB, steht in A-Dur, unvollständig, *Salle Brocquart*

6.10.3 *Gloria*, *Alleluja*

Datierung: /

Besetzung: Chor, Orgelbegleitung

Tonart: Es-Dur

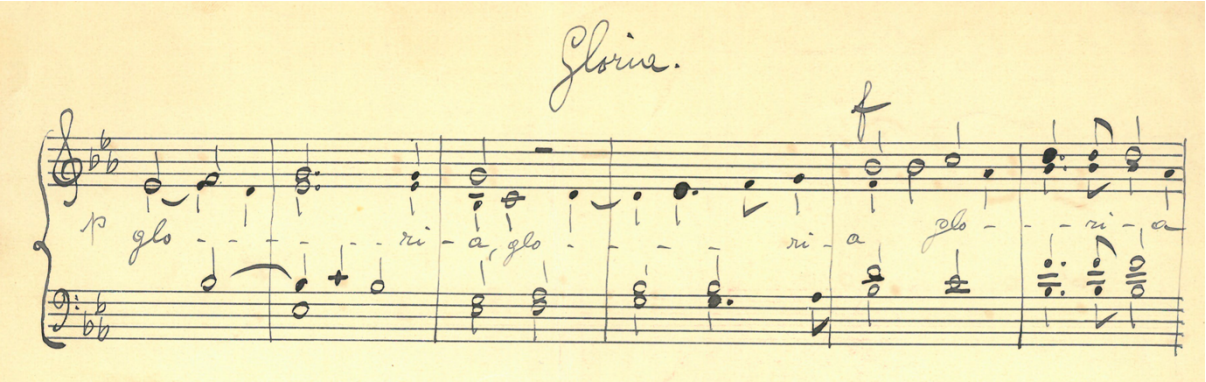


Abbildung 89: erstes Notensystem Gloria, Nachlass Ponchelet (36)

Autograf:

1) *Gloria* (bis *voluntatis,* dann *Alleluja),* Orgelstimme mit Texteinträgen, Ponchelet Nachlass (36)

6.10.4 *Sanctus*

Datierung: /

Besetzung: 4st. MCh

Tonart: C-Dur

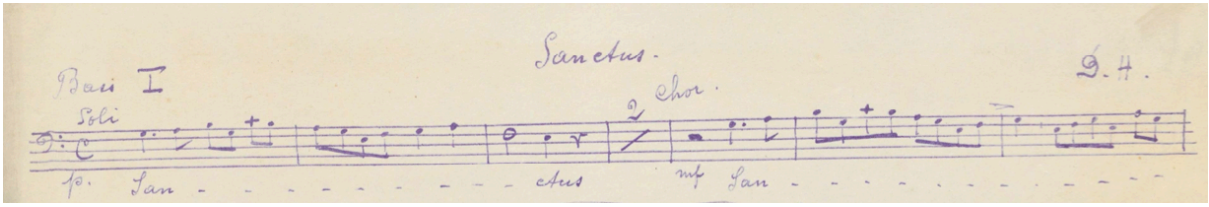


Abbildung 90: erstes Notensystem Bass1, Preciosa

Hektografie:

1) Vokalstimmen, TTBB, *Preciosa* 30

6.11 Chronologische Auflistung nach erstmaligen Aufführungseinträgen

	Datum	Titel	Besetzung	Quelle	Dokument
1	12.05.1904	Litanei mit Solo F. Heckmes.[265]	4st.	/	/
2	03.11.1908	Kantate Bischof Koppes	Chor, Orch.	/	/
3	13.11.1908	Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses	Chor, Orch.	NP, nur Teile der Vokalstimmen	Ab
4	07.12.1908	Jubiläumskantate für Pfarrer Fr. Lech	SATTBB	/	/
5	11.04.1909	*Missa Consolatrix Afflictorum*, op. 2, (Edition 1918)	SATBB	PV, *Cedom*	Editon
6	21.11.1909	Kantate *Herr unser Gott*	SATTBB, Soli, großes Orch.	/	/
7	21.11.1909	Kantate *Herrlich ist Gott*	SATTBB, Soli, großes Orch.	/	/
8	30.12.1909	*Pie Jesu*	/	/	/
9	12.09.1910	Festkantate 300 Jahre Schutzpatronin Esch an der Sauer	3st. MCh Orch.	/	/
10	02.09.1911	Festkantate *Einem Glauben, einem Stande*	SATB	NP	Edition
11	27.04.1913	*O Maria Mater Jesu*	SATTBB, Org	*Anlux*, PV	Ab
12	14.06.1913	*Domine, salvam fac*	SATTBB, Org, Orch	*Maîtrise*	Ab
13	02.08.1913	*D'Hierzer he'ch!*	1st.	NP *Cedom*	Ms Edition
14	07.02.1915	*Da Pacem Domine*	TTBB, Org	/	/
15	24.02.1915	*Einem Glauben, einer Fahne*	SATB	/	/
16	05.04.1915	*Onst Letzeburg*	1st.	*Cedom*	Edition
17	14.06.1916	*Domine salvam fac*	TTBB, Org	*Maîtrise*	Au
18	03.12.1918	*Pie Jesu*	/	/	/
19	24.03.1920	Begrüßungskantate Bischof Pierre Nommesch	4-5st. MCh 3Tr., 4Hr., 3 Pos., Baryton, Tuba, Pauke	NP	Au

[265] „Programm der Jubel=Feier:“, in: *Luxemburger Wort*, vom 11.05.1904, S. 3. Der Verfasser kennt keinen „F. Heckmes“. Es ist durchaus möglich, dass durch einen Tippfehler aus dem „D“ ein „F“ wurde.

20	25.03.1920	*Ecce sacerdos magnus*	6st. gem. Chor, Org	NP	Au
21	27.08.1920	Jubiläumsmesse Wiltberger (bearb.)	Mit Orchesterbegleitung	Vorlage liegt im PV	/
22	27.08.1920	*Te Deum* Schlusssatz	TTBB, Org, Vl, Vl, Va, Vc, Kb	NP	Au
23	27.08.1920	*In te, Domine, speravi*	TTBB, Org	PV	Edition
24	22.01.1921	*Wilhelmus* (bearb.)	6st. gem. Chor, mit Tenorsolo	/	/
25	27.03.1921	*Terra tremuit*	SATTBB, TTBB, Org Streichorchester	NP	Au
26	30.04.1921	Jubiläumskantate zu Ehren der Trösterin der Betrübten	TTBB, Tr., Hr., Pos. Fag. Baryton, Tuba, Pauke, Knabenchor mit Holz- und Streicherbegleitung	NP	Au
27	01.05.1921	Messe *Ave spes nostra*	TTBB, Org	NP	Au
28	01.05.1921	*In illa hora*	SSATTBB, Org Streichorchester	NP	Au
29	21.05.1922	Messe *Klagt in Leid*	STTBB, Org, Vl, Vl, Va, Vc, Kb	NP	Au
30	15.08.1923	*Litaniae Lauretanae* Es-Dur	TTBB	NP PV, *Cedom*	Au Edition
31	01.01.1924	*Litaniae Lauretanae* C-Dur	TTBB	NP, PV, *Cedom*	Edition
32	23.01.1924	*Domine salvam fac* / *Pro magna Duce* (bearb.)	TTBB, Org, Streichorchester	*Cedom*	Edition vom Chor
33	20.06.1924	Kantate *O salutaris*	TTBB, 3 Tr., 4 Hr., 3 Pos., Baryton, Tuba, Pauken	NP	Au
34	26.01.1925	*O crux benedicta*	TTBB	NP	Au
35	xx.09.1925	*Tu es Petrus* (bearb.)	TTBB	/	/

36	28.12.1925	*Justorum animae in manu Dei sunt*	/	NP (Witt)	Au (Witt)
37	04.06.1926	Jubiläumskantate für eine höhere Töchterschule	SSAA, Soli, Klaviere, Harmonium, Steichquintett	/	/
38	19.04.1927	Johannespassion	TTBB, Org	NP	Ms
39	14.04.1930	*Consolatrix afflictorum*	4st. Chor	/	/
40	18.05.1930	*Consolatrix afflictorum*	8st. Chor	/	/
41	27.07.1930	*Dohém*	1st.	NP	Edition
42	19.06.1932	*Te saeculorum Principem* (bearb.)	TTBB, Org, Fl, Ob, Klar, Fag, Hr, Vl, Vl, Va, Vc Kb	NP	Au
43	12.05.1935	Festkantate zur Grundsteinlegung des Erweiterungsbaues der Kathedrale	TTBB, Blasmusikorchester	NP	Au Ab
44	14.06.1935	*Tantum ergo* G-Dur	TTBB, Org	PV, AV	Ab
45	23.01.1937	*In te Domine* (bearb.)	TTBB, Org, Streichorchester	/	/
46	26.09.1937	*Veritas mea*	TTBB, Org	PV, *Cedom*	Edition
47	/	Messe D-Dur	4st. Chor, Org, Vl, Vl, Va, Vc, Kb	NP PV	Au Ab
48	/	Messe G-Dur	STTBB, Org, Vl, Vl, Va, Vc, Kb	NP	Au
49	/	Messe 5st.	STTBB	/	/
50	/	*Willibrordusmesse*	SATTBB, Org, Streichquintett	/	/
51	/	*Litaniae Lauretanae* D-Dur	TB	PV	Edition
52	/	*Litaniae Lauretanae* F-Dur	TTBB	NP	Au
53	/	*Litaniae Lauretanae* F-Dur	TTBB	NP, PV, *Cedom*	Edition
54	/	*Litaniae Lauretanae* G-Dur	TTBB, Org	NP PV	Au Ab
55	/	*Litaniae in hon Sti Josephi*	TTBB	NP	Au Ab

56	/	*Ecce fidelis*	TTBB, Org	PV, *Anlux*, *Cedom*	Edition
57	/	*Offertoire*	4st. Chor, Org, Streichorchester	NP	Au
58	/	*Tantum ergo* As-Dur	4st. Chor, Org, Streichorchester	NP	Au
59	/	*Tantum ergo* B-Dur	TTBB, Org	NP, PV, *Cedom*	Edition
60	/	*Tantum ergo* C-Dur	4st. Chor, Org, Streichorchester	NP	Au
61	/	*Benedictus, Agnus Die* (Fragment)	Chor, Org, Streicher	NP	Au
62	/	*Sanctus*	Chor, Org	NP	Au
63	/	*Gloria, Alleluja*	Chor, Org	NP	Au
64	/	*Sanctus*	TTBB	*Anlux*	Hektografie

Tabelle 105: Chronologische Auflistung der Werke Heckmes, nach erstmaligen Aufführungseinträgen.

6.12 Einordnung

Das Hauptwirken von Dominique Heckmes ist der Kirchenmusik gewidmet. Instrumentalmusik ist nicht vorhanden. Vorstellbar wären zumindest einige Orgelwerke welche, wie bei Laurent Menager (1824–1902), ebenfalls nicht überliefert wurden.

Die musikalische Sprache von Dominique Heckmes ist die gemäßigt Romantische, wobei die Kadenzharmonik dominiert, welche mit vereinzelt chromatischen Linien und Moll-Eintrübungen versehen ist. Der homophone Chorsatz überwiegt ohne sich gänzlich der Polyphonie zu entbehren. Strenger Palaestrina-Stil ist in einer *Missa afflictorum consolatrix* zu finden. Wenn wir davon ausgehen, dass diese Messe bereits 1909 komponiert wurde, dann scheint der Einfluss seines Lehrers Franz Nekes hier noch besonders stark zu sein.

In Messkompositionen hat Heckmes das *Credo* nie vertont. In Zeitungsartikeln werden *Credo* von z.B. Loots erwähnt, die gesungen wurden. Laurent Menagers Messvertonungen zum Beispiel, wenn auch zwei Generationen früher komponiert, enthalten, mit Ausnahme der *Deutschen Messe* und den unvollständigen Messen alle eine Credovertonung.

Für luxemburgische Kirchenmusik ist das Ausmaß und die Besetzung der Werke Heckmes vergleichsweise groß. Das Streicherensemble stellt ein wichtiges Element dar. Geistliche Musik mit Streichorchester in diesem Umfang stellt für Luxemburg eine Ausnahme dar.

7 Resümee und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit wird Kirchenmusikgeschichte thematisiert, insbesondere wird ein Teil als weiteres Element luxemburgischer Musikgeschichte aufgearbeitet. Obwohl das Schaffen von Dominique Heckmes im Schatten von Heinrich Oberhoffer und Laurent Menager steht, werden bereits zu Lebzeiten Heckmes‘ einzelne Werke ediert, wie das *In te Domine* in Es-Dur oder die *Litaniae Lauretanae* in Es-Dur. Diese Werke werden damals wie heute regelmäßig aufgeführt, erfreuen sich einer großen Beliebtheit. Einige seiner weiteren Werke bleiben Musikern und Dirigenten gänzlich unbekannt, da sie in den 'verstaubten Archiven schlummern', welche noch nicht aufgearbeitet wurden. Durch das systematische Werkverzeichnis, das im Zuge des Promotionsprojektes entstanden und Thema dieser Arbeit ist, und die geplante Edition der Messe *Klagt in Leid* werden der Zugang zum Oeuvre von Heckmes erleichtert. Insbesondere kommt dem Gesamtwerk durch diese Erschließung neue Beachtung und Aufmerksamkeit zu, was einen substanziellen Beitrag innerhalb der musikwissenschaftlichen Diskussion darstellt. Die vorliegende Arbeit kann als Fallbeispiel betrachtet werden, welche im Sinne der Luxemburgistik, einen luxemburgischen Komponisten in ein neues Licht stellt.

Dergestalt leistet die vorliegende Arbeit also jenes wissenschaftliche Fundament, das für zukünftige Editionen unabdingbar ist. Dabei wird die Arbeit die gängigen Editionspraxen berücksichtigen und sie als Grundlage für eine wissenschaftlich kritische Edition heranziehen. Thematisiert wird der aktuelle Forschungsdiskurs in der Editionspraxis und die Vorzüge einer digitalen Edition, die es ermöglicht, verschiedene Werkstadien visuell deutlicher und leichter aufzuzeigen.

Im Zuge des Forschungsprojektes wird durch die detaillierte Quellenbewertung das anfänglich erwogene Leitquellen-Prinzip überdacht und adaptiert. Dieses Prinzip besagt ursprünglich, dass sich der Verleger für eine Quelle als Hauptquelle entscheidet. Die Analyse der Hektografien der Vokalstimmen zeigt aber, dass es notwendig ist, der autografen Partitur weniger Gewicht beizumessen und der Bewertung der Einzelstimmen größeres Gewicht zu verleihen. Vor allem resultiert diese Erkenntnis aus der Auseinandersetzung mit der *Qui tollis*-Passage: Die *Qui tollis*-Stelle wird in unterschiedlichen Fassungen tradiert. Das erstellte Stemma weist zudem auf das Bestehen verschollener Skizzen hin.

Die nächsten Schritte im Forschungsprojekt bestehen in der Edition dieser Messe und anschließenden Aufführungen während der *Oktave* in der Kathedrale von Luxemburg. Um eine größere Transparenz und eine intuitivere Sichtung der Lesarten zu gewähren, wäre, nach heutigem Stand der Forschung, eine digitale und interaktive Edition vorstellbar. Aufgrund der zur Verfügung stehenden Ressourcen kann diese Form der Edition noch nicht umgesetzt werden. Eine digital-interaktive Editionspraxis würde beispielsweise die Unterschiede in der Stimme der Violine 2ª sowie die verschiedenen Fassungen der *Qui tollis* Passage im *Gloria* konkreter markieren. Ein weiterer Mehrwert einer digital-interaktiven Edition besteht darin, digitale Audiodokumente wie auch *live*-Mitschnitte von Aufführungen in die Edition einzubinden und zur Verfügung zu stellen.

Die wissenschaftliche Edition erfordert historische Genauigkeit, eine präzise Dokumentation der vorliegenden verschiedenen Versionen und Editionen eines Musikwerks. Dies ist besonders wichtig für Werke von bedeutenden Komponisten, aber auch solchen, die keinen hohen Bekanntheitsgrad haben. Zudem hilft eine wissenschaftlich kritische Edition, die ursprüngliche Intention des Komponisten bestmöglich zu bewahren und vermitteln.

Da sich die vorliegende Arbeit auf die Edition der Messe *Klagt in Leid* konzentriert, wird die **Biografie** von Heckmes kurz und bündig gehalten. Aufgrund der unbestimmten Quellenlage ist davon auszugehen, dass sich in den Archiven der *Maîtrise* wie auch im Bistumsarchiv weitere Dokumente befinden, die diesbezügliche neue Informationen liefern. Grundlage seiner Biografie ist ein Beitrag im 2016 veröffentlichen *Luxemburger Musikerlexikon.* Dank der digitalen Veröffentlichung unter *musiklexikon.lu*, ist eine laufende Überarbeitung der Beiträge möglich. Für die digitale Neuauflage wurde der Name leicht abgeändert, um einem größeren Spektrum gerecht zu werden. Die vorliegende Arbeit liefert insbesondere neue Erkenntnisse, die in die Überarbeitung des Artikels zu Heckmes im *Musiklexikon* einfließen.

Das systematische **Werkverzeichnis** von Heckmes ist das erste systematische Verzeichnis, das alle Werke von Heckmes detailliert aufführt und bespricht und jedes Werk, sofern es möglich ist, mit dem Werkincipit versehen hat. Die Suche nach verschollenen Werken, wie die Kantaten zur *Muttergottesstatue von Esch an der Sauer* oder die zum *Jubiläum einer höheren Töchterschule* oder auch die *Willibrordusmesse,* konnte nicht erfolgreich abgeschlossen werden und so gelten diese Werke nach wie vor als verschollen. Diese Arbeit steigert die Wertschätzung älterer luxemburgischer Kirchenmusik und ermutigt die Interessierten, Archive zu durchforsten und auf Grundlage des Werkverzeichnisses, das folgende Struktur besitzt, Bestandsaufnahmen zu veranlassen: Das Werkverzeichnis ist systematisch geordnet. Nach einer Übersicht vorhergehender Werkverzeichnisse von Heckmes, Blasen, Nimax und aus dem *Luxemburger Musiklexikon* und einer Besprechung der Quellenlage werden die musikalischen Werke aufgeführt. Für den Kirchenmusiker gelten die Messen als wichtigste Gattung. Aufgrund der hohen Anzahl an komponierten Kantaten steht diese Gattung vor den Litaneien, und den meist kürzeren Motetten. Von den Passionen wurde nur diejenige von Johannes kurz und knapp vertont. Vereinzelte Liedkompositionen schließen sich an. An letzter Stelle des Verzeichnisses sind die Bearbeitungen und die Fragmente gelistet. Die Schriften, pädagogische Aktivitäten und Spezielles, wie das *Geistliche Konzert* welches Heckmes als Radioausstrahlung einführt, was ein demokratisch bemerkenswerter Schritt für die kirchenmusikalische Musikvermittlung bedeutet sind im Anhang verzeichnet. Dort werden nur die Aufführungen der *Geistlichen Konzerte* aufgelistet, in welchen Werke von Heckmes aufgeführt wurden. Der Teil der Schriften Heckmes‘ besteht aus privaten Briefen und veröffentlichten musikwissenschaftlichen Artikeln. Abschließend wird auf eine spezielle pädagogische Aktivität hingewiesen, in welcher Heckmes mit einer ausgewählen Sängerschar durch das Land zieht, um Messen zu singen und Vorträge über Choralgesang hält.

Die angehängten und transkribierten **Briefe** stellen bedeutende Quellen für Dominique Heckmes wie auch für die Kontextualisierung der luxemburgischen Kirchenmusik dar. Ihre Bearbeitung und Bewertung ist noch ausständig. Diese Briefe sind überwiegend professioneller Natur, thematisieren musikwissenschaftliche und ökonomische Aspekte seines Schaffens und geben wenig über Heckmes‘ Leben preis. Sie handeln im Besonderen über Orgelrevisionsberichte, Chorproben und Besoldungsprobleme von Heckmes als Kaplan in der Kapelle von Luxemburg-Glacis. Es ist davon auszugehen, dass sich in den Diözesanarchiven oder den Archiven der Stadt Luxemburg weitere Briefe befinden, welche noch nicht in diese Sammlung aufgenommen wurden.

Die Ergebnisse dieser Arbeit legen eindeutig dar, dass die im *Biografisch-Bibliografischen Kirchenlexikon (**BBKL**)* tradierten Artikel zu Luxemburger Geistlichen und Musikern einer Bearbeitung bedürfen. Dies ist insofern von Bedeutung, als dass das *Biografisch-*

Bibliografischen Kirchenlexikon als Nachschlagewerk internationale Anerkennung genießt. Im Detail handelt es sich um folgende Änderungen: die Beiträge zu Heckmes überliefern, wie auch im ***Luxemburger Musiklexikon***, falsche Lebensdaten (Geburtsjahr) und verfügen über ein mangelhaftes Werkverzeichnis.

Im Zuge der Arbeit kristallisiert sich die Notwendigkeit weiterer **Archivrecherchen** heraus. Die Archivarbeit stellt einen zentralen Punkt zukünftiger Forschungsarbeit dar, weil viele Gesangsvereine wertvolle Archive besitzen, die noch nicht erschlossen worden sind. Diesbezüglich fehlt das Bewusstsein bzw. das Wissen um die Bedeutung der Archive, insbesondere der Archivbestände. Hier muss Sensibilisierungsarbeit geleistet werden, sodass diese Musikalien besser früher als später in Archiven adäquat gelagert werden und vor allem der Forschung zugänglich gemacht werden. Vereine wie die *Maîtrise*, aber auch der Cäcilienverein Pfaffenthal, der im März 2023 aufgelöst wurde und im Zuge dessen sein Archiv an das Stadtarchiv überging, fungieren als Vorbilder. Die Arbeit und der Nachlass des *Caritas-Esch St. Joseph Verlages*, der einige Litaneien von Heckmes herausgegeben hat, figuriert hinsichtlich des Archivbestandes zudem vermutlich als weitere Fundquelle.

Beispielsweise könnten Ergebnisse dieser Archivarbeit im Katalog des ***RISM*** aufgenommen werden, in welchem zwei Sigel aus Luxemburg verzeichnet sind, das *L-Le* für das Konservatorium der Stadt Luxemburg und das *L-Ln* für die Nationalbibliothek. Allerdings sind keine musikalischen Quellen unter diesen Sigeln abrufbar. Hier besteht Nachholbedarf.

Das musikalische Erbe **weiterer Komponisten** wie Heckmes' Vorgänger Heinrich Oberhoffer (1824–1885) und Peter Alois Barthel (1852–1923) oder seine Nachfolger Jean-Pierre Schmit (1904–1985) und René Ponchelet (1929–2015) genauer zu erforschen, ist auf jeden Fall lohnend, um bereits publizierte Lexikonaritkel und im Kontext stehende Arbeiten zu verbessern beziehungsweise deren Qualität zu bestätigen.

Das Oeuvre von Heckmes bietet gleich drei Messen, die zur Gattung der Marienmesse angehören, eine davon ist nur fragmentarisch erhalten: die im Detail besprochene Messe *Klagt in Leid,* die *Missa Consolatrix Afflictorum* und die *Ave spes nostra*-Messe, von welcher nur das *Gloria* überliefert ist. Diese Messen könnten einerseits mit weiteren luxemburgischen Messen, wie der *Messe en l'honneur de Notre-Dame de Luxembourg* von Fernand Mertens (1872–1957)[266], der *Messe en l'honneur de Notre-Dame de Luxembourg* von Albert Leblanc (1903–1987)[267] oder der *Missa Consolatrix Afflictorem* von Nicolas Schuh (1910–1995)[268] und andererseits Marienmessen von regionalen und internationalen Komponisten verglichen werden.

Weitere luxemburgische Messen können in der Forschungsperspektive der Landmesse, welche in vorliegender Arbeit nur angedeutet wurde, analysiert werden, um diesem Gegenstand weiter auf den Grund zu gehen.

In seinem Aufsatz definiert Hans Medick den Begriff Mikro-Historie als eine, wie er es bezeichnet, „experimentelle Perspektive auf Sozial-, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte", die

[266] Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Mertens, Fernand", in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten*. Band I. 1815-1950, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 799.

[267] Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Leblanc, Albert", in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten*. Band I. 1815-1950, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 678.

[268] Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Schuh, Nicolas", in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten*. Band I. 1815-1950, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 1076.

sich seit den späten 70er Jahren vor allem in Italien, aber auch in anderen europäischen Ländern und in Amerika entwickelt hat. Die Mikro-Historie versteht sich als Anstoß für die Weiterentwicklung der Sozialgeschichte in den 90er Jahren und definiert sich nicht in erster Linie aus den Mikro-Dimensionen und der Kleinheit ihrer Gegenstände, sondern gewinnt ihre Erkenntnismöglichkeiten vor allem aus einem mikroskopischen Blick, wie er durch die Verkleinerung des Beobachtungsmaßstabs entsteht.[269]

Im Vorwort zum *Luxemburger Musikerlexikon* geht Damien Sagrillo auf den Stellenwert der Musikgeschichte Luxemburgs im Zusammenhang einer gesamteuropäischen Musikgeschichte ein. Dabei spricht er von einer „Abwanderung" der Musikhistoriografie von den „‚großen' Nationen" in die kulturellen Randgebiete. Dass in Luxemburg das Regionale zum Nationalen wird, hat mit den geografischen Dimensionen des Großherzogtums zu tun.[270] Sagrillo zitiert in seinem Beitrag Walter Salmen der regionalen Musikgeschichte

> *„... an den in dem jeweils thematisierten Raum aufzufindenden Institutionen, den mannigfaltigen Profilen der professionell, semiprofessionell oder liebhabermäßig Musizierenden, an deren sozialen Rollen und ökonomischen Bedingungen, den Kategorien der funktional eingebundenen oder der nur ästhetischen Rezeption von Kunst, der Bildung und Zusammensetzung von Repertorien ob in Blaskapellen, Kirchenchören, Opernhäusern, auf Jahrmärkten oder Überseeschiffen."*[271]

Sagrillo widersprich allerdings der Aussage Rainer Nägeles, dass Regionalkultur gegenüber von Hochkultur ein ästhetisches Gefälle darstelle.[272]

Luxemburgische Musikgeschichte bildet ein Mosaikstein der gesamteuropäischen Musikgeschichte. Die katholische Kirchenmusik bildet in der Aufarbeitung innerhalb der luxemburgischen Musikgeschichte einen noch kleineren Mosaikstein. Die lange Tradition des Marienkultes in Luxemburg bietet durch ihre musikalische Identität Potential für weitere eingehende mikrohistorische Studien. In dieser können zudem interdisziplinäre Aspekte einfließen. Als Beispiel zeugen die Tradition der Willibrordusverehrung in Echternach und der Marienverehrung in Luxemburg-Stadt, in Girsterklaus oder in Ansemburg vom Stolz einer kulturellen Identität aus dem Blickwinkel der mikrohistorischen Betrachtungsweise.

---

[269] Hans Medick, „Mikro-Historie", in: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie*, Winfried Schulze (Hrsg.), Göttingen 1994, S. 40, 44.

[270] Damien Sagrillo, „Überlegungen zu einem Lexikon über luxemburgische Musiker", in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten*. Band I. 1815-1950, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 9.

[271] Walter Salmen, „Bilder zur Musikgeschichte in Niedersachsen" in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte*, hrsg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Wissner, Augsburg 2000, S. 50.

[272] Damien Sagrillo, „Überlegungen zu einem Lexikon über luxemburgische Musiker", in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten*. Band I. 1815-1950, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 10.
Vgl. Reiner Nägele, „Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?", in: *Die Musikforschung 2* (2004), S. 122f

8 Anhang

Der folgende Anhang enthält für die vorliegende Arbeit wichtige Dokumente im Zusammenhang mit der Person und dem Werk Dominique Heckmes'.

8.1 Rundfunk und Schriften

Das im Hauptteil der vorliegenden Arbeit integrierte Werkverzeichniss geht auf die musikalischen Werke Heckmes' ein. Im folgenden Anhang stehen zuerst die *Geistlichen Konzerte*. Das sind Mitschnitte von Konzerten von der *Maîtrise* aus der Kathedrale, die vom Rundfunk ausgestrahlt wurden. Im Anschluss werden die gesammelten Briefe vorgestellt und transkribiert. Zusätzlich sind die musikwissenschaftlichen Beiträge, welche in der *Revue Luxembourgeoise* veröffentlicht wurden, abgedruckt. Abschließend verweist der Verfasser auf pädagogische, musikalisch untermalte Vorträge. Darauf folgen die Transkriptionen der Liedtexte aus dem Werkverzeichnis und der Briefe.

8.1.1 Ausstrahlung im Rundfunk

Die folgenden ersten vier Einträge sind geistliche Konzerte vom Cäcilienverein, unter der Leitung von Dominique Heckmes. Eigene Werke nahm Heckmes hier selten auf das Programm.

Der fünfte und letzte Eintrag ist ein von Schülern von Michel Hülsemann vorgetragenes Lied.

> *„Ein besonderes Verdienst hat sich Heckmes erworben durch Einführen, seit 1934, der von Radio-Luxemburg übertragenen Aufführungen kirchlicher Musik, die als "Geistliche Konzerte" zur ständigen Einrichtung wurden. Das große Trachten ging dahin, die weitgehend unbekannte kirchliche Musik an die Bevölkerung heranzutragen. Meist war dabei der Wohltätigkeitsgedanke mit eingespannt."*[273]

Diese Reihe wurde von Heckmes' Nachfolger, Jean-Pierre Schmit, fortgeführt.[274]

Auch französischsprachige Wochen- oder Tageszeitungen wie *Hebdo*, *La Parole libre*, *Choisir*, *Journal des débats politiques et littéraires*, *Comoedia*, *Le Petit Marocain*, *L'Intransigeant*, *Le Bien public* zeigten diese Ausstrahlungen an.

8.1.1.1 15.03.1934 – 20:20[275]

Toccata et fugue re mineur – Bach – Orgel[276]
Ave verum – Mozart
De profundis – Gluck
Christus factus est, air varié – Martini
Pueri hebraeorum – Palestrina
Tenebrae factae sunt – Victoria

[273] Alphonse Eichhorn, *Dominik Heckmes*, in: *Der Caecilien-Verein*, 1970, S. 188.

[274] Vgl. Alphonse Eichhorn, S. 191.

[275] „Soirée Allemande.", in: *Luxemburger Wort*, vom 14.03.1934, S. 10.

[276] In der französischsprachigen Wochenzeitung Hebdo vom 09.03.1934 S. 48 heißt es Toccata en mi mineur. Weiter : Christtus factus est, chant grégorien, par la chorale, Air varié (Marini) par M. Leblanc.

Ave Maria – Rheinberger
Choral en la mineur – Franck – Orgel

8.1.1.2 02.11.1934 – 20:40[277]

Trauermarsch und seraphischer Gesang – Guilmant
Requiem – J. Meyer
Pie Jesu – Stradella
Anima mea turbata – Bertini
Trauermoment – J. N. Plum
Lux aeterna – Schubert
De profundis – Blockx
Mütter, Töchter weinet nicht mehr – Riga
Trauermarsch

8.1.1.3 27.12.1934 – 21:00[278]

Laetentur coeli – Wiltberger
Ave Maria – Cherubini
Benedictus – Griesbacher
Hodie Christus natus est – Palestrina
Variationen über ein Weihnachtslied
Magnificat – Casimir
Graduel – St Etienne
Gloria – Knubben

8.1.1.4 19.04.1935 – 20:50[279]

Improperia – Barnabei
Tenebrae factae sunt – Victoria

8.1.1.5 06.01.1936 – 17:00[280]

Dohém

[277] „Holländischer Abend.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 31.10.1934, S. 6.
[278] „Deutscher Abend.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.12.1934, S. 8.
[279] „Holländischer Abend.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 18.04.1935, S. 7.
[280] „Montag, 6. Januar.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.01.1936, S. 7.

8.1.2 Schriften

Die Schriften von Heckmes reduzieren sich auf Briefe und einige musikwissenschaftliche Artikel. Die Briefe sind größtenteils in den Pfarrarchiven verteilt und überwiegend professioneller Natur.

Die Vielzahl an Rezensionen oder Kritiken von Konzerten und Theateraufführungen, die er im *Luxemburger Wort* veröffentlichte, und stets mit „H." unterschrieb, werden hier nicht aufgeführt. Das Zusammentragen dieser Artikel ist eine mögliche zukünftige Forschungsarbeit, die einen Blick in das Luxemburger Kulturleben der 1920er Jahre ermöglicht.

8.1.2.1 Briefe

Entlöhnung Küsterdienste:

Adressat	Mitglieder der Kirchenfabrik von Liebfrauen
Datierung	17.10.1920
Personen	Herr Bock
Inhalt	Ausbleibende Entschädigung für Küster- und Reinigungsdienste in der Glaciskapelle

Besoldung:

Adressat	Herr Lang, Kirchenrendant von Liebfrauen
Datierung	22.03.1921
Personen	Herr Bischof, Herr Bock, Herr Sekretär
Inhalt	Ausbleibende Entschädigung für Küster- und Reinigungsdienste in der Galciskapelle. Zudem Diskussion um Stuhlgeld und Organistengehalt

Stuhlgeld:

Adressat	Herr Ch. Lang, Rendant der Kirchenfabrik von Liebfrauen
Datierung	28.06.1921
Personen	/
Inhalt	Betrag der monatlichen Stuhlgelder

Brief:

Adressat	Herr Dr Pletschette, Pfarrer Pastorstraße
Datierung	29.07.1921
Personen	/
Inhalt	Disposition zum Orgelumbau für die Kathedrale durch die Firma Dalstein – Haerpfer. Heckmes nimmt Stellung zum Kostenvoranschlag der oben genannten Firma und stellt Unzulänglichkeiten fest, das dieser zu oberflächlich gehalten wurde.

	Die vorgeschlagene Disposition wird je nachdem welches Manual einen Schweller, erhält angepasst. Heckmes macht folgende Vorschläge: Oktavkoppel: Pfeifen ausbauen, Schwelltritt so einrichten, dass er auf jedem Punk stehen bleiben kann, Motor ausreichend stark vorsehen und mit einem Schutzkasten versehen, Tretvorrichtung für die Balganlage muss bestehen bleiben.

Orgelrevisionsbericht:

Adressat	/
Datierung	09.10.1922
Personen	/
Inhalt	Heckmes kann ohne Einsicht in Lastenheft oder Vertragsbedingungen keinen regelrechten Orgelrevisionsbericht verfassen und bemerkt unter anderem, dass die Gambe zu matt klinge. Vom technischen Standpunkt ist Umbau ist wenig zufriedenstellend: geräuschvolle pneumatische Hebel, Claviatur total gefehlt, schwerfällige Registerdrücker, Liliputzüge der freien kKombinationen, Koppel als Fußbetrieb statt Tasten, fehlerhafte Pedalumschaltung, Fehlen der Superoktavkoppel III zu III, unvollkommene Gebläseanlage, unsicherer Motorkasten.

Orgelbericht:

Adressat	Herr Kathedralpfarrer Schmit
Datierung	09.04.1923
Personen	Herr Haerpfer, Herr Bischof,
Inhalt	Heckmes als verantwortlicher Diozesan[orgel]revisor zurückgetreten. Heckmes bleibt seinem Standpunkt treu, diesen Umbau so nicht anzunehmen. Heckmes fordert die Windkonduktröhren aus Pappe durch Zink zu ersetzen, ein geräuschloses Laufen des Motors, Verbesserung des Spieltisches, und schließlich, dass der Orgelbauer seiner Garantie nachkommen muss.

Nachruf P.A. Barthel †:

Adressat	/
Datierung	erschienen im Luxemburger Wort 19.09.1923
Personen	/
Inhalt	Nachruf an Peter Alois Barthel

Orgelwartung:

Adressat	Kirchenrat von Liebfrauen
Datierung	30.03.1925
Personen	/
Inhalt	Wiederholung der unzureichenden Arbeit des Orgelbauers. Forderung der Überarbeitung des Schutzkastens und das unentgeltliche Stimmen und Revidieren der Orgel bis zum Jahre 1935.

Allgemeine Bemerkungen:

Adressat	/
Datierung	26.03.1928
Personen	Herr Zolldirektors Liesch,
Inhalt	Der erste Kostenanschlag von Spaeth beinhaltete keine Garantie auf Güte des Materials. Im zweiten wurde diese angegeben und der Preis stieg. Bezüglich der Intonation steht Spaeth nicht hinter Stahlhuth. Heckmes bedauert dass Spaeth auf die Pedalumschaltung verzichtet. Generelle Fürsprache für Stahlhuth, nicht zuletzt dank der geografischen Nähe.

Rapport Orgues:

Adressat	/
Datierung	27.03.1928
Personen	/
Inhalt	Bericht, Vergleich der Kostenanschläge von Spaeth und Stahlhuth.

Ausflug:

Adressat	Alle Mitglieder des Cäcilienvereins von Liebfrauen
Datierung	22.06.1931
Personen	Msgr. Quénet, Herr Generalvikar, Maréchal Lyautey
Inhalt	Heckmes erklärt die Änderungen der Ausflugspläne und bittet alle Sänger in der morgigen Probe anwesend zu sein um Weiteres zu Planen.

Ferien und Zahnarzt:

Adressat	Josef
Datierung	Undatiert, wohl später notiert: August 1934
Personen	Zahnathlet, mein Bruder, Herr Origer, Dollfuss,
Inhalt	Bedankt sich für die Glückwünsche zum Namenstag

	Zahnarzt arbeitet an seinem Gebiss. Macht eine Kur und wandert viel.

Bestätigung der Kündigung:

Adressat	Herr Dompfarrer Schmit
Datierung	20.10.1935
Personen	
Inhalt	Bestätigt, dass Heckmes den Taktstock niedergelegt hat und er wird diesen auch für das Begräbnis und die Thronbesteigung des neuen Bischofs keineswegs wieder aufnehmen. Beschwerden seiner vielen Unterrichtsstunden als Religionslehrer und seine geschwächte Gesundheit.

Erklärung:

Adressat	/
Datierung	01.01.1938
Personen	Magistrat der Stadt Luxemburg
Inhalt	Glockenmangel in der Kapelle in Kirchberg mit Bitte eine Glocke des ehemaligen Glockenspiels der Kathedrale zu entbehren.

8.1.2.2 Musikwissenschaftliche Artikel

Revue Luxembourgeoise – Claude Debussy †:

Datierung	Oktober 1918
Inhalt	Kompositionsstil Debussys

Revue Luxembourgeoise – Jacques Offenbach:

Datierung	August 1919
Inhalt	(Zu seinem 100. Geburtstage.)

Étude iwer d'Klackespill vun der Kathedral:

Datierung	1930/31
Inhalt	Bericht über das Glockenspiel der Kathedrale

Léon Blasen erklärt in seinem Artikel, dass dieses Schreiben vor ihm läge.

„Kommission zur Einrichtung des Glockenspiels, zum Neubau des Kioskes am Paradeplatz sowie für Anschaffung eines fahrbaren Kioskes für die städt. Musik- und Gesanggesellschaften, bestehend aus den H.H. Philippe, Blum, Thill, Stadträte sowie Heckmes, Professor und Beicht, Kontrolleur der Rechnungskammer, wird heute zwecks Berichterstattung zusammentreten."[281]

Figuralklänge aus der Echternacher Abtei:

Datierung	01.09.1935
Inhalt	Besprechung der Bassus-continuus-Partitur aus der Echternacher Abtei[282]

[281] „Luxemburg", in: *Escher Tageblatt*, vom 25.08.1931, S. 3.

[282] „Figuralklänge aus der Echternacher Abtei", in: *Ons Hémecht,* vom 01.09.1935, S. 28-37.

8.1.2.3 Pädagogisches

Heckmes war, wenn auch nicht von Anfang an geplant, stets pädagogisch aktiv. Sei es als Lehrer am Mädchenlyzeum, oder als Domchorregent. Zusätzlich werden hier zwei Tätigkeiten hervorgehoben:

1. Die kirchenmusikalisch-pädagogische Vorträge, die von der königlichen Regierung subventioniert wurden. Diese sind Teil einer groß angelegten Förderung des Gesanges und der Instumentalmusik. Generaldirektor (*Ministre instruction publique*) Moutrier, Léon (1872–1940) hat Dominique Heckmes mit den kirchenmusikalischen Veranstaltungen betraut.[283]
2. Die musikwissenschaftlichen Vorträge, in Form von Gesprächskonzerten in der Volkhochschule, wurden oft mit der Pianistin und Lehrerin am Konservatorium Marie Kuhn-Fontenelle bestritten.

Kirchenmusikalisch-pädagogische Vorträge:

Datierung	22.08.1917
Inhalt	Choralryhthmus
	Echternach Vortrag

Datierung	02.09.1917
Inhalt	Choralgesang, Vortrag über Choralrhythmus
„Echternach, 2. Sept. Der „Echternacher Anzeiger“ schreibt: Die von unserer löbl. Regierung subventionierten Gesangkonferenzen haben, was Kirchengesang angeht, am Sonntag einen erfreulichen Anfang in unserer Basilika genommen. Die Darbietungen im Hochamt waren, sowohl bezüglich Choral- als auch Figuralgesang, richtige Musterleistungen, wozu wir Herrn Domchordirigenten Heckmes und seine wackere kleine Schar, ohne in den Verdacht der Lobhudelei zu kommen, beglückwünschen können. Man konnte daraus ersehen, was gute Sänger (es waren nur 10 Mann aus dem Luxemburger Domchor) unter tüchtiger Schulung an Präzision wie an Klangfülle zu leisten vermögen. Bei der diskreten Orgelbegleitung des Hrn. Domorganisten Beicht kam jede Stimme zur Geltung und war der Veranstaltung ein voller Erfolg beschieden. Der Choralgesang, auf den auch das Hauptgewicht gelegt werden sollte wurde mit besonderer Feinheit und Berücksichtigung aller Anforderungen eines guten Choralvortrages ausgeführt. Der kunstgerechte Vortrag, aufgebaut auf die richtige Auffassung dieser uralten Singweise, bietet wirklich etwas Erhebendes, Herzerquickendes, mit einer Wärme. Würde und Ruhe, unerreicht von irgendeiner anderen Gesangesart: Obwohl die eingeschalteten mehrstimmigen Gesänge in jeder Hinsicht musterhaft vorgetragen wurden, fiel der Vergleich doch entschieden zugunsten des Chorals aus, welcher trotz, oder vielmehr wegen seiner Einfachheit und Innigkeit bei weitem mehr auf das Gemüt einwirkt und zur Förderung der Andacht beiträgt, als die schönste Figuralmusik. - Der gleich nach dem Hochamt im kath. Vereinshaus abgehaltene Vortrag des Hrn. Domchordirigenten Heckmes über Choralrhythmus war bei aller Kürze so gemeinverständlich gehalten, daß es an Hand der im Saale herumgereichten Musterblätter ein Leichtes war, sich über die	

[283] „Kirchenmusikalische Veranstaltung in Echternach.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.08.1917, S. 1.

verschiedenen Regeln eines guten Choralvortrags zu unterrichten. Der Vortrag wurde durch einige Ausführungen von Choralgesang durch das Domchorquartett unterstützt und illustriert. - Es wäre jedenfalls zu wünschen, daß Herr Heckmes denselben als Flugblatt veröffentlichte, um ihn weiteren Kreisen zugänglich zu machen (verba volant, seripta manent). Es würde wohl im ganzen Land kein Kirchenchormitglied verfehlen, dasselbe anzuschaffen. - Zum Schluß sprach Herr Dechant Hostert ein Dankeswort an die löbliche Regierung, Hrn. Heckmes und seine wackeren Mitarbeiter, daß es Echternach vergönnt war, die erste kirchenmusikalische Konferenz in seinen Mauern zu haben und schloß mit dem Gedanken, daß der Sänger, dessen Seele auf den Geist und Zweck des Choralgesanges „gestimmt“ ist, in der Ausführung leicht aller Schwierigkeiten Herr werden kann.“[284]

Datierung	25.11.1917
Inhalt	6st. Messe von Palestrina
„Am Sonntag, dem Schluß des Kirchenjahres und Cäcilienfest, wird der Domchor unter der Leitung des Hrn. Heckmes eine sechsstimmige Messe von Palestrina vortragen. Dieser musikalische Vortrag ist gedacht als eine von der Regierung angeregte Mustervorführung zur Hebung der Kirchenmusik. Solche Vorträge haben bereits stattgefunden zu Wiltz, Echternach, Remich und Bettemburg.“[285]	

Datierung	18.09.1917
Inhalt	Konferenz über Choralgesang
„Wiltz, 18. Sept. Die im Rahmen des Programms der Großh. Regierung zur Förderung der Musikpflege letzten Sonntag durch Hrn. Domchordirigenten Prof. Heckmes in Wiltz abgehaltene Konferenz über Choralgesang, bedeutete auch hier einen vollen Erfolg. Auch die praktischen Leistungen der auserlesenen Sängertruppe des Konferenzlers, fanden die ungeteilte Bewunderung der ungemein zahlreichen Besucher des Jubelfestamtes, das anläßlich des 50jährigen Bestehens unserer Pfarrei in der Pfarrkirche gesungen wurde.“[286]	

Datierung	06.07.1919
Inhalt	Förderung Gesanges und Instrumentalmusik
„Fels, 5. Juli. Morgen Sonntag, wird Hr. Domchorregent D. Heckmes mit einem Männerdoppeltquartett des Kathedralchors hier im Hochamte eine kirchenmusikalische Darbietung veranstalten. Bekanntlich sind diese Vorträge von der großherzogl. Regierung zur Pflege und Förderung des Gesanges und der Instrumentalmusik angeregt worden.“[287]	

[284] „Echternach“, in: *Luxemburger Wort*, vom 03.09.1917, S. 3.

[285] „Musikalisches.“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 23.11.1917, S. 2.

[286] „Wiltz“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.09.1917, S. 2.

[287] „Fels“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.07.1919, S. 3.

Vorträge Luxemburger Volkshochschule:

Titel werden aus den Zeitungsartikeln wörtlich übernommen.

Franz Liszt am Piano:

Datierung	11.02.1917
Thema	Franz Liszt am Piano
Mitwirkende	Marie Kühn≠Fontenelle, Klavierlehrerin am Konservatorium
	Am 13. Februar 1917 veröffentlicht das *Luxemburger Wort* eine inhaltliche Zusammenfassung.[288]

Tabelle 106: Vortrag Volkshochschule: Franz Liszt am Piano.

Beethovens Klaviersonaten:

Datierung	03.03.1918
Thema	Beethovens Klaviersonaten
Mitwirkende	Marie Kühn≠Fontenelle, Klavierlehrerin am Konservatorium
	Inhaltliche Zusammenfassung erscheint am 6. März 1918 im *Luxemburger Wort*.[289]

Tabelle 107: Vortrag Volkshochschule: Beethovens Klaviersonaten.

Das gesangliche Moment bei Beethoven:

Datierung	16.01.1921
Thema	Das gesangliche Moment bei Beethoven
Mitwirkende	Chor (Cäcilienverein)und Orchester („Orania“)[290]
	Inhaltliche Zusammenfassung erscheint am 18. Januar 1921 im *Luxemburger Wort*.[291]

Tabelle 108: Vortrag Volkshochschule: Das gesangliche Moment bei Beethoven.

Richard Wagner:

Datierung	1922
Thema	Richard Wagner
Mitwirkende	/
	Dieser Vortrag war geplant und angekündigt, doch wegen Erkrankung des Herrn Heckmes abgesagt. Ob er nachgeholt wurde, ist nicht bekannt.[292]

Tabelle 109: Vortrag Volkshochschule: Richard Wagner.

[288] „Luxemburger Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 13.02.1917, S. 3.

[289] „Luxemburger Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 06.03.1918, S. 1.

[290] „Luxemburger Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 01.12.1920, S. 2.

[291] „Beethoven=Feier.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 18.01.1921, S. 2.

[292] „Luxemburger Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.01.1922, S. 3.

Robert Schumann am Klavier:

Datierung	23.03.1924
Thema	Robert Schumann am Klavier
Mitwirkende	Marie Kühn≠Fontenelle, Klavierlehrerin am Konservatorium[293]

Tabelle 110: Vortrag Volkshochschule: Robert Schumann am Klavier.

Beethovenakademie:

Datierung	1927
Thema	Beethoven
Mitwirkende	Chor und Orchester
	Angekündigt wurde er als Beethovenakademie mit Orchester- und Vokalmusikvorträgen.

Tabelle 111: Vortrag Volkshochschule: Beethovenakademie.

[293] „Luxemb. Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 21.03.1924, S. 3.

8.1.3 Einordnung

Die geringe Anzahl von lediglich 14 Briefen über eine Zeitspanne von 18 Jahren, mit größtenteils professionellen Inhaltes, lassen nicht in das private Leben von Heckmes blicken. Sieben Briefe handeln über Orgeln, Verbesserungsvorschläge oder über Besprechungen erledigter Arbeiten. Einer dieser Briefe spricht eine Bitte aus, eine Glocke, vom alten Glockenspiel der Kathedrale, in eine Kapelle auf dem Kirchberg zu transferieren. Drei Briefe besprechen eine Besoldungsstreit in der Kapelle auf dem Glacis, wo Heckmes Küsterarbeiten unentgeltlich verrichten musste. Zwei Briefe handeln über das Leben des Cäcilienvereins. Beim ersten geht es um einen Ausflug, der vorbereitet werden soll, beim zweiten muss Heckmes seine Entscheidung, sich als Chorregent zurückzutreten bekräftigen.

Ein längeres augeführte Autograf ist kein Brief, sondern das Manuskript zu einem veröffentlichten Artikel im *Luxemburger Wort*, wo er einen Nachruf zu seinem verstorbenen Vorgänger Peter Alois Barthel (1852–1923) verfasst.

Nur ein einziger Brief ist uns überliefert, in dem Heckmes Privates bespricht. Es handelt sich um einen nicht datierten Brief aus seinen Ferien, die er bei seinem Bruder Josef in Eichwald, Teplitz zubringt. Die Identität des Adressaten Josef konnte nicht geklärt werden. Heckmes klagt über sein rasches Altern und wird von einem „Zahnathleten“ behandelt.

Da von seinen pädagogischen Vorträgen, die kirchenmusikalische Vorträge, wie auch die in der Volkshochschule vorgetragenen, keine Verschriftlichung noch detaillierte Besprechungen vorliegen, können diese nicht näher eingeordnet werden. Trotzdem ist es beachtlich, dass es der Regierung, in den Kriegsjahren, so wichtig war, diese kirchenmusikalischen Vorträge zu unterstützen.

Die veröffentlichten musikwissenschaftlichen Beiträge zeugen von einem breiten Wissen und einer starken Persönlichkeit. Die Sprache ist den Zeitumständen entsprechend.

Der Verfasser konnte nicht alle Pfarrarchive des Diözesanarchives und Akten des Stadtarchives nach Briefen von Heckmes durchsuchen, so dass die Möglichkeit besteht, dass diese List in Zukunft erweitert werden kann.

8.2 Transkriptionen

In diesem Kapitel werden die transkribierten Liedtexte aufgeführt. Anschließend folgen die transkribierten Briefe.

8.2.1 Textierungen der Werke

8.2.1.1 Text zur Kantate Einweihung des Volkshauses

1.
Zum Himmel losst ons Lidder schalen
Dem grousse Gott zum Luef an Dank
Fir den ons Hierzer fridlech walen,
De mir bekenne frei a frank
Seng Hand kann d'Sen an d'Sele lenken,
Si huet ons Schrëtt getrei gelêd;
Als Männer dei kathoulesch denken,
hu mir geschwuren, hu mir geschwuren helgen Êd
Refrain:
Fir Gott an onst lêft Hémechtsland,
gi mir zesummen Hand an Hand
A gêf och d'Welt a Stékker gô'n,
E Volksman werd nie verzo'n.
2.
Hei héscht et séech der Haût ze wieren
Wel hart wee Eisen ass ons Zeit;
Wie sech an Eire wellt ernieren,
De werft den Hummer kémols weit;
Fir ons ze steipen an ze schaffen
Hu mir ons hei zesummefond
Gebiet an Arbecht sin ons Waffen,
mat dene kämpft de Volleksbond.
3.
Mir wëlle Freihet hun a Fridden
Fir onse Stot a Rou ze man
Dat soll ons ken Tyrann verbidden
Sou lang mer Arm nach hun ann A'n
Ons Kanner welle mir erzeien
Nom gudden ale Chröschtebrauch,
Dass sie en Halt fir d'Liewen kreien,
Wann't stiermt a bléist mat gëftgem gëftgem Hauch.

8.2.1.2 Begrüßungskantate Bischof Nommesch

Grousse Gott, mir danken Dir!
D'Klacke ruffen't vun den Tir,
D'Hierzer sangen hinnen't no:
Onse Böschof ass nun do!

Grouss a Segen onsem Frend,
Dén am Nuem vum Herrgott kent,
Als Apostel go'f gesat
Hier an d'Muttergottesstat:

Dén ons ausdélt d'Himmelsgnod,
Lêt a stierkt wat leidt ann zot,
Onse Stier ass an der Nuecht, *[Sit ons as an No't an Nuecht]*
Geint all Feind stet op der Wuecht. *[Ge'nt de Feind stêt op der Wuecht]*

Wellkomm, wellkomm, onse[m] Frend,
Dén am Nuem vum Herrgott kent!
An den Dierfer, an de Stied
Falen d'Hänn sech zum Gebiet:

Du heleg, gutt, trei Himmelsmamm,
Patreinesch vun all Hémechtskand,
Sén onsem Böschof Hierz an Hand,
dass Wuurt an Doot seng Friichten dreit
A Frömmegkeet a Fridde bleit *[a Frid a Frömmegkét rem bléit]*
Am scheine Muttergottesland!

Sangt dir Hierzer, ,tass den Daag
Dén den Herrgott ons gemacht!
Mat de Klacke rufft Vivat!
Onsem Böschof sangt Vivat!
Vivat! Vivat! Vivat![294]

[294] „Zur Konsekration des neuen Bischofs von Luxemburg", in: *Luxemburger Wort*, vom 26.03.1920, S. 1.

8.2.1.3 Kantate Trösterin der Betrübten

Magnificat anima mea Dominum
Magnificat sengt Birg an Dal
Am helle Komejonsgezei
Magnificat ~~rifft~~ de Klackeschall
Dât jubelt we‘ eng O’stergei
Magnificat rifft Duerf a Stâd
Mat engem Hêrz voll Le‘ft an Dank
Si stre’en iwer Strôss a Pâd
Festfiendelglanz a Lidderklank, a froue Lidderklank
D’Oktav ass do, d’Oktav ass do!

An alles stirmt no Letzeburg
Bei d‘le’f Patre‘nesch vun dem Land,
wel si huet Tro’scht fir Lêd a Surg,
Ann Hellef fir all Hemechtskand

Si huet Tro’scht fir Lêd a Surg
Hellef fir all Hemechtskand

Fred iech d’Oktav ass do, d’Oktav as do
Am helle Komejonsgezei
Dât jubelt we‘ eng O’schtergei:
Magnificat rifft Duerf a Stâd
Mat engem Herz voll Le’ft an Dank,
Si stre’en iwer Strôss a Pâd
Festfiendelglanz a Lidderklank, a froue Lidderklank

Scho fenfmolfofzeg lânger Jor
Hues Du gutt Mamm ons d‘Land bewacht
Trotz No’t a Pescht an Do’dsgefor
Hues du et stark a frei gemacht,
De Krich ass ge‘nt ons Grenz gerannt
Du wor dein Arm ons Schöld a Schwert
De Krich as ge’nt ons Grenz gerannt,
du wor dein Arm ons Schöld a Schwert.

Vum ge’en Do’d, vu Râf a Brand
Hues du gerett ons Hémechtsêrd,
Du bass de Stêr de’ lîcht a lêd
Wann Angscht ann Hôn ons iverkent,

Dei Lîcht gêt mat durch d'Donkelhêt,
Fir dass de Fo'ss den Hêmwé fend,
Dei Lîcht gêt mat durch d'Donkelhêt,
Fir dass de Fo'ss den Hêmwé fend.

Mir hun deng Le'ft a Wonnerkraft gefillt
Du Tro'scht an Heltem vun dem Hémechtsland
an dankbar kne'e mir vrun dengem Bild,
a schenken Dir ons Herz als Önnerpand
a schenken Dir ons Herz, ons Herz als Önnerpand
dass mir allzeit deng Kanner wölle sin
So' we' ons Pappen dir hirt Wûrt hu gin
So' we' ons Pappen Dir hirt Wurt hu gin,
O dél ons ömmerfort deng Gnoden aus
Mat denge le'ven treie Mammenhänn,

Dass Glaf a Fridde ble't a Scho'l an Haus
Dass Glaf a Fridde ble't a Scho'l an Haus
A Letzeburg dein Hém bleift bis un d'Enn

Consolatrix afflictorum,
Salve decus Luciliburgorum,
Salve Patrona Mater pia
Salve semper Virgo Maria

8.2.1.4 *Herr, unser Gott*

Chor: Herr unser Gott, wie groß bist Du!
Wie herrlich ist Dein Name!

Sopr. Soli: Das Kindlein an der Mutter Brust,
Ist Deine Freud und Lust.
Der holden Unschuld frommes Lallen
Dein Wohlgefallen.

Tenor Solo: Ich blicke deinen Himmel an,
Den Mond in seiner Pracht,
Die Sterne, deines Fingers Werke
Du Gott der Stärke.
Wie groß bist Du, o Herr,
Wie groß das Weltenheer in Deinem Schoß!
Der Mensch wie schwach und klein,
Und Du gedenkest sein!

Chor: Herr unser Gott, wie gros bist Du.
Wie herrlich ist Dein Name!

Fuge: Dem Herrn sei Lob und Preis und Dank,
Der unsre Zuflucht, unsre Kraft![295]

[295] Diözesanarchiv: Depositum der Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg: Karton 42: Programmhefte Konzerte (1893-1990). St-Paulus-Druckerei, Luxemburg.

8.2.1.5 Schutzpatronin Esch an der Sauer

Des Jubels heil'ge Weihelieder
Begrüßen Dich, o Mutter mild.
Und Berg und Tale hallen nieder;
Gesegnet sei Dein hehres Bild.
Maria, von den Felsenhöhn
Blick nieder auf der Deinen Flehn.

Mit Lieb und Andacht Dich zu grüßen
Erscheint der frommen Gläub'gen Schaar
Die heut zu Deines Bildes Füßen
Dir bringet ihre Bitten dar:
Maria in des Lebens Streit
Steh schützend uns zur Seit.

Die Treue, welche einst geschworen
Die Väter Dir vor langer Zeit.
Da sie zur Schutzfrau Dich erkoren,
Sei von den Söhnen Dir erneut:
Vernehmt ihr Berge in der Rund',
Heut unsers heil'gen Schwures Kund.

So lang auf unsern Bergen thronet
Maria, Dein erhabenes Bild,
So lang in unserm Tale wohnet
Ein Herz von Glaub' und Lieb' erfüllt:
Maria. Mutter ohnegleichen,
Soll nie Dein Name von uns weichen.

Dein freundlich Mutterauge schaue
Stets auf dein Volk mit Huld und Treu,
Beschütze unsre Heimatgaue
Und Deinen Segen uns verleih:
Maria soll's im Leben klingen,
Maria in des Todes Ringen.[296]

[296] „Festfeier in Esch a. d. Sauer.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.09.1910, S. 2.

8.2.1.6 *Einem Glauben, einem Stande*

Einem Glauben, einem Stande
sind wir alle untertan,
Hängen einem Vaterlande,
all mit gleicher Treue an.
Einem Ziel gilt unser Streben,
unsers Vaterlandes Wohl.
Und durch unser ganzes Leben
ist der Glaube unser Pol.

In dem Geisterkampf der Zeiten
Stehen fest wir im Verein;
Christi Fahne soll uns leiten,
und der Sieg wird unser sein.
Wollen, treu dem Gottesworte,
stützen die Religion,
Unter ihrem sichern Horte
Stehen fest Altar und Thron.

Führen wollen wir die Jugend
Unsers Landes schönstes Gut
Auf den Weg der wahren Tugend,
wie sie auf dem Glauben ruht.
Aus der Tugend blüht entgegen
Wenn sie übet jeder Stand,
Glück und Heil und reicher Segen
unserm teuern Vaterland.

8.2.1.7 *O Salutaris*

O salutaris hostia

Komm, o Herr im Königsglanz,
goldumhüllt im Feierzug!
Komm im Glockenjubelklang,
komm im Weihrauchwolkenflug!

Süße, holde Himmelslast,
ruht in frommer Hirtenhand,
still der dreimal hei'ge Gast
Segnet das Madonnenland.

Segnet all die wehgeneigt
ihre dunkeln Straßen zieh'n
Wie die Himmelssonne steigt
Golden durch die Nebel hin!

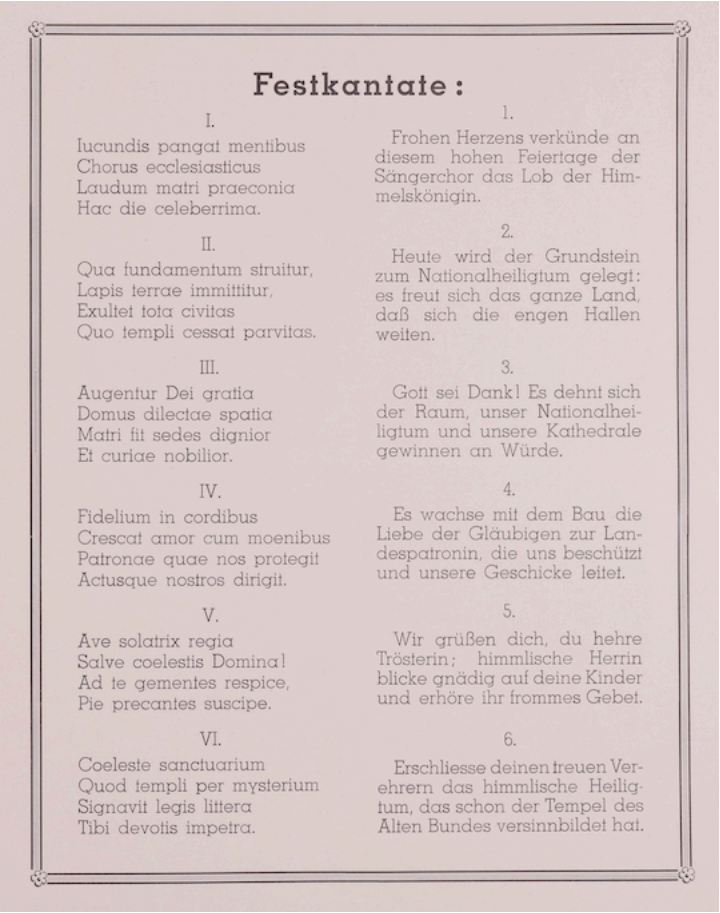
Sei gegrüßt du Engelbrot
unsre Wanderspeis auf Erden,
Schutz und Trutz in jeder Not
die uns will gefährden.

O laßt uns tief im Staub geneigt
auf ewig uns ihm weih'n
Ihm, der voll Liebe zu uns steigt,
vor dem der Himmel selig schweigt

O laßt uns ganz sein eigen sein

O salutaris hostia

8.2.1.8 Grundsteinlegung des Erweiterungsbaus der Kathedrale



Festkantate:

I.
Iucundis pangat mentibus
Chorus ecclesiasticus
Laudum matri praeconia
Hac die celeberrima.

II.
Qua fundamentum struitur,
Lapis terrae immittitur,
Exultet tota civitas
Quo templi cessat parvitas.

III.
Augentur Dei gratia
Domus dilectae spatia
Matri fit sedes dignior
Et curiae nobilior.

IV.
Fidelium in cordibus
Crescat amor cum moenibus
Patronae quae nos protegit
Actusque nostros dirigit.

V.
Ave solatrix regia
Salve coelestis Domina!
Ad te gementes respice,
Pie precantes suscipe.

VI.
Coeleste sanctuarium
Quod templi per mysterium
Signavit legis littera
Tibi devotis impetra.

1.
Frohen Herzens verkünde an diesem hohen Feiertage der Sängerchor das Lob der Himmelskönigin.

2.
Heute wird der Grundstein zum Nationalheiligtum gelegt: es freut sich das ganze Land, daß sich die engen Hallen weiten.

3.
Gott sei Dank! Es dehnt sich der Raum, unser Nationalheiligtum und unsere Kathedrale gewinnen an Würde.

4.
Es wachse mit dem Bau die Liebe der Gläubigen zur Landespatronin, die uns beschützt und unsere Geschicke leitet.

5.
Wir grüßen dich, du hehre Trösterin; himmlische Herrin blicke gnädig auf deine Kinder und erhöre ihr frommes Gebet.

6.
Erschliesse deinen treuen Verehrern das himmlische Heiligtum, das schon der Tempel des Alten Bundes versinnbildet hat.

Abbildung 91: Text der Festkantate, PA.Lux-Notre-Dame 294_0222

Textdifferenzen in den Noten:

///	*Magnificat anima mea Dominum*
Lapis terrae immittitur	*Lapis in terram mittitur*
Exultet	*Exsultet*
Quo	*Quod*
Et curiae nobilior	*et Curiae insignior*
///	*Exsultet, exsultet civitas*
///	*Salve coelestis Domina,*
///	*Ave Solatrix regia,*
///	*Salve coelestis Domina,*
///	*Pie precantes suscipe,*
///	*Exsultet, Exsultet civitas*
///	*Salve coelestis Domina, Salve Salve!*

8.2.1.9 *Onst Letzeburg*

Jonktem huet e feirecht Blutt,
Kènnt kên Zécken a kên Zoen;
Jonktem ass voll Krâft a Mutt,
Un dât Héckst gi mir ons woen.

Êns am Glâf ann êns am Liéwen,
Hand an Hand gi mir derdûrch;
Onser Herrgott sént onst Striéwen,
Blĕe muss onst Letzeburg.

Jonktem huet e frŏt Gemitt,
Duefir lôsst mer frèdech sangen!
Besser sét et sech am Lidd.
Wât mir fille, wât mir plangen.

D'Frêndschâft mécht ons d'Liéwe lîcht,
Rŏse strét se op all Wéen,
Si hält d'Hoffnong an der Rîcht,
Wann de Stûrm s'ewèch wöllt féen.

Frei sti mir zur Hêmechtsêrd,
Dĕ ons stark mecht wĕ hir Êchen;
Frei soll bleiwen Haus ann Hèrd,
Duerop lôsst mir d'Hänn ons rêchen!

Frei a frank bekènne mir,
Wât d'katŏlesch Kîrch ons lĕert;
Ĕwech danke mir duefir,
Dass si wĕ eng Mamm ons fĕert.

Trei zur Kîrch ann trei zum Trŏn,
Dĕ Parŏl dêt d'Hêrzer wâlen;
Hèllech wore Kreiz a Krŏn,
Hèllech wölle mir s'och hâlen.

Jonktem huet e feirecht Blutt,
Scheit keng Arbecht a keng Mĕen;
Jonktem ass voll Krâft a Mutt
Wât mir so'n, dât soll geschĕen.

8.2.1.10 *D'Hierzer he'ch*

1. D'Hierzer hêch a lôsst mer sangen,
D'Lid vun onsem Héméchtsbond!
Wât mer drêmen, wât mer plangen,
Soll frei sôen onse Mond.
Op dem Fuendel dé mir drôen,
Stêt geschriwe blo-weiss-rôt,
Wât ons Broscht dêt mächtéch schlôen,
Wât mir gier hu bis zum Dôd.

Refrain: D'Hierzer hêch ann d'Glâs an d'Hand!
Wiwât d'Letzeburger Land!
Wiwât den „A.-V"-Verband!

2. D'Hierzer hêch a lôsst mer schwîeren,
Trei dem Glâf ann Trei dem Land!
Gênt d'Tiranne mir ons wieren,
Bis onst Rècht get unerkannt!
Wê ê Mann sti mir zesummen,
Fir ze schîrmen onsen Trôn;
Dê séch déer Ëer schummen,
Si net wîert emôl èng Bôn.

Refrain: D'Hierzer hêch ann d'Glâs an d'Hand! Wiwât den „A.-V"-Verband!

3. D'Hierzer hêch a lôsst mer striéwen
No der èchter Wössenschaft,
Dê wê d'Feier vun de Riéwen
Ons durchflâmt mat hirer Krâft!
Si soll Schwêrt a Schlöld ons rêchen,
Wa mir streide fir onst Rècht,
Dass mir fest dostin wi Êchen,
De ké Stûrmwand nidderkrächt.

Refrain: D'Hierzer hêch ann d'Glâs an d'Hand! Wiwât den „A.-V"-Verband!

4. D'Hierzer hêch a lôsst mer mâchen,
Dass onst Lid och richtéch klénkt!
D'Hänn an d'Ae solle wâchen,

Dass wê Gold ons Éer blénkt,
Flinkflank wölle mir net dreiwen,
Mam Bedroch ass neischt gelêscht;
Rèng an onverfälscht soll bleiwen
De getreien, âle Gêscht!

Refrain: D'Hierzer hêch ann d'Glâs an d'Hand! Wiwât
den „A.-V"-Verband!

5. D'Hierzer hêch a lôsst se wâlen,
Voller Fréd fir onse Bond!
Hêléch wölle mir dât hâlen,
Wât geschwûer hûet Hierz a Mond!
Trei a frai wî ons Gedanken,
Gi mir dâper richt derdûrch;
Wann och alles kent an d'Schwanken,
We eng Fiélz stêt Letzebûrg.

Refrain: D'Hierzer hêch ann d'Glâs an d'Hand! Wiwât
Onst lêft Hêmechtsland![297]

5a. D'Hierzer he'ch a lôßt mer drénken,
Op all Kanner le'f a gutt,
De' ons lâchen an ons wénken,
Daß me' feireg wâlt onst Blutt!
Gârt a Wis hun d'Blumme gieren,
D'Nuecht aß voller Stierendrêm;
Le'wer dach we' Blumm a Stieren
Sin ons d'Kanner vun heihém.

Refrain: D'Hierzer he'ch an d'Glas an d'Hand,
Wiwat onst treit Hêmechtskand![298]

[297] Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 590_0015.
[298] Dominique Heckmes, „D'Hierzer he'ch!: Vereinslidd", erhalten in: *BnL*, *Cedom*, Cote ALME 10: 6 Strophen.

8.2.1.11 *Dohém*

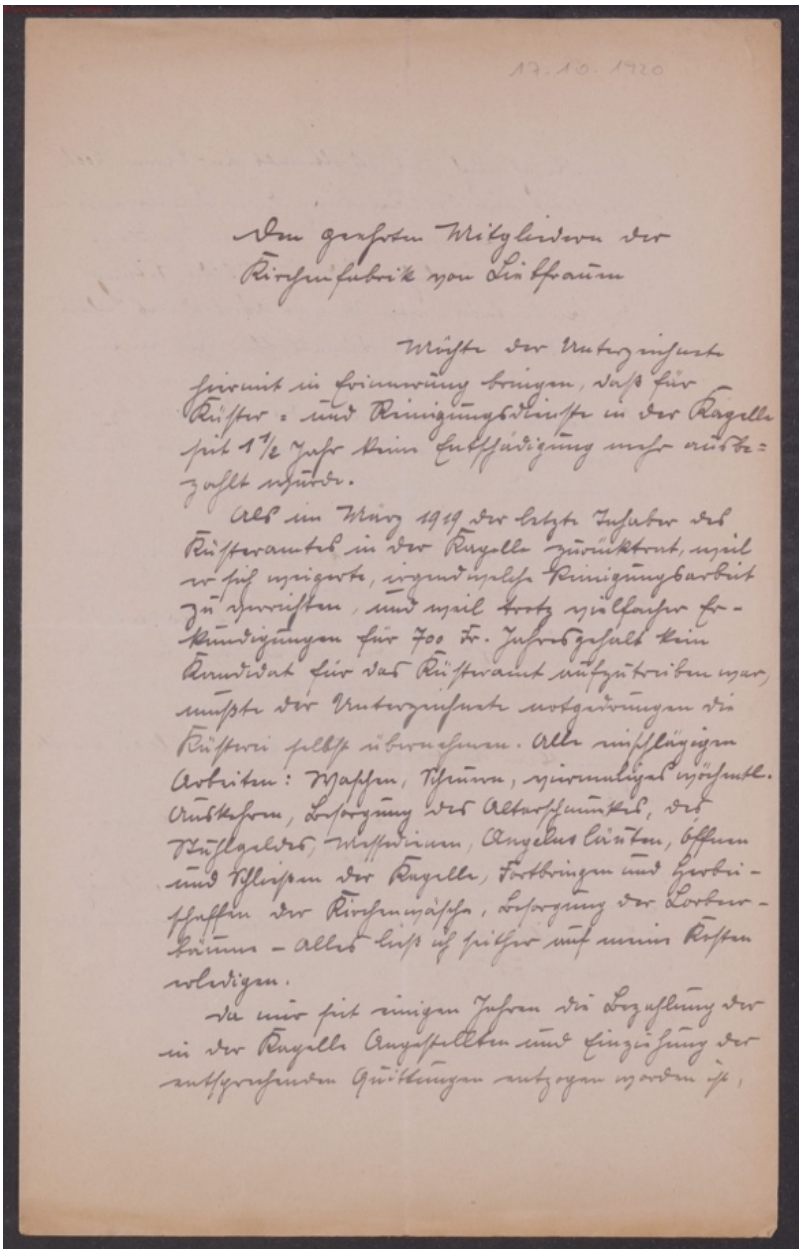
All Joer ble‘ en d’Gârden,
an d’Böscher gin rem jonk,
An d’le’erchen tirliren
Mat freschem Drill a Schwonk
Ech ka meng Frêd net zwangen,
Wann d’Welt voll Glanz an Te’n,
mam Fre’jôr muss ech sangen:
Mei Land, wat bast de schén,

Dohém, wo‘ ech gebueren,
Huet alles eng le’f Min;
D’Kîrch wénkt mir scho vu fèren,
Wann ech um Hêmwé sin.
Wo‘ d’Eltre sech ausro’en
Vun hire Me’en hei,
Do he’ren ech se ruffen:
“Mei Kand, o bleif ons trei!“

O Gott, hal iwer d’Hémecht
Deng stârk, gutt Pappenhand,
Dass mir onst Gléck erkènnen
A fro‘ get jidder Stand!
Mir wölle pl’n a se’en,
Sén Du ons Hand a Plo‘!
Dohém muss d’Gléck ons ble’en,
Dohém ass Fridd a Ro’.

8.2.2 Transkription der Briefe

8.2.2.1 Entlöhnung Küsterdienste – 17.10.1920



17.10.1920

Den geehrten Mitgliedern der
Kirchenfabrik von Liebfrauen

Möchte der Unterzeichnete hiermit in Erinnerung bringen, daß für Küster- und Reinigungsdienste in der Kapelle seit 1½ Jahr keine Entschädigung mehr ausbezahlt wurde.

Als im März 1919 der letzte Inhaber des Küsteramtes in der Kapelle zurücktrat, weil er sich weigerte, irgendwelche Reinigungsarbeit zu verrichten, und weil trotz vielfacher Erkundigungen für 700 Fr. Jahresgehalt kein Kandidat für das Küsteramt aufzutreiben war, mußte der Unterzeichnete notgedrungen die Küsterei selbst übernehmen. Alle einschlägigen Arbeiten: Waschen, Scheuern, viermaliges wöchentl. Auskehren, Besorgung des Altarschmuckes, des Stuhlgeldes, Messedienen, Angelusläuten, Öffnen und Schließen der Kapelle, Fortbringen und Herbeischaffen der Kirchenwäsche, Besorgung der Lorbeerbäume – alles ließ ich seither auf meine Kosten erledigen.

Da mir seit einigen Jahren die Bezahlung der in der Kapelle Angestellten und Einziehung der entsprechenden Quittungen entzogen worden ist,

Abbildung 92: PA.Lux-Notre-Dame 446_0004

17.10.1920[299]

Den geehrten Mitgliedern der
Kirchenfabrik von Liebfrauen

Möchte der Unterzeichnete hiermit in Erinnerung bringen, daß für Küster= und Reinigungsdienste in der Kapelle seit 1 ½ Jahr keine Entschädigung mehr ausbe= zahlt wurde.

Als im März 1919 der letzte Inhaber des Küsteramtes in der Kapelle zurücktrat, weil er sich weigerte, irgendwelche Reinigungsarbeit zu verrichten, und weil trotz vielfacher Er= kundigungen für 700 Fr. Jahresgehalt kein Kandidat für das Küsteramt aufzutreiben war, mußte der Unterzeichnete notgedrungen die Küsterei selbst übernehmen. Alle einschlägigen Arbeiten: Waschen, Scheuern, viermaliges wöchentl. Auskehren, Besorgung des Altarschmuckes, des Stuhlgeldes, Messediener, Angelus läuten, Öffnen und Schließen der Kapelle, Fortbringen und Herbei- schaffen der Kirchenwäsche, Besorgung der Lorbeer- bäume – alles ließ ich seither auf meine Kosten erledigen.

Da mir seit einigen Jahren die Bezahlung der in der Kapelle Angestellten und Einziehung der entsprechenden Quittungen entzogen worden ist,

[299] Später mit Bleistift hinzugefügt.

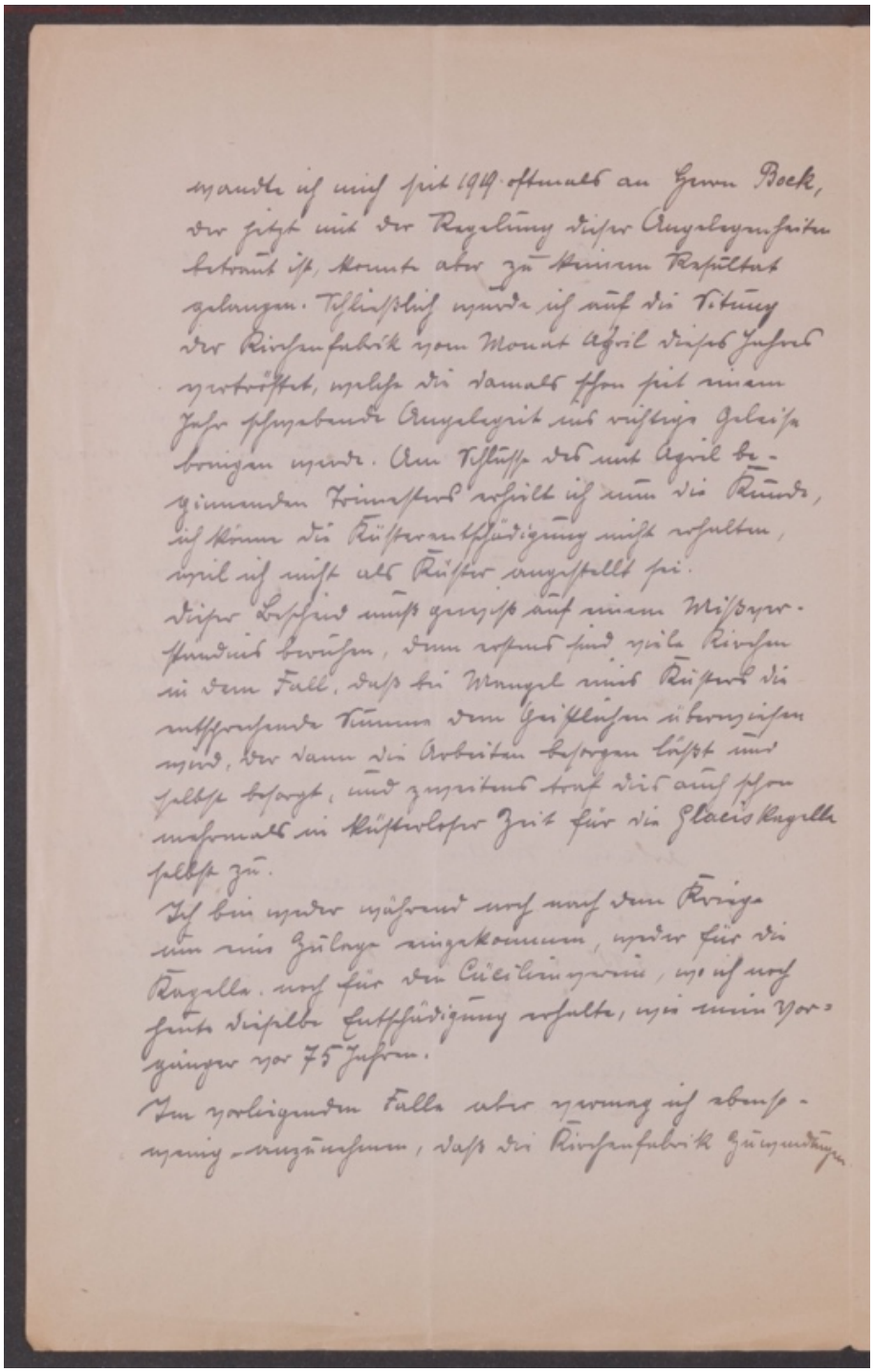


Abbildung 93: PA.Lux-Notre-Dame 446_0005, erste Seite

wandte ich mich seit 1919 oftmals an Herrn Bock,
der jetzt mit der Regelung dieser Angelegenheiten
betraut ist, konnte aber zu keinem Resultat
gelangen. Schließlich wurde ich auf die Sitzung
der Kirchenfabrik vom Monat April dieses Jahres
vertröstet, welche die damals schon seit einem
Jahr schwebende Angelegeit ins richtige Geleise
bringen würde. Am Schlusse des mit April be-
ginnenden Trimesters erhielt ist nun die Kunde,
ich könne die Küsterentschädigung nicht erhalten,
weil ich nicht als Küster angestellt sei.
Dieser Bescheid muß gewiß auf einem Mißver-
ständnis beruhen, denn erstens sind viele Kirchen
in dem Fall, daß bei Mangel eines Küsters die
entsprechende Summe dem Geistlichen überwiesen
wird, der dann die Arbeiten besorgen läßt und
selbst besorgt, und zweitens traf dies auch schon
mehrmals in küsterloser Zeit für die Glaciskapelle
selbst zu.
Ich bin weder während noch nach dem Kriege
um eine Zulage eingekommen, weder für die
Kapelle, noch für den Cäcilienverein, wo ich noch
heute dieselbe Entschädigung erhalte, wie meine Vor=
gänger vor 75 Jahren.
Im vorliegenden Falle aber zwang ich ebenso-
wenig anzunehmen, daß die Kirchenfabrik Zuwendungen

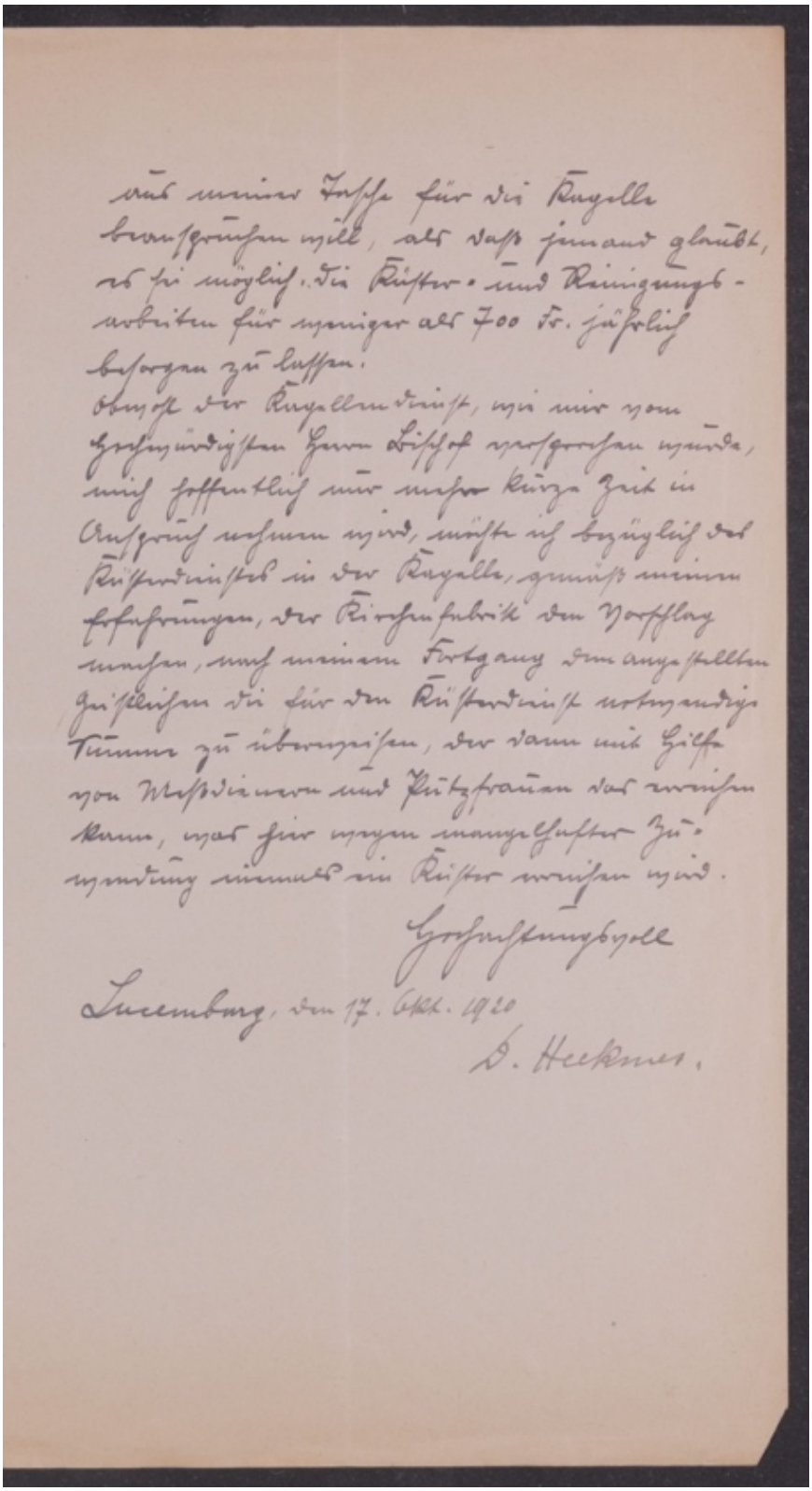


Abbildung 94: PA.Lux-Notre-Dame 446_0005, zweit Seite

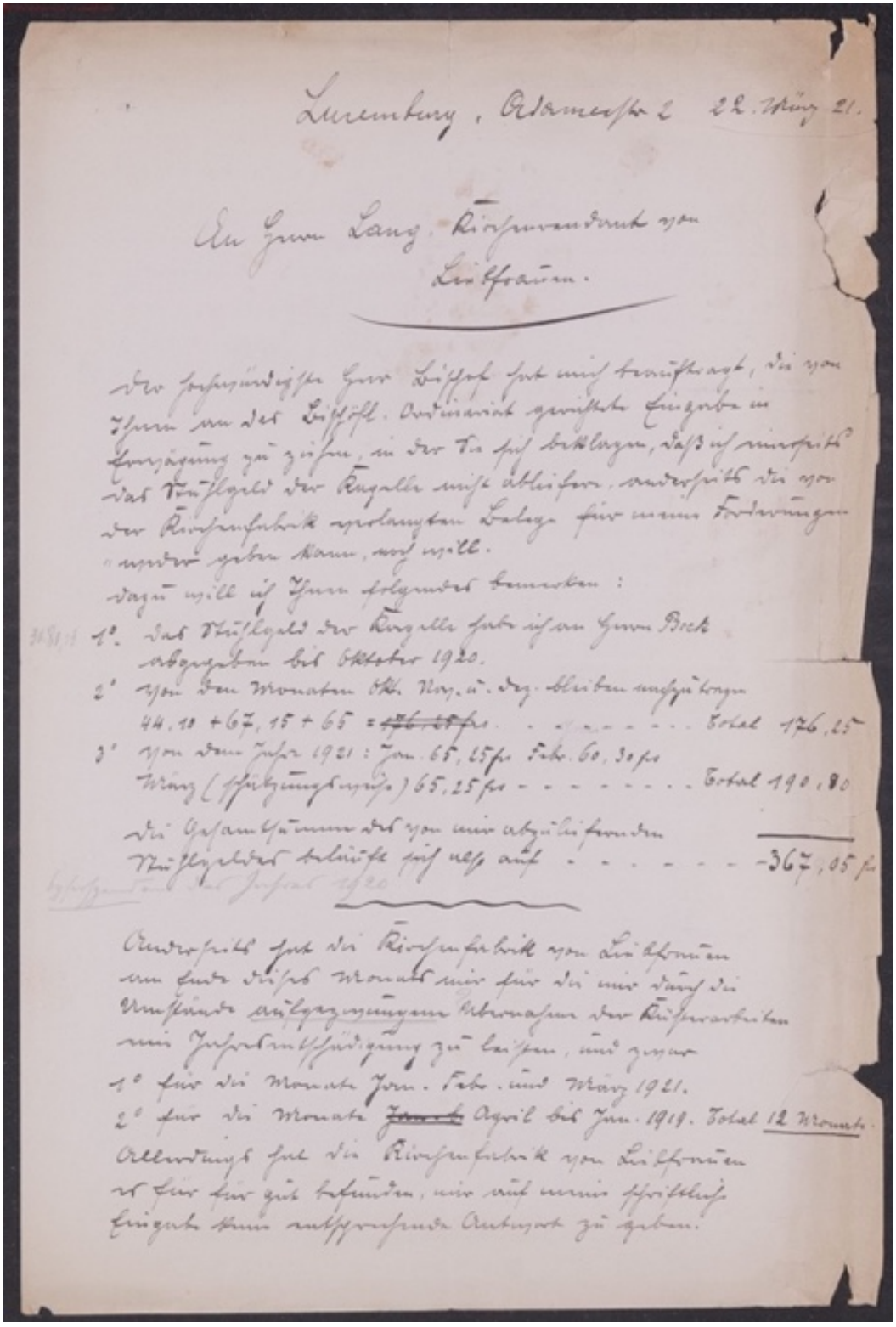
aus meiner Tasche für die Kapelle
beanspruchen will, als daß jemand glaubt,
es sei möglich, die Küster= und Reinigungs-
arbeiten für weniger als 700 Fr. jährlich
besorgen zu lassen.
Obwohl der Kapellendienst, wie mir vom
Hochwürdigsten Herrn Bischof versprochen wurde,
mich hoffentlich nur mehr kurze Zeit in
Anspruch nehmen wird, möchte ich bezüglich des
Küsterdienstes in der Kapelle, gemäß meinen
Erfahrungen, der Kirchenfabrik den Vorschlag
machen, nach meinem Fortgang dem angestellten
Geistlichen die für den Küsterdienst notwendige
Summe zu überweisen, der dann mit Hilfe
von Meßdienern und Putzfrauen das erreichen
kann, was hier wegen mangelhafter Zu=
wendung niemals ein Küster erreichen wird.

Hochachtungsvoll

Luxemburg, den 17. Okt. 1920

D. Heckmes.

8.2.2.2 Besoldung – 22.03.1921



Luxemburg, Adamerstr 2 22. März 21.

An Herrn Lang, Kirchenrendant von Liebfrauen.

Der hochwürdigste Herr Bischof hat mich beauftragt, die von Ihnen an das Bischöfl. Ordinariat gerichtete Eingabe in Erwägung zu ziehen, in der Sie sich beklagen, daß ich einerseits das Stuhlgeld der Kapelle nicht abliefere, anderseits die von der Kirchenfabrik verlangten Belege für meine Forderungen weder geben kann, noch will.

dazu will ich Ihnen folgendes bemerken:

1°. Das Stuhlgeld der Kapelle habe ich an Herrn Bock abgegeben bis Oktober 1920.

2° Von den Monaten Okt. Nov. u. Dez. bleiben nachzutragen
44,10 + 67,15 + 65 = ~~176,25 frs~~ . . . . . Total 176,25

3° Von dem Jahre 1921: Jan. 65,25 frs Febr. 60,30 frs
März (schätzungsweise) 65,25 frs . . . . . Total 190,80

Die Gesamtsumme des von mir abzuliefernden Stuhlgeldes beläuft sich also auf . . . . . 367,05 frs

Anderseits hat die Kirchenfabrik von Liebfrauen am Ende dieses Monats mir für die mir durch die Umstände aufgezwungene Übernahme der Küsterarbeiten eine Jahresentschädigung zu leisten, und zwar
1° für die Monate Jan. Febr. und März 1921.
2° für die Monate ~~Jan. b~~ April bis Jan. 1919. Total 12 Monate.

Allerdings hat die Kirchenfabrik von Liebfrauen es für für gut befunden, mir auf meine schriftliche Eingabe keine entsprechende Antwort zu geben.

Abbildung 95: PA.Lux-Notre-Dame 446_0001

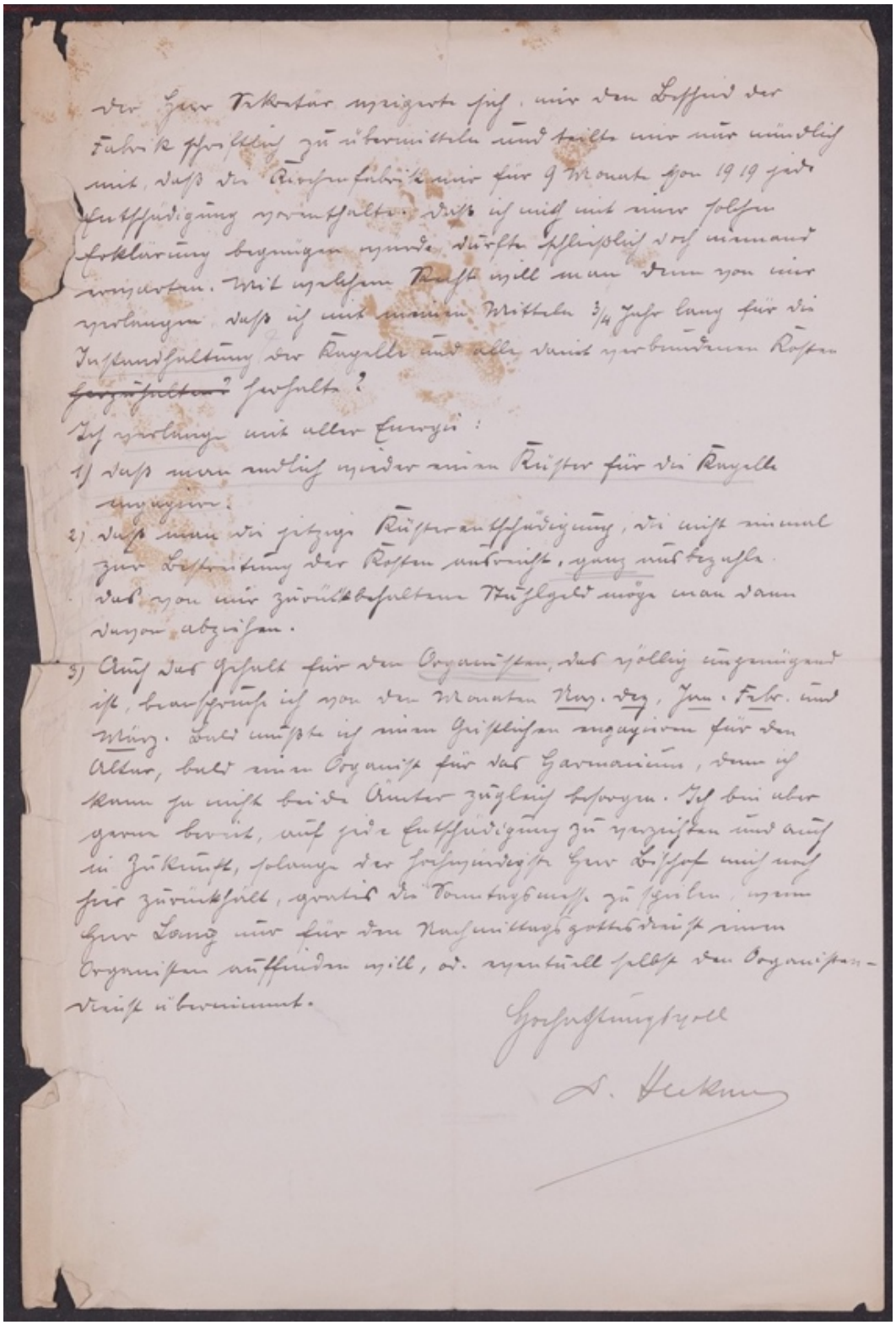
Luxemburg, Adamesstr 2 22. März 21.

An Herrn Lang, Kirchenrendant von
Liebfrauen.

Der hochwürdigste Herr Bischof hat mich beauftragt, die von Ihnen an der Bischöfl. Ordinariat gerichtete Eingabe in Erwägung zu ziehen, in der Sie sich beklagen, daß ich einerseits das Stuhlgeld der Kapelle nicht abliefern, anderseits die von der Kirchenfabrik verlangten Belege für meine Forderungen weder geben kann, noch will.
Dazu will ich Ihnen folgendes bemerken:
1° Das Stuhlgeld der Kapelle habe ich an Herrn Bock abgegeben bis Oktober 1920.
2° Von den Monaten Okt. Nov. u. Dez. bleiben nachzutragen
44,10 + 67,15 + 65 = ~~176,25f~~rs. _ _ _ _ _ _ Total 176,25
3° Von dem Jahr 1921: Jan. 65,25 frs Febr. 60,30 frs
März (Schätzungsweise) 65,25 frs - - - - - - - Total 190,80

Die Gesamtsumme der von mir abzuliefernden Stuhlgelder beläuft sich also auf - - - - - - - - - - - - - 367,05 frs

Anderseits hat die Kirchenfabrik von Liebfrauen am Ende dieses Monats mir für die mir durch die Umstände aufgezwungene Übernahme der Küsterarbeiten eine Jahresentschädigung zu leisten, und zwar
1° für die Monate Jan. Febr. und März 1921.
2° für die Monate ~~Jan.~~ b April bis Jun. 1919. Total 12 Monate
Allerdings hat die Kirchenfabrik von Liebfrauen es für für gut befunden, mir auf meine schriftliche Eingabe keine entsprechende Antwort zu geben.



der Herr Sekretär weigerte sich, mir den Bescheid der Fabrik schriftlich zu übermitteln und teilte mir nur mündlich mit, daß die Kirchenfabrik mir für 9 Monate von 1919 jede Entschädigung vorenthalte. Daß ich mich mit einer solchen Erklärung begnügen würde, durfte schließlich doch niemand erwarten. Mit welchem Recht will man denn von mir verlangen, daß ich mit meinen Mitteln 3/4 Jahr lang für die Instandhaltung der Kapelle und alle damit verbundenen Kosten ~~herzuhalten~~ herhalte?

Ich verlange mit aller Energie:

1) daß man endlich wieder einen Küster für die Kapelle engagiere.

2) daß man die jetzige Küsterentschädigung, die nicht einmal zur Bestreitung der Kosten ausreicht, ganz ausbezahle. das von mir zurückbehaltene Stuhlgeld möge man dann davon abziehen.

3) Auch das Gehalt für den Organisten, das völlig ungenügend ist, beanspruche ich von den Monaten Nov. Dez., Jan. Febr. und März. Bald mußte ich einen Geistlichen engagieren für den Altar, bald einen Organist für das Harmonium, denn ich kann ja nicht beide Ämter zugleich besorgen. Ich bin aber gerne bereit, auf jede Entschädigung zu verzichten und auch in Zukunft, solange der hochwürdigste Herr Bischof mich noch hier zurückhält, gratis die Sonntagsmesse zu spielen, wenn Herr Lang nur für den Nachmittagsgottesdienst einen Organisten auffinden will, od. eventuell selbst den Organistendienst übernimmt.

Hochachtungsvoll

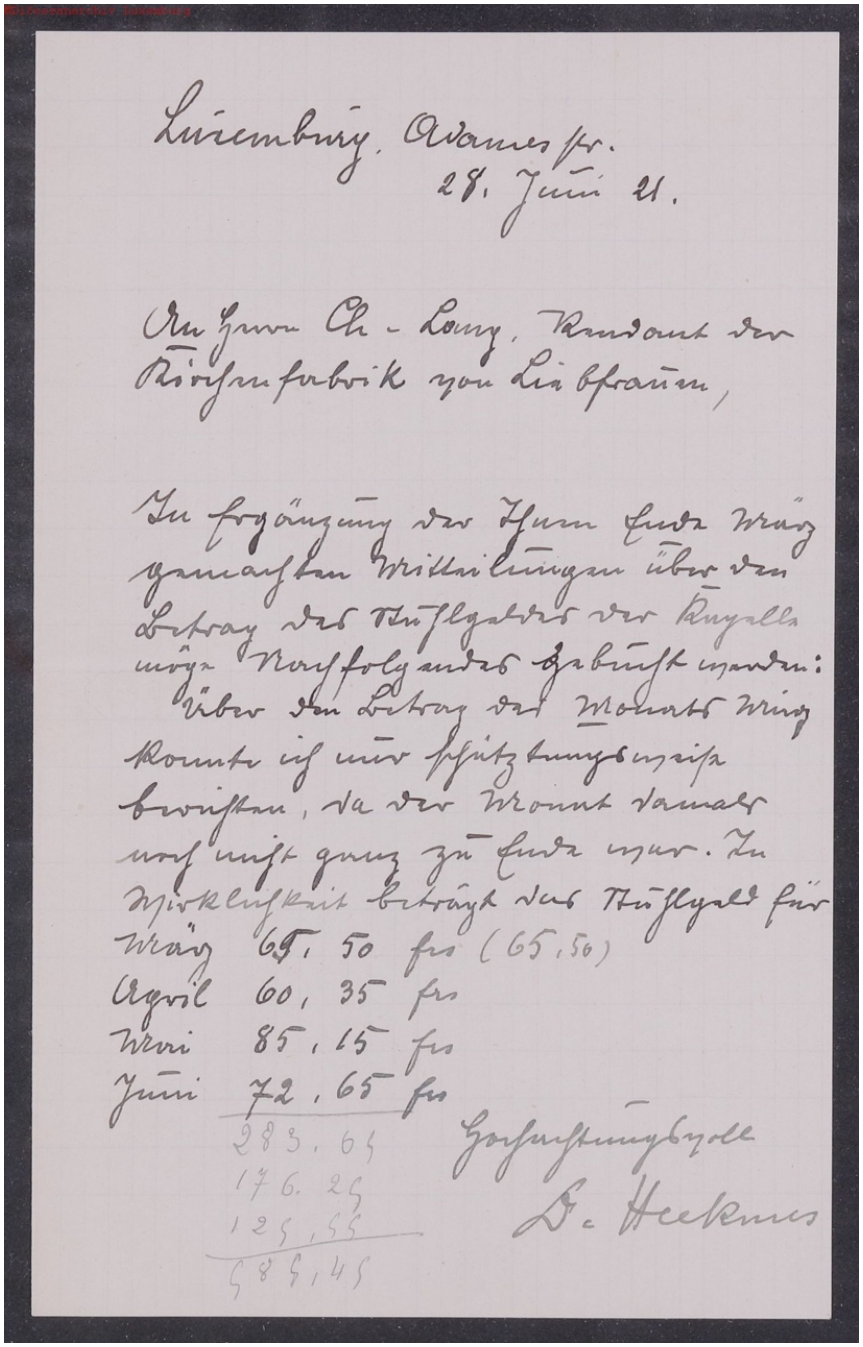
D. Heckmann

Abbildung 96: PA.Lux-Notre-Dame 446_0002

Der Herr Sekretär weigerte sich, mir den Bescheid der Fabrik schriftlich zu übermitteln und teilte mir nur mündlich mit, daß die Kirchenfabrik mir für 9 Monate von 1919 jede Entschädigung vorenthalte. Daß ich mich mit einer solchen Erklärung begnügen würde, dürfte schließlich doch niemand erwarten. Mit welchem Recht will man denn von mir verlangen, daß ich mit meinen Mitteln ¾ Jahr lang für die Instandhaltung der Kapelle und alle damit verbundenen Kosten ~~herzuhalten?~~ herhalte?
Ich verlange mit aller Energie:
daß man endlich wieder einen Küster für die Kapelle engagiere.
daß man die jetzige Küsterentschädigung, die nicht einmal zur Bestreitung der Kosten ausreicht, ganz ausbezahle.
Das von mir zurückbehaltene Stuhlgeld möge man dann davon abziehen.
Auch das Gehalt für den Organisten, der völlig ungenügend ist, beanspruche ich von den Monaten Nov, Dez, Jan, Febr und März. Bald mußte ich meine Geistlichen engagieren für den Altar, bald meinen Organisten für das Harmonium, denn ich kann ja nicht beide Ämter zugleich besorgen. Ich bin aber gerne bereit, auf jede Entschädigung zu verzichten und auch in Zukunft, solange der hochwürdigste Herr Bischof mich noch hier zurückhält, gratis die Sonntagsmesse zu spielen, wenn Herr Lang nur für den Nachmittagsgottesdienst einen Organisten auffinden will, od. eventuell selbst den Organistendienst übernimmt.

Hochachtungsvoll
D. Heckmes

8.2.2.3 Stuhlgeld – 28.06.1921



Luxemburg, Adamesstr.
28. Juni 21.

An Herrn Ch. Lang, Rendant der Bürstenfabrik von Liebfrauen,

Zu Ergänzung der Ihnen heute Mittag gemachten Mitteilungen über den Betrag des Stuhlgeldes der Anstalt möge Nachfolgendes dienen:
Über den Betrag des Monats März konnte ich mir Schätzungsweise berichten, da der Monat damals noch nicht ganz zu Ende war. In Wirklichkeit beträgt das Stuhlgeld für
März 65.50 frs (65.56)
April 60.35 frs
Mai 85.15 frs
Juni 72.65 frs
283.64
176.25
125.55
585.45

Hochachtungsvoll
D. Heckmes

Abbildung 97: PA.Lux-Notre-Dame 446_0003

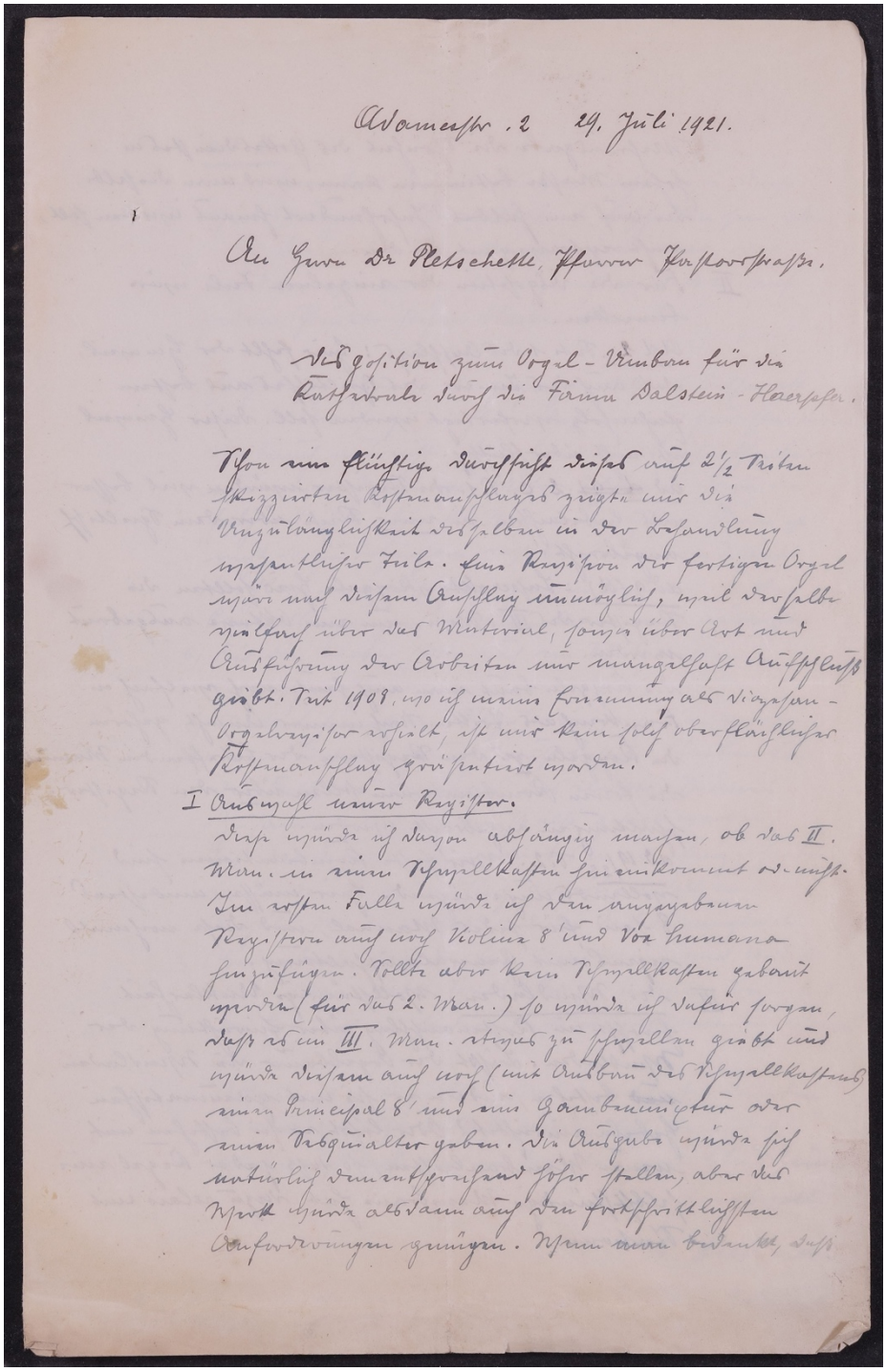
Luxemburg, Adamesstr.
28. Juni 21.

An Herrn Ch. Lang, Rendant der
Kirchenfabrik von Liebfrauen,

In Ergänzung der Ihnen Ende März
gemachten Mitteilungen über den
Betrag der Stuhlgelder der Kapelle
möge Nachfolgendes gebucht werden:
Über den Betrag des Monats März
konnte ich nur schätzungsweise
berichten, da der Monat damals
noch nicht ganz zu Ende war. In
Wirklichkeit beträgt das Stuhlgeld für

März	65,50 frs	
April	60,35 frs	
Mai	85,15 frs	
Juni	72,65 frs	
	283,65	Hochachtungsvoll
	176,25	D. Heckmes
	125,55	
	585,45	

8.2.2.4 Brief – 29.07.1921



Adamesstr. 2 29. Juli 1921.

An Herrn Dr Pletschette, Pfarrer Pastorstraße.

Disposition zum Orgel-Umbau für die Kathedrale durch die Firma Dalstein-Haerpfer.

Schon eine flüchtige Durchsicht dieses auf 2½ Seiten skizzierten Kostenanschlages zeigte mir die Unzulänglichkeit desselben in der Behandlung wesentlicher Teile. Eine Revision der fertigen Orgel wäre nach diesem Anschlag unmöglich, weil derselbe vielfach über das Material, sowie über Art und Ausführung der Arbeiten nur mangelhaft Aufschluß giebt. Seit 1908, wo ich meine Ernennung als Diözesan-Orgelrevisor erhielt, ist mir kein solch oberflächlicher Kostenanschlag präsentiert worden.

I Auswahl neuer Register.

Diese würde ich davon abhängig machen, ob das II. Man. in einen Schwellkasten hineinkommt od. nicht. Im ersten Falle würde ich den angegebenen Registern auch noch Violine 8' und Vox humana hinzufügen. Sollte aber kein Schwellkasten gebaut werden (für das 2. Man.) so würde ich dafür sorgen, daß es im III. Man. etwas zu schwellen giebt und würde diesem auch noch (mit Ausbau des Schwellkastens) einen Principal 8' und eine Gambenmixtur oder einen Sesquialter geben. Die Ausgabe würde sich natürlich dementsprechend höher stellen, aber das Werk würde alsdann auch den fortschrittlichsten Anforderungen genügen. Wenn man bedenkt, daß

Abbildung 98: PA.Lux Notre-Dame 294_0286

Adamesstr.2 29. Juli 1921.

An Herrn Dr Pletschette, Pfarrer Pastorstraße.

Disposition zum Orgel-Umbau für die
Kathedrale durch die Firma Dalstein – Haerpfer.

Schon eine flüchtige Durchsicht dieses auf 2 ½ Seiten skizzierten Kostenanschlages zeigte mir die Unzulänglichkeit desselben in der Behandlung wesentlicher Teile. Eine Revision der fertigen Orgel wäre nach diesem Anschlag unmöglich, weil derselbe vielfach über das Material, sowie über Art und Ausführung der Arbeiten nur mangelhaft Aufschluß giebt. Seit 1908, wo ich meine Ernennung als Diozesan-Orgelrevisor erhielt, ist mir kein solch oberflächlicher Kostenanschlag präsentiert worden.

I <u>Auswahl neuer Register.</u>

Diese würde ich davon abhängig machen, ob das II. Man. in einen Schwellkasten hineinkommt oder nicht. Im ersten Fall würde ich den angegebenen Registern auch noch Violine 8´ und Vox humana hinzufügen. Sollte aber kein Schwellkasten gebaut werden (für das 2. Man.) so würde ich dafür sorgen, daß es im III. Man. etwas zu schwellen giebt und würde diesem auch noch (mit Ausbau des Schwellkastens) einen Principal 8´und eine Gambenmixtur oder einen Sesquialter geben. Die Ausgabe würde sich natürlich dementsprechend höher stellen, aber das Werk würde alsdann auch den fortschrittlichsten Anforderungen genügen. Wenn man bedenkt, daß

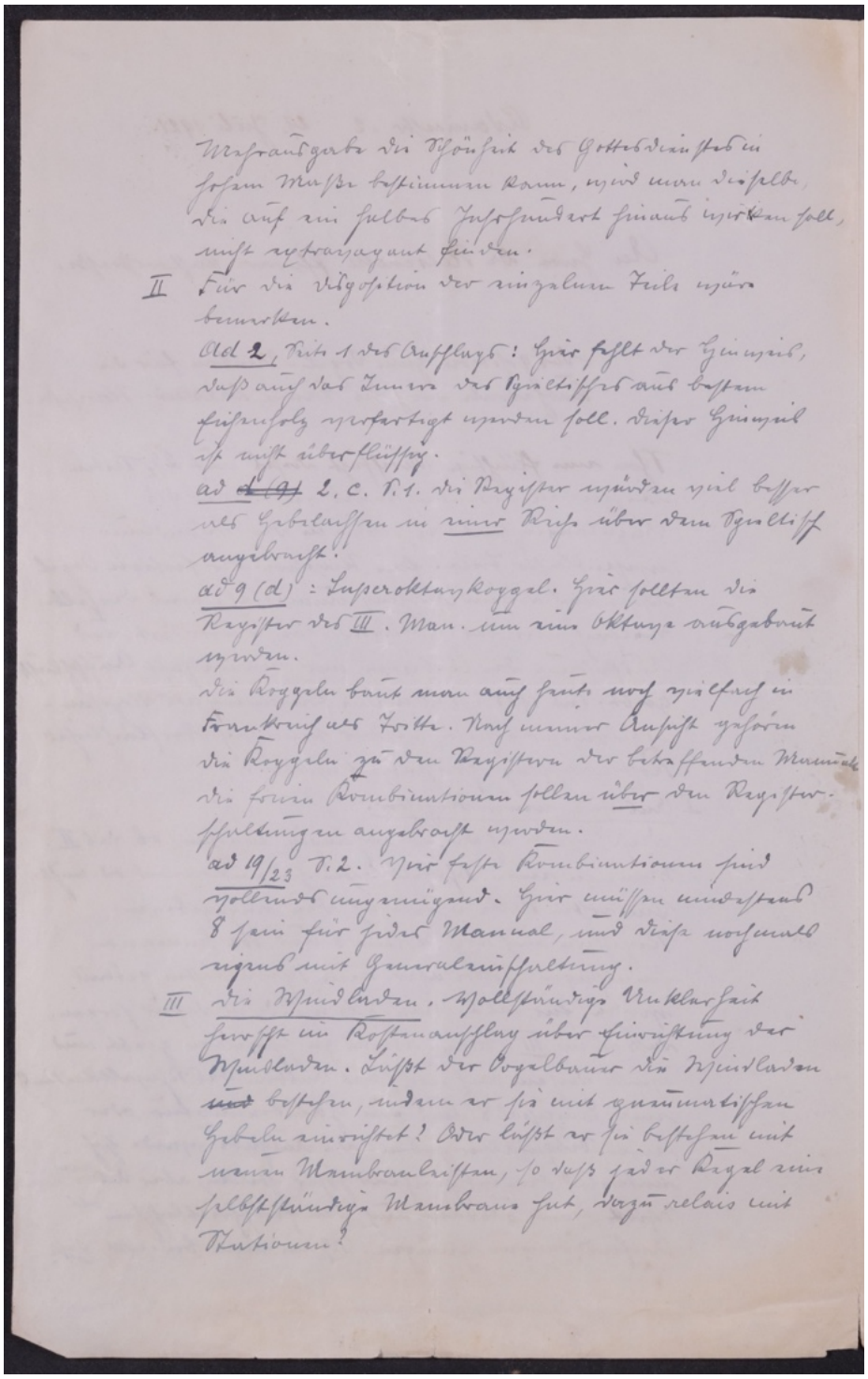
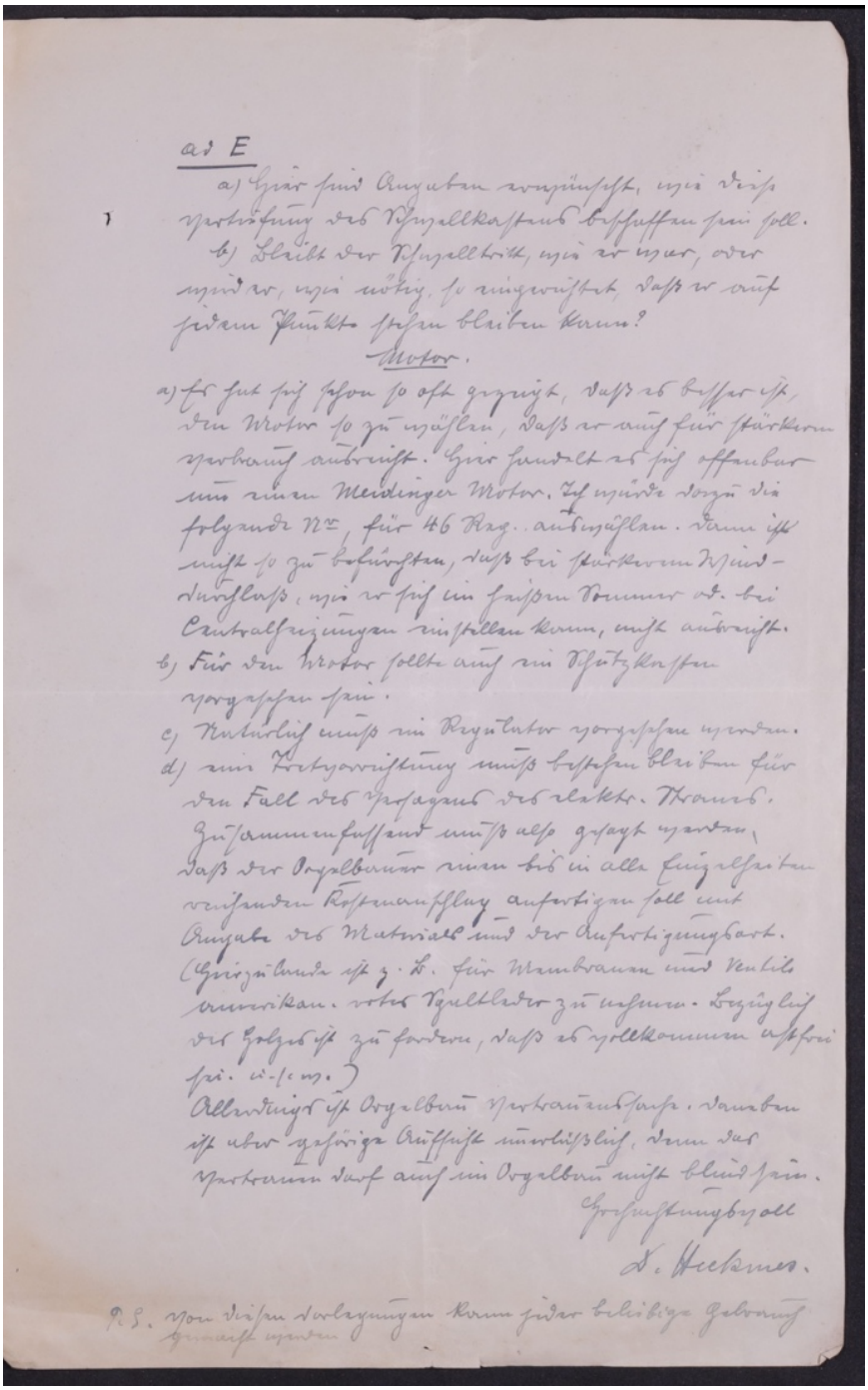


Abbildung 99: PA.Lux-Notre-Dame 294_0287, erste Seite

Mehrausgabe die Schönheit des Gottesdienstes
in hohem Maße bestimmen kann, wird man dieselbe,
die auf ein halbes Jahrhundert hinaus wirken soll,
nicht extravagant finden.
II Für die Disposition der einzelnen Teile wäre
bemerken.
ad 2, Seite 1 des Anschlags: Hier fehlt der Hinweis,
daß auch das Innere des Spieltisches aus bestem
Eichenholz verfertigt werden soll. Dieser Hinweis
ist nicht überflüssig.
ad ~~d(9)~~2, c, S.1. Die Register würden viel besser
als Hebelachsen in einer Reihe über dem Spieltisch
angebracht.
ad 9 (d): Superoktavkoppel. Hier sollten die
Register des III. Man. um eine Oktave ausgebaut
werden.
Die Koppeln baut man auch heute noch vielfach in
Frankreich als Tritte. Nach meiner Ansicht gehören
die Koppeln zu den Registern der betreffenden Manuale.
Die freien Kombinationen sollen über den Register-
schaltungen angebracht werden.
ad 19.23 S.2. Vier feste Kombinationen sind
vollends ungenügend. Hier müssen mindestens
8 sein für jedes Manual, und diese nochmals
eigens mit Generaleinschaltung.
III Die Windladen. Vollständige Unklarheit
herrscht im Kostenanschlag über Einrichtung der
Windladen. Läßt der Orgelbauer die Windladen
~~nur~~ bestehen, indem er sie mit pneumatischen
Hebeln einrichtet? Oder läßt er sie bestehen mit
neuen Membranleisten, so daß jeder Kegel eine
selbstständige Membrane hat, dazu relais mit
Stationen?



ad E

a) Hier sind Angaben erwünscht, wie diese Vertiefung des Schwellkastens beschaffen sein soll.

b) Bleibt der Schwelltritt, wie er war, oder wird er, wie nötig, so eingerichtet, daß er auf jedem Punkte stehen bleiben kann?

Motor.

a) Es hat sich schon so oft gezeigt, daß es besser ist, den Motor so zu wählen, daß er auch für stärkeren Verbrauch ausreicht. Hier handelt es sich offenbar um einen Meidinger Motor. Ich würde dazu die folgende Nr., für 46 Reg. auswählen. Dann ist nicht so zu befürchten, daß bei stärkerem Wind-durchlaß, wie er sich im heißen Sommer od. bei Centralheizungen einstellen kann, nicht ausreicht.

b) Für den Motor sollte auch ein Schutzkasten vorgesehen sein.

c) Natürlich muß ein Regulator vorgesehen werden.

d) eine Tretvorrichtung muß bestehen bleiben für den Fall des Versagens des elektr. Stromes.

Zusammenfassend muß also gesagt werden, daß der Orgelbauer einen bis in alle Einzelheiten reichenden Kostenanschlag anfertigen soll mit Angabe des Materials und der Anfertigungsart. (Hierzulande ist z. B. für Membranen und Ventile amerikan. rotes Spaltleder zu nehmen. Bezüglich des Holzes ist zu fordern, daß es vollkommen astfrei sei. u.s.w.)

Allerdings ist Orgelbau Vertrauenssache. Daneben ist aber gehörige Aufsicht unerläßlich, denn das Vertrauen darf auch im Orgelbau nicht blind sein.

Hochachtungsvoll

D. Heckmes.

P.S. Von diesen Vorlegungen kann jeder beliebige Gebrauch gemacht werden

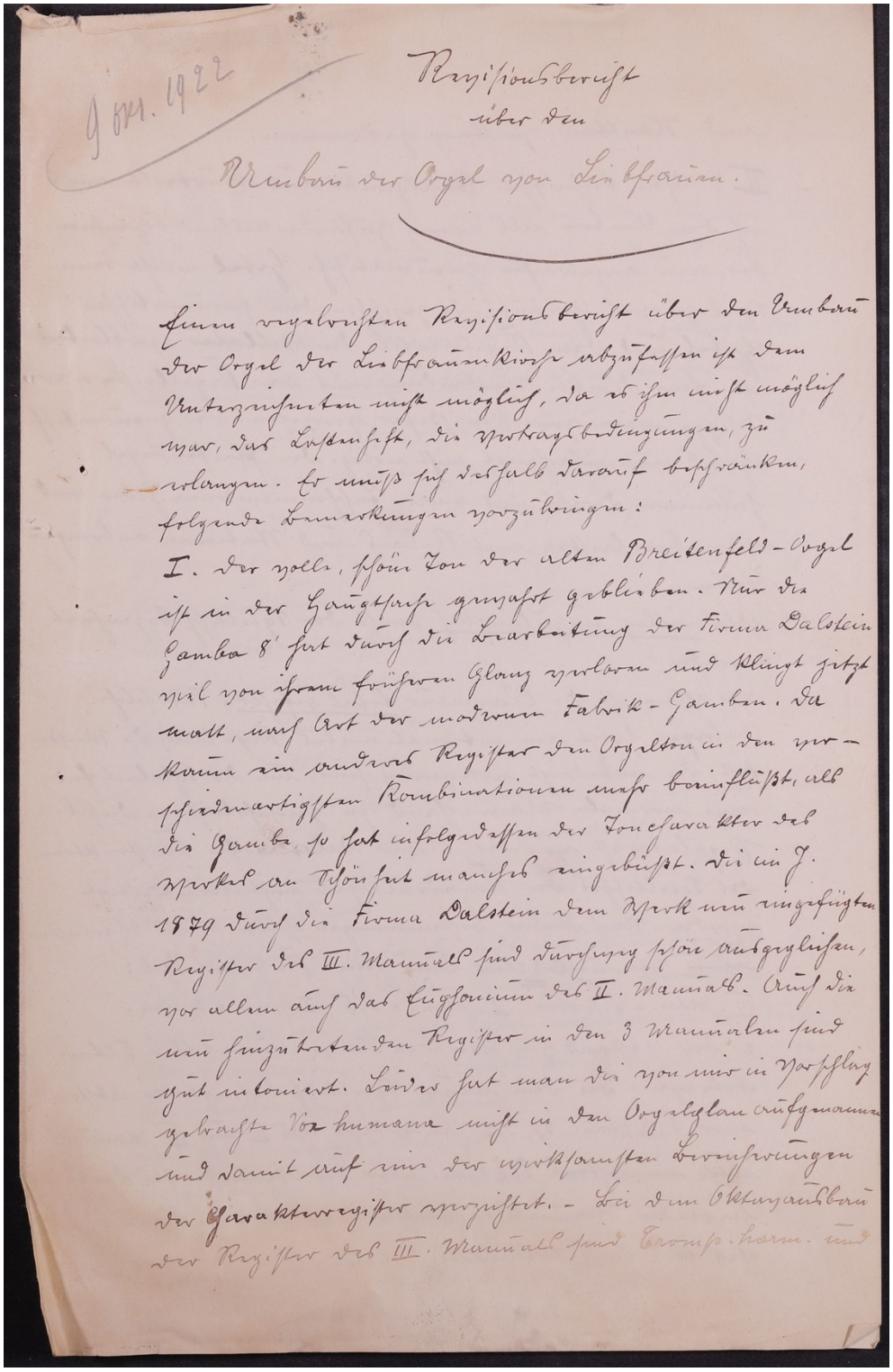
Abbildung 100: PA.Lux-Notre-Dame 294_0287, zweite Seite

ad E
a) Hier sind Angaben erwünscht, wie diese
Vertiefung des Schwellkastens beschaffen sein soll.
b) Bleibt der Schwelltritt, wie er war, oder
wird er, wie nötig, so eingerichtet, daß er auf
jedem Punkte stehen bleiben kann?

Motor.

a) Es hat sich schon so oft gezeigt, daß es besser ist,
den Motor so zu wählen, daß er auch für stärkeren
Verbrauch ausreicht. Hier handelt es sich offenbar
um einen Meidinger Motor. Ich würde dazu die
folgende N^{r}, für 46 Reg. auswählen. Dann ist
nicht so zu befürchten, daß bei stärkerem Wind-
durchlaß, wie er sich im heißen Sommer od. bei
Centralheizungen einstellen kann, nicht ausreicht.
b) Für den Motor sollte auch ein Schutzkasten
vorgesehen sein.
c) Natürlich muß ein Regulator vorgesehen werden.
d) eine Tretvorrichtung muß bestehen bleiben für
den Fall des Versagens des elektr. Stromes.
Zusammenfassend muß also gesagt werden,
daß der Orgelbauer einen bis in alle Einzelheiten
reichenden Kostenanschlag anfertigen soll mit
Angabe des Materials und der Anfertigungsart.
(Hierzulande ist z.B. für Membranen und Ventile
amerikan. rotes Spaltleder zu nehmen. Bezüglich
des Holzes ist zu fordern, daß es vollkommen astfrei
sei. u.s.w.)
Allerdings ist Orgelbau Vertrauenssache. Daneben
ist aber gehörige Aufsicht unerläßlich, denn das
Vertrauen darf auch im Orgelbau nicht blind sein.
Hochachtungsvoll
D. Heckmes.
P.S. Von diesen Darlegungen kann jeder beliebige Gebrauch
gemacht werden

8.2.2.5 Orgelrevisionsbericht – 09.10.1922



9 okt. 1922

Revisionsbericht
über den
Umbau der Orgel von Liebfrauen.

Einen regelrechten Revisionsbericht über den Umbau der Orgel der Liebfrauenkirche abzufassen ist dem Unterzeichneten nicht möglich, da es ihm nicht möglich war, das Lastenheft, die Vertragsbedingungen, zu erlangen. Er muß sich deshalb darauf beschränken, folgende Bemerkungen vorzubringen:

I. Der volle, schöne Ton der alten Breitenfeld-Orgel ist in der Hauptsache gewahrt geblieben. Nur die Gamba 8' hat durch die Bearbeitung der Firma Dalstein viel von ihrem früheren Glanz verloren und klingt jetzt matt, nach Art der modernen Fabrik-Gamben. Da kaum ein anderes Register den Orgelton in den verschiedenartigsten Kombinationen mehr beeinflußt, als die Gambe, so hat infolgedessen der Toncharakter des Werkes an Schönheit manches eingebüßt. Die im J. 1879 durch die Firma Dalstein dem Werk neu eingefügten Register des III. Manuals sind durchweg schön ausgeglichen, vor allem auch das Euphonium des II. Manuals. Auch die neu hinzutretenden Register in den 3 Manualen sind gut intoniert. Leider hat man die von mir in Vorschlag gebrachte Vox humana nicht in den Orgelplan aufgenommen und damit auf eine der wirksamsten Bereicherungen der Charakterregister verzichtet. – Bei dem Oktavausbau der Register des III. Manuals sind Tromp. harm. und

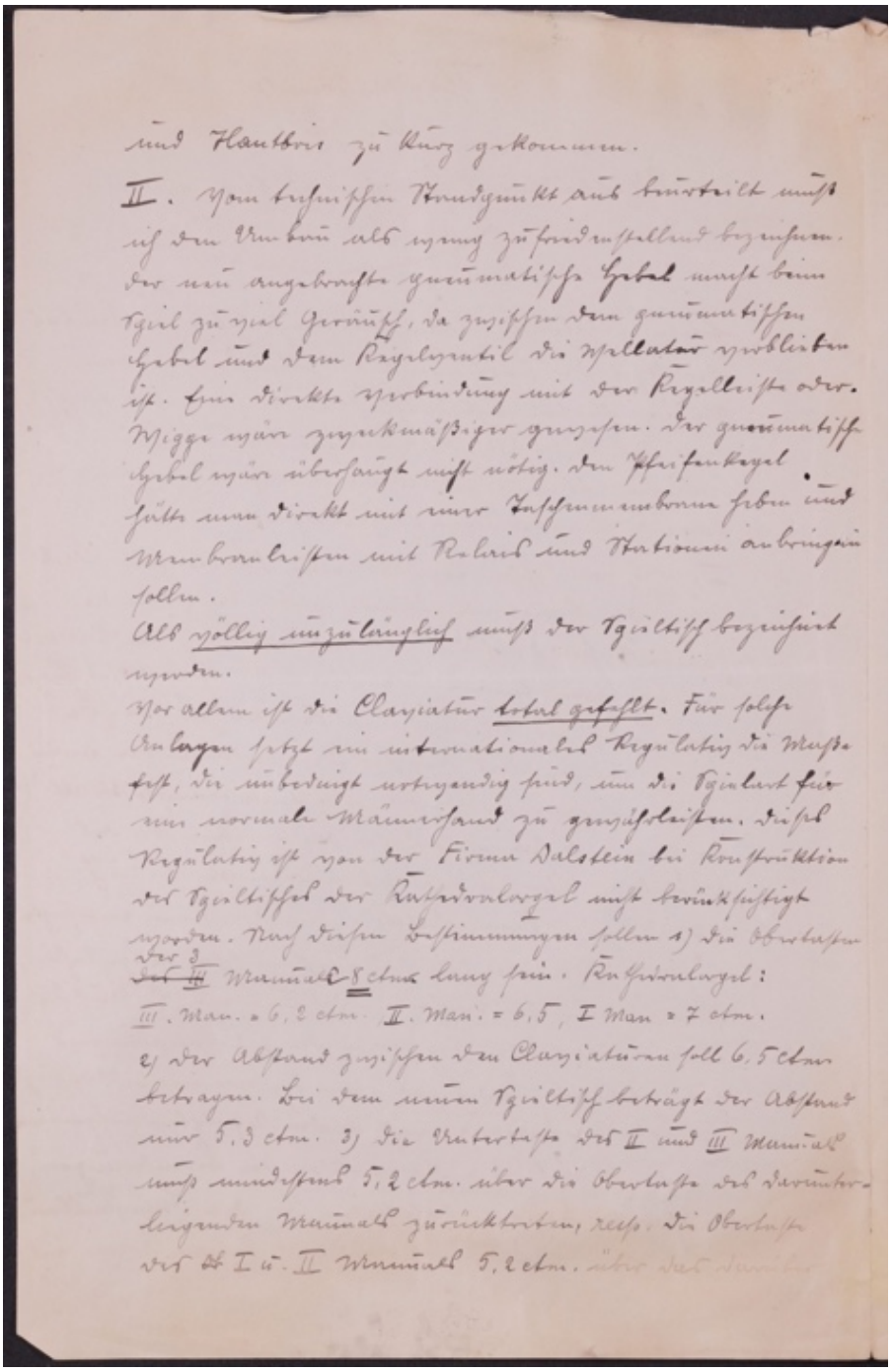
Abbildung 101: PA.Lux-Notre-Dame 294_0233

9 Okt. 1922[300]

Revisionsbericht
über den
Umbau der Orgel von Liebfrauen.

Einen regelrechten Revisionsbericht über den Umbau der Orgel der Liebfrauenkirche abzufassen ist dem Unterzeichneten nicht möglich, da es ihm nicht möglich war, das Lastenheft, die Vertragsbedingungen, zu erlangen. Er muß sich deshalb darauf beschränken, folgende Bemerkungen vorzubringen:
I. Der volle, schöne Ton der alten Breitenfeld-Orgel ist in der Hauptsache gewahrt geblieben. Nur die Gamba 8´ hat durch die Bearbeitung der Firma Dalstein viel von ihrem früheren Glanz verloren und klingt jetzt matt, nach Art der modernen Fabrik-Gamben. Da kaum ein anderes Register den Orgelton in den verschiedenartigsten Kombinationen mehr beeinflußt, als die Gambe, so hat infolgedessen der Toncharakter des Werkes an Schönheit manches eingebüßt. Die im J. 1879 durch die Firma Dalstein dem Werk neu eingefügten Register des III. Manuals sind durchweg schön ausgeglichen, vor allem auch das Euphonium des II. Manuals. Auch die neu hinzutretenden Register in den 3 Manualen sind gut intoniert. Leider hat man die von mir in Vorschlag gebrachte Vox humana nicht in den Orgelplan aufgenommen und damit auf eine der wirksamsten Bereicherungen der Charakterregister verzichtet. – Bei dem Oktavausbau der Register des III. Manuals sind Tromp. harm. und

[300] Mit Bleistift geschrieben.



und Hautbois zu kurz gekommen.

II. Vom technischen Standpunkt aus beurteilt muß ich den Umbau als wenig zufriedenstellend bezeichnen. Der neu angebrachte pneumatische Hebel macht beim Spiel zu viel Geräusch, da zwischen dem pneumatischen Hebel und dem Kegelventil die Wellatur verblieben ist. Eine direkte Verbindung mit der Kegelleiste oder Wippe wäre zweckmäßiger gewesen. Der pneumatische Hebel wäre überhaupt nicht nötig. Den Pfeifenkegel hätte man direkt mit einer Taschenmembrane heben und Membranleisten mit Relais und Stationen anbringen sollen.

Als völlig unzulänglich muß der Spieltisch bezeichnet werden.

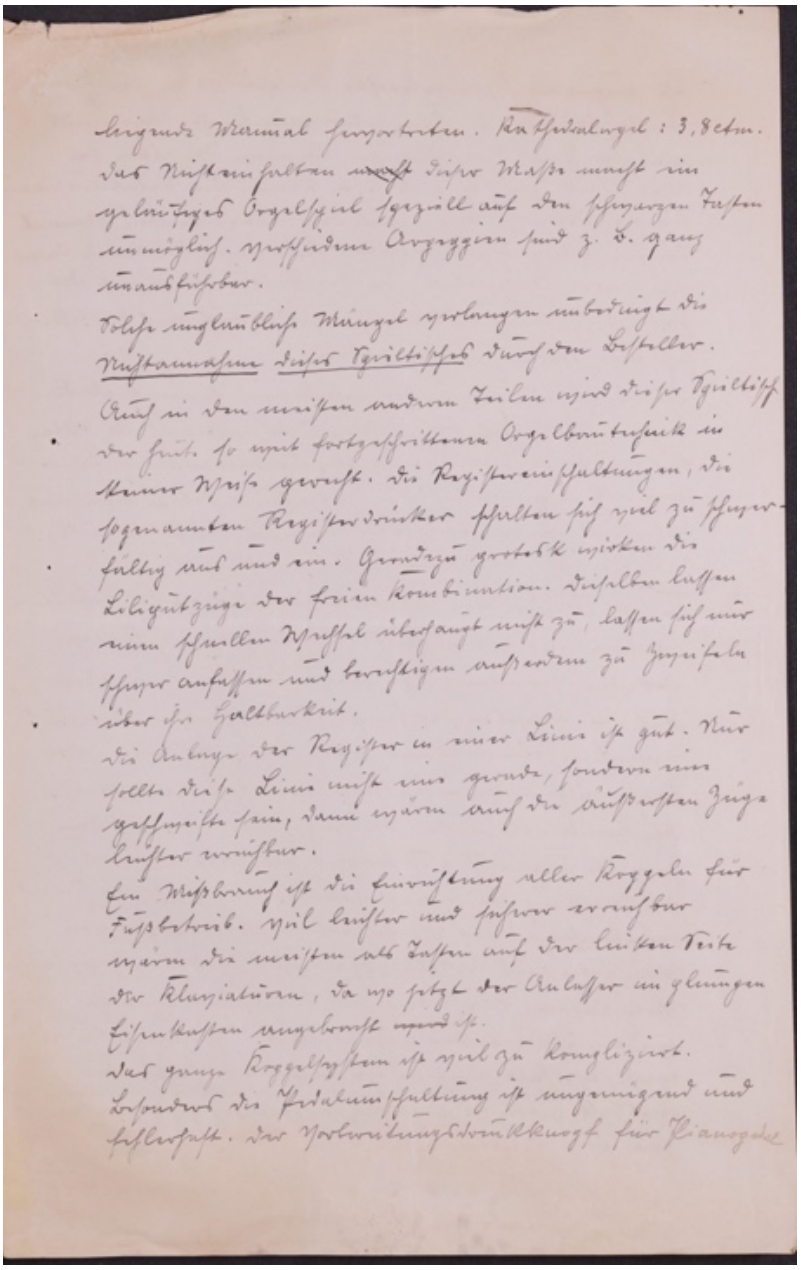
Vor allem ist die Claviatur total gefehlt. Für solche Anlagen setzt ein internationales Regulativ die Maße fest, die unbedingt notwendig sind, um die Spielart für eine normale Männerhand zu gewährleisten. Dieses Regulativ ist von der Firma Dalstein bei Konstruktion des Spieltisches der Kathedralorgel nicht berücksichtigt worden. Nach diesen Bestimmungen sollen 1) die Obertasten der 3 ~~des III~~ Manuale 8 ctm lang sein. Kathedralorgel:

III. Man. = 6,2 ctm. II. Man. = 6,5, I Man = 7 ctm.

2) der Abstand zwischen den Claviaturen soll 6,5 ctm betragen. Bei dem neuen Spieltisch beträgt der Abstand nur 5,3 ctm. 3) die Untertaste des II und III Manuals muß mindestens 5,2 ctm. über die Obertaste des darunterliegenden Manuals zurücktreten, resp. die Obertaste des ~~II~~ I u. II Manuals 5,2 ctm. über das darüber

Abbildung 102: PA.Lux-Notre-Dame 294_0234, erste Seite

und Hautbois zu kurz gekommen.
II. Vom technischen Standpunkt aus beurteilt muß ich den Umbau als wenig zufriedenstellend bezeichnen. Der neu angebrachte pneumatische Hebel macht beim Spiel zu viel Geräusch, da zwischen dem pneumatischen Hebel und dem Regelventil die Wellatur verblieben ist. Eine direkte Verbindung mit der Regelleiste oder Wippe wäre zweckmäßiger gewesen. Der pneumatische Hebel wäre überhaupt nicht nötig. Den Pfeifenkegel hätte man direkt mit einer Taschenmembran heben und Membranleisten mit Relais und Stationen anbringen sollen.
Als völlig unzulänglich muß der Spieltisch bezeichnet werden.
Vor allem ist die Claviatur total gefehlt. Für solche Anlagen setzt ein internationales Regulativ die Maße fest, die unbedingt notwendig sind, um die Spielart für eine normale Männerhand zu gewährleisten. Dieses Regulativ ist von der Firma Dalstein bei Konstruktion des Spieltisches der Kathedralorgel nicht berücksichtigt worden. Nach diesen Bestimmungen sollen 1) die Obertasten der 3 Manuale 8 ctm lang sein. Kathedralorgel:
III. Man. = 6,2 ctm, II. Man. = 6,5, I Man = 7 ctm.
2) Der Abstand zwischen den Claviaturen soll 6,5 ctm betragen. Bei dem neuen Spieltisch beträgt der Abstand nur 5,3 ctm. 3) Die Untertaste des II und III Manuals muß mindestens 5,2 ctm. über die Obertaste des darunterliegenden Manuals zurücktreten, resp. Die Obertaste des ob I u. II Manuals 5,2 ctm. über das darüber



liegende Manual hervortreten. Kathedralorgel: 3,8 ctm.
Das Nichteinhalten ~~macht~~ dieser Masse macht ein
geläufiges Orgelspiel speziell auf den schwarzen Tasten
unmöglich. Verschiedene Arpeggien sind z. B. ganz
unausführbar.
Solche unglaubliche Mängel verlangen unbedingt die
Nichtannahme dieses Spieltisches durch den Besteller.
Auch in den meisten anderen Teilen wird dieser Spieltisch
der heute so weit fortgeschrittenen Orgelbautechnik in
keiner Weise gerecht. Die Registereinschaltungen, die
sogenannten Registerdrücker schalten sich viel zu schwer-
fällig aus und ein. Geradezu grotesk wirken die
Liliputzüge der freien Kombination. Dieselben lassen
einen schnellen Wechsel überhaupt nicht zu, lassen sich nur
schwer anfassen und berechtigen außerdem zu Zweifeln
über ihre Haltbarkeit.
Die Anlage der Register in einer Linie ist gut. Nur
sollte diese Linie nicht eine gerade, sondern eine
geschweifte sein, dann wären auch die äußersten Züge
leichter erreichbar.
Ein Mißbrauch ist die Einrichtung aller Koppeln für
Fußbetrieb. Viel leichter und sicherer erreichbar
wären die meisten als Tasten auf der linken Seite
der Klaviaturen, da wo jetzt der Anlasser im glimmen
Eisenkasten angebracht ~~wird~~ ist.
Das ganze Koppelsystem ist viel zu kompliziert.
Besonders die Pedalumschaltung ist ungenügend und
fehlerhaft. Der Vorbereitungsdruckknopf für Pianopedal

Abbildung 103: PA.Lux-Notre-Dame 294_0234, zweite Seite

liegende Manual hervortreten. Kathedralorgel: 3,8 ctm.
Das Nichteinhalten ~~macht~~ dieser Maße macht ein geläufiges Orgelspiel speziell auf den schwarzen Tasten unmöglich. Verschiedene Arpeggien sind z.B. ganz unausführbar.
Solche unglaubliche Mängel verlangen unbedingt die Nichtannahme dieses Spieltisches durch den Besteller.
Auch in den meisten anderen Teilen wird dieser Spieltisch der heute so weit fortgeschrittenen Orgelbautechnik in keiner Weise gerecht. Die Registereinschaltungen, die sogenannten Registerdrücker schalten sich viel zu schwerfällig aus und ein. Geradezu grotesk wirken die Liliputzüge der freien Kombination. Dieselben lassen einen schnellen Wechsel überhaupt nicht zu, lassen sich nur schwer anfassen und berechtigen außerdem zu Zweifeln über die Haltbarkeit.
Die Anlage der Register in einer Linie ist gut. Nur sollte diese Linie nicht eine gerade, sondern eine geschweifte sein, dann wären auch die äußersten Züge leichter erreichbar.
Ein Mißbrauch ist die Einrichtung aller Koppeln für Fußbetrieb. Viel leichter und sicherer erreichbar wären die meisten als Tasten auf der linken Seite der Klaviaturen, da wo jetzt der Anlasser im plumpen Eisenkasten angebracht ist.
Das ganze Koppelsystem ist viel zu kompliziert.
Besonders die Pedalumschaltung ist ungenügend und fehlerhaft. Der Vorbereitungsdruckknopf für Pianopedal

ist unpraktisch angebracht. Derselbe ist in der Vorsatzleiste der 1. u. 2. Klaviatur angebracht. Man muß mit der Hand darnach suchen, da man denselben bei normalem Spielsitz nicht sehen kann. Die Pedalumschaltung wirkt erst, wenn auf dem entsprechenden Manual Tasten niedergedrückt werden. Hebt man die Hände dann nur einen Augenblick von den Tasten, dann hört die Pedalumschaltung automatisch wieder auf und so reiht sich eine Störung an die andere.

Ein unverzeihlicher Fehler besteht auch darin, daß die Superoktavkoppel des III Manuals nicht auch als Oktav für das dritte Manual selbst funktioniert, sondern nur als III/I, wodurch die Verbindung des III Man. mit Oktav und einem einzelnen Register des I Manuals, z. B. der Gamba, unmöglich gemacht wird.

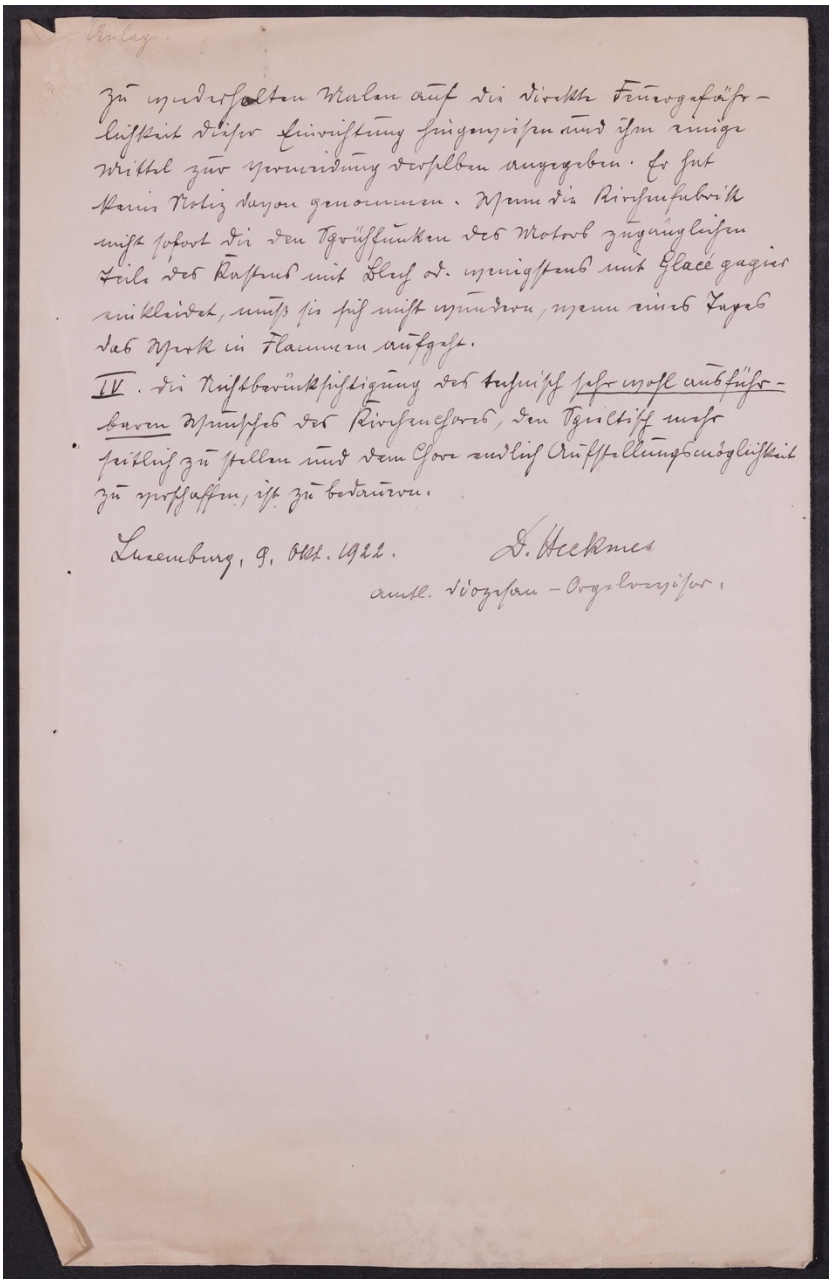
III. Ein Muster von Unvollkommenheit ist die Gebläseanlage. Wenn man auch vor den geringen Kosten ~~des~~ der Verlegung des ganzen Betriebes mit Motor auf das Gewölbe der Kirche zurückscheute und darauf verzichtete, einen schönen freien Platz im Innern der Kirche zu gewinnen, so hätte man doch wenigstens den Ventilator außen anbringen können, auf dem Gewölbe oder auf 2 T-Trägern im Treppenraum. Die Wirkung des vorzüglichen 900 Touren-Motors wird beeinträchtigt durch die fehlerhafte Anbringung von Manschette und Drosselklappe, und durch den unmöglichen Motorkasten. Weiß denn die Firma Dalstein nicht, wie ein Isolierkasten gebaut wird? Und wenn sie es weiß, weshalb baut sie ihn dann nicht selbst oder weshalb giebt sie nicht die notwendigen Anweisungen zum Bau desselben? Auch habe ich den Orgelbauer

1. Anlage

Abbildung 104: PA.Lux-Notre-Dame 294_0235

ist unpraktisch angebracht. Derselbe ist in der Vorsatzleiste der 1. u. 2. Klaviatur angebracht. Man muß mit der Hand darnach suchen, da man denselben bei normalem Spielsitz nicht sehen kann. Die Pedalumschaltung wirkt erst, wenn auf dem entsprechenden Manual Tasten niedergedrückt werden. Hebt man die Hände dann nur einen Augenblick von den Tasten, dann hört die Pedalumschaltung automatisch wieder auf und so reiht sich eine Störung an die andere.
Ein unverzeihlicher Fehler besteht auch darin, daß die Superoktavkoppel des III Manuals nicht auch als Oktav für das dritte Manual selbst funktioniert, sondern nur als III.I, wodurch die Verbindung des III Man. mit Oktav und einem einzelnen Register des I Manuals, z.B. der Gamba, unmöglich gemacht wird.
III. Ein Muster von Unvollkommenheit ist die Gebläseanlage. Wenn man auch vor den geringen Kosten des der Verlegung des ganzen Betriebes mit Motor auf das Gewölbe der Kirche zurückschaute und darauf verzichtete, einen schönen freien Platz im Innern der Kirche zu gewinnen, so hätte man doch wenigstens den Ventilator außen anbringen können, auf dem Gewölbe oder auf 2 T-Trägern im Treppenraum.
Die Wirkung des vorzüglichen 900 Touren-Motors wird beeinträchtigt durch die fehlerhafte Anbringung von Manschette und Drosselklappe, und durch den unmöglichen Motorkasten. Weiß denn die Firma Dalstein nicht, wie ein Isolierkasten gebaut wird? Und wenn sie es weiß, weshalb baut sie ihn dann nicht selbst oder weshalb gibt sie nicht die notwendigen Anweisungen zum Bau desselben; Auch habe ich den Orgelbauer

1. Anlage



Anlage.

zu wiederholten Malen auf die direkte Feuergefährlichkeit dieser Einrichtung hingewiesen und ihm einige Mittel zur Vermeidung derselben angegeben. Er hat keine Notiz davon genommen. Wenn die Kirchenfabrik nicht sofort die den Sprühfunken des Motors zugänglichen Teile des Kastens mit Blech od. wenigstens mit Glacé gagier einkleidet, muß sie sich nicht wundern, wenn eines Tages das Werk in Flammen aufgeht.

IV. Die Nichtberücksichtigung des technisch sehr wohl ausführbaren Wunsches des Kirchenchores, den Spieltisch mehr seitlich zu stellen und dem Chore endlich Aufstellungsmöglichkeit zu verschaffen, ist zu bedauern.

Luxemburg, 9. Okt. 1922. D. Heckmes

amtl. Diözesan-Orgelrevisor.

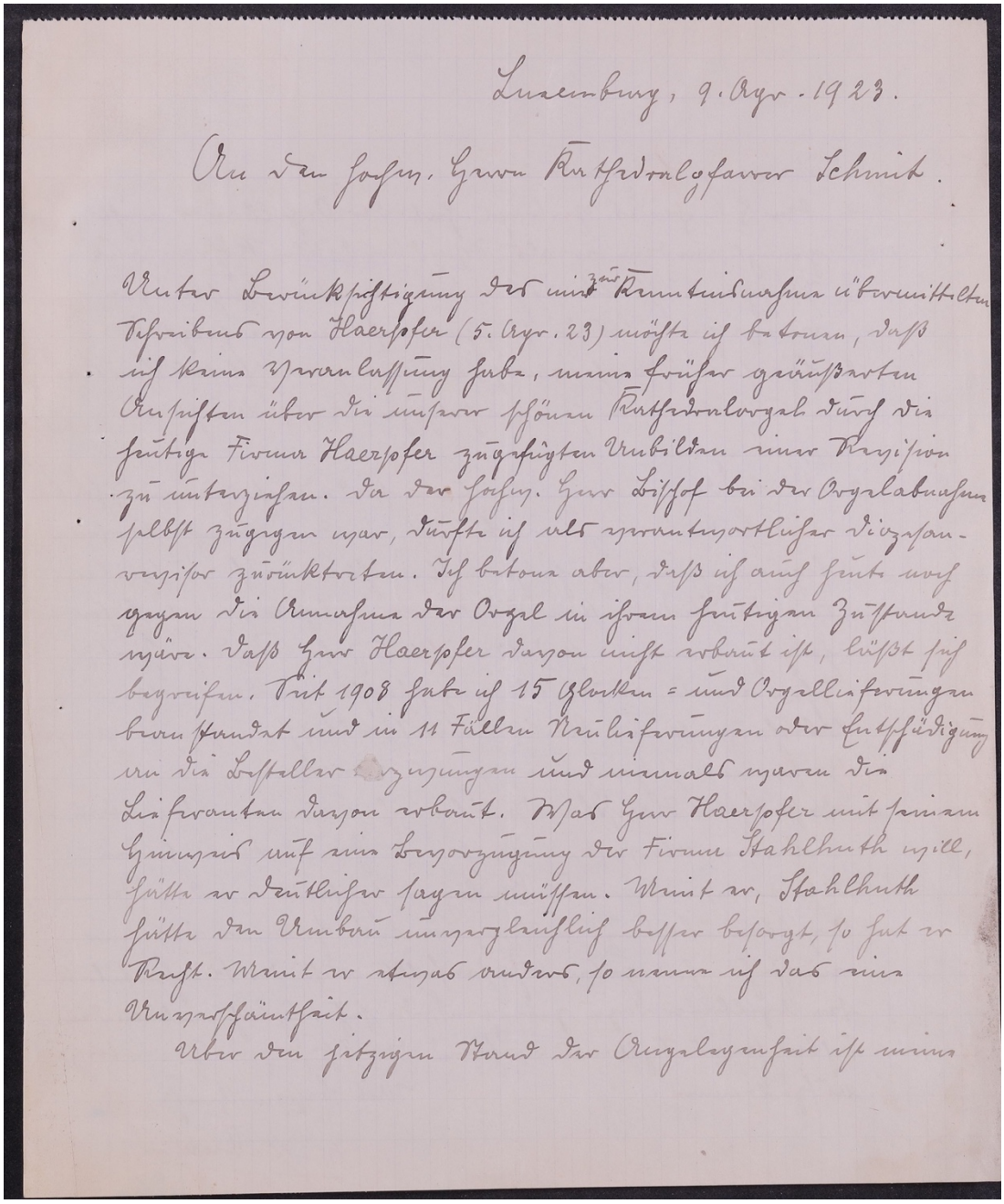
Abbildung 105: PA.Lux-Notre-Dame 294_0236

Anlage.

zu wiederholten Malen auf die direkte Feuergefährlichkeit dieser Einrichtung hingewiesen und ihm einige Mittel zur Vermeidung derselben angegeben. Er hat keine Notiz davon genommen. Wenn die Kirchenfabrik nicht sofort die den Sprühfunken des Motors zugänglichen Teile des Kastens mit Blech od. wenigstens mit Glacépapier einkleidet, muß sie sich nicht wundern, wenn eines Tages das Werk in Flammen aufgeht.
IV. Die Nichtberücksichtigung des technisch sehr wohl ausführbaren Wunsches des Kirchenchores, den Spieltisch mehr seitlich zu stellen und dem Chore endlich Aufstellungsmöglichkeit zu verschaffen, ist zu bedauern.

Luxemburg, 9. Okt. 1922. D. Heckmes
amtl. Diozesan-Orgelrevisor.

8.2.2.6 Orgelbericht – 09.04.1923



Luxemburg, 9. Apr. 1923.

An den hochw. Herrn Kathedralpfarrer Schmit.

Unter Berücksichtigung des mir zur Kenntnisnahme übermittelten Schreibens von Haerpfer (5. Apr. 23) möchte ich betonen, daß ich keine Veranlassung habe, meine früher geäußerten Ansichten über die unserer schönen Kathedralorgel durch die heutige Firma Haerpfer zugefügten Unbilden einer Revision zu unterziehen. Da der hochw. Herr Bischof bei der Orgelabnahme selbst zugegen war, durfte ich als verantwortlicher Diözesanrevisor zurücktreten. Ich betone aber, daß ich auch heute noch gegen die Annahme der Orgel in ihrem heutigen Zustande wäre. Daß Herr Haerpfer davon nicht erbaut ist, läßt sich begreifen. Seit 1908 habe ich 15 Glocken- und Orgellieferungen beanstandet und in 11 Fällen Neulieferungen oder Entschädigung an die Besteller erzwungen und niemals waren die Lieferanten davon erbaut. Was Herr Haerpfer mit seinem Hinweis auf eine Bevorzugung der Firma Stahlhuth will, hätte er deutlicher sagen müssen. Meint er, Stahlhuth hätte den Umbau unvergleichlich besser besorgt, so hat er Recht. Meint er etwas anders, so nenne ich das eine Unverschämtheit.

Über den jetzigen Stand der Angelegenheit ist meine

Abbildung 106: PA.Lux-Notre-Dame 294_0255

Luxemburg, 9. Apr. 1923.

An den hochv. Herrn Kathedralpfarrer Schmit.

Unter Berücksichtigung des mir zur Kenntnisnahme übermittelten Schreibens von Haerpfer (5. Apr. 23) möchte ich betonen, daß ich keine Veranlassung habe, meine früher geäußerten Ansichten über die unserer schönen Kathedralorgel durch die heutige Firma Haerpfer zugefügten Unbilden einer Revision zu unterziehen. Da der hochv. Herr Bischof bei der Orgelabnahme selbst zugegen war, durfte ich als verantwortlicher Diozesan-revisor zurücktreten. Ich betone aber, daß ich auch heute noch gegen die Annahme der Orgel in ihrem heutigen Zustande wäre. Daß Herr Haerpfer davon nicht erbaut ist, läßt sich begreifen. Seit 1908 habe ich 15 Glocken= und Orgellieferungen beanstandet und in 11 Fälllen Neulieferungen oder Entschädigung an die Besteller erzwungen und niemals waren die Lieferanten davon erbaut. Was Herr Haerpfer mit seinem Hinweis auf eine Bevorzugung der Firma Stahlhuth will, hätte er deutlicher sagen müssen. Meint er, Stahlhuth hätte den Umbau unvergleichlich besser besorgt, so hat er Recht. Meint er etwas anders, so nenne ich das eine Unverschämtheit.
Über den jetzigen Stand der Angelegenheit ist meine

Meinung folgende:

1. dem § 4 seines Vertrags hat der Orgelbauer nicht genügt, indem er als Windkondukten Röhren aus Pagge einstellte. Ich würde weitere Zahlungen verweigern, bis die Pagge durch Zink ersetzt ist.
2. Ebenso würde ich wenigstens ein geräuschloses Laufen des Motors an seinem jetzigen Aufstellungsort verlangen.
3. Die beiden unteren Manuale sind durch Herausschieben und Heben etwas verbessert worden. Manche Notenfiguren sind auch jetzt noch nicht darauf zu spielen. Für die Pedaltasten wurde kein abgelagertes Eichenholz genommen, so daß nächstes Jahr um diese Zeit schon ein neues Pedal angeschafft werden muß. Überhaupt ist und bleibt dieser Spieltisch in seiner ganzen Zusammensetzung ein wahres Monstrum.
4. Daß Herr Haerpfer die Übernahme weiterer Orgelbauarbeiten abweist, mag seinen Grund darin haben, daß er, wie nur aus Boulay mitgeteilt wurde, den Orgelbau überhaupt aufgegeben hat. Hätte er das nur ein Jahr eher getan! Jedenfalls muß die Kirchenfabrik den Orgelbauer dazu zwingen, für die sich täglich meldenden Fehler seines Systems während der 5jährigen Garantiezeit aufzukommen.

Mit bestem Gruß

L. Heckmer

Abbildung 107: PA.Lux-Notre-Dame 294_0256

Meinung folgende:
1. Dem § 4 seines Vertrags hat der Orgelbauer nicht genügt, indem er als Windkondukten Röhren[301] aus Pappe einstellte. Ich würde weitere Zahlungen verweigern, bis die Pappe durch Zink ersetzt ist.
2. Ebenso würde ich wenigstens ein geräuschloses Laufen des Motors an seinem jetzigen Aufstellungsort verlangen.
3. Die beiden unteren Manuale sind durch Herausschieben und Heben etwas verbessert worden. Manche Notenfiguren sind auch jetzt noch nicht darauf zu spielen. Für die Pedaltasten wurde kein abgelagertes Eichenholz genommen, so daß nächstes Jahr um diese Zeit schon ein neues Pedal angeschafft werden muß. Überhaupt ist und bleibt dieser Spieltisch in seiner ganzen Zusammensetzung ein wahres Monstrum.
4. Daß Herr Haerpfer die Übernahme weiterer Orgelbauarbeiten abweist, mag seinen Grund darin haben, daß er, wie mir aus Boulay mitgeteilt wurde, den Orgelbau überhaupt aufgegeben hat. Hätte er das nur ein Jahr eher getan! Jedenfalls muß die Kirchenfabrik den Orgelbauer dazu zwingen, für die sich täglich meldenden Fehler seines Systems während der 5jährigen Garantiezeit aufzukommen.

Mit bestem Gruß
D. Heckmes

[301] Unterstreichungen und Striche am linken Rand mit violettem Buntstift.

8.2.2.7 Nachruf P. A. Barthel†, 19.09.1923

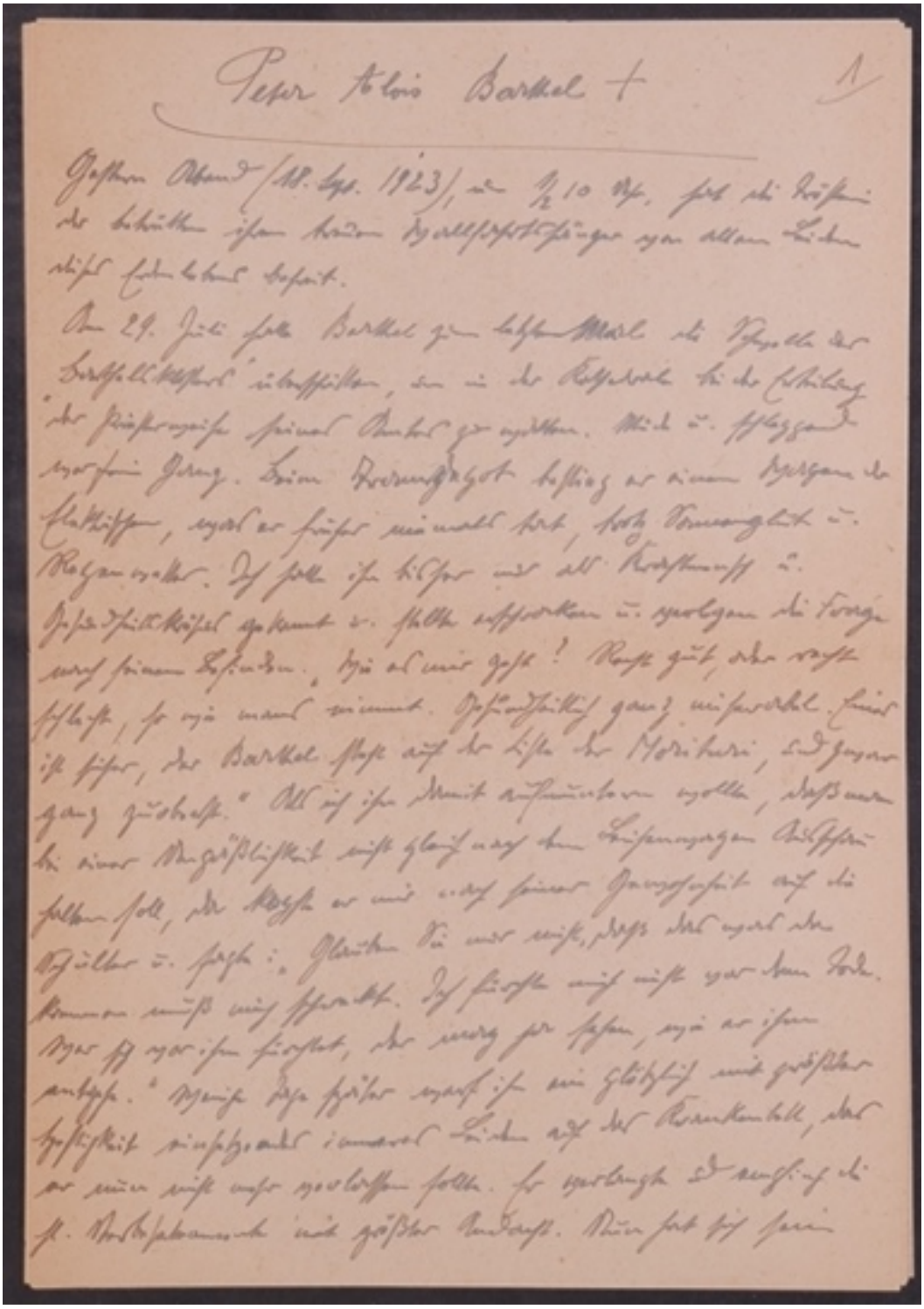


Abbildung 108: PA.Lux-Notre-Dame 214_0151

Peter Alois Barthel † 1

Gestern Abend (18. Sept. 1923), um ½10 Uhr, hat die Trösterin der Betrübten ihren treuen Wallfahrtssänger von allen Leiden dieses Erdenlebens befreit.
Am 29. Juli hatte Barthel zum letztenmal die Schwelle des „Barthelsklosters“ überschritten, um in der Kathedrale bei der Erteilung der Priesterweihe seines Amtes zu walten. Müde u. schleppend war sein Gang. Beim Tramdepot bestieg er einen Wagen der Elektrischen, was er früher niemals tat, trotz Sonnenglut u. Regenwetter. Ich hatte ihn bisher nur als Kraftmensch u. Gesundheitskrösus gekannt u. stellte erschrocken u. verlegen die Frage nach seinem Befinden. „Wie es mir geht? Recht gut, oder recht schlecht, so wie mans nimmt. Gesundheitlich ganz miserabel. Eines ist sicher, der Barthel steht auf der Liste der Morituri, und zwar ganz zuoberst.“ Als ich ihn damit aufmuntern wollte, daß man bei einer Unpäßlichkeit nicht gleich nach dem Leichenwagen Ausschau halten soll, da klopft er mir nach seiner Gewohnheit auf die Schulter u. sagte: „Glauben Sie nur nicht, daß das, was da kommen muß mich schreckt. Ich fürchte mich nicht vor dem Tode. Wer sich vor ihm fürchtet, der mag ja sehen, wie er ihm entgehe.“ Wenige Tage später warf ihn ein plötzlich mit größter Heftigkeit einsetzendes inneres Leiden auf das Krankenbett, das er nun nicht mehr verlassen sollte. Er verlangte und empfing die hl. Sterbesakramente mit größter Andacht. Nun hat sich sein

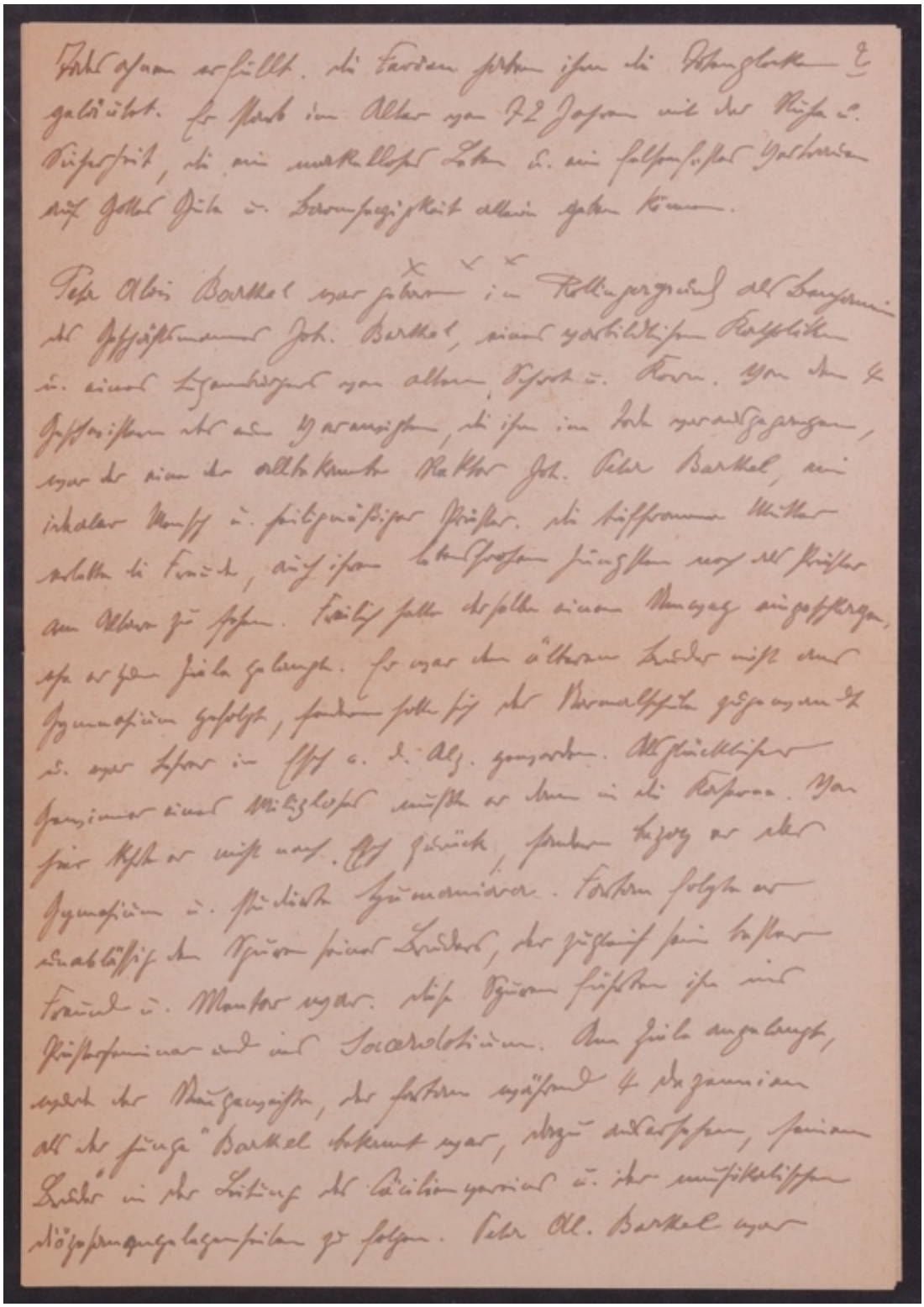


Abbildung 109: PA.Lux-Notre-Dame 214_0152

Todesahnen erfüllt. Die Ferien haben ihm die Totenglocke 2
geläutet. Er starb im Alter von 72 Jahren mit der Ruhe u.
Sicherheit, die ein makelloses Leben u. ein felsenfestes Vertrauen
auf Gottes Güte u. Barmherzigkeit allein geben können.

x x x

Peter Alois Barthel war geboren in Rollingergrund als Benjamin
des Geschäftsmannes Joh. Barthel, eines vorbildlichen Katholiken
u. eines Luxemburgers von altem Schrot und Korn. Von den 4
Geschwistern des nun Verewigten, die ihm im Tode vorausgegangen,
war der eine der allbekannte Rektor Joh. Peter Barthel, ein
idealer Mensch u. heiligmäßiger Priester. Die tieffromme Mutter
erlebte die Freude, auch ihren lebensfrohen Jüngsten noch als Priester
am Altare zu sehen. Freilich hatte derselbe einen Umweg eingeschlagen,
ehe er zum Ziele gelangte. Er war dem älteren Bruder nicht ans
Gymnasium gefolgt, sondern hatte sich der Normalschule zugewandt
u. war Lehrer in Esch a. d. Alz. geworden. Als glücklicher
Gewinner eines Milizloses mußte er dann in die Kaserne. Von
hier kehrte er nicht nach Esch zurück, sondern er bezog das
Gymnasium u. studierte Humanoria. Fortan folgte er
unablässig den Spuren seines Bruders, der zugleich sein bester
Freund u. Mentor war. Diese Spuren führten ihn ins
Priesterseminar und ins Sacerdotium. Am Ziele angelangt,
wurde der Neugeweihte, der fortan während 4 Dezennien
als der „junge“ Barthel bekannt war, dazu auserlesen, seinem
Bruder in der Leitung des Cäcilienvereins u. der musikalischen
Diözesanangelegenheiten zu folgen. Peter Al. Barthel war

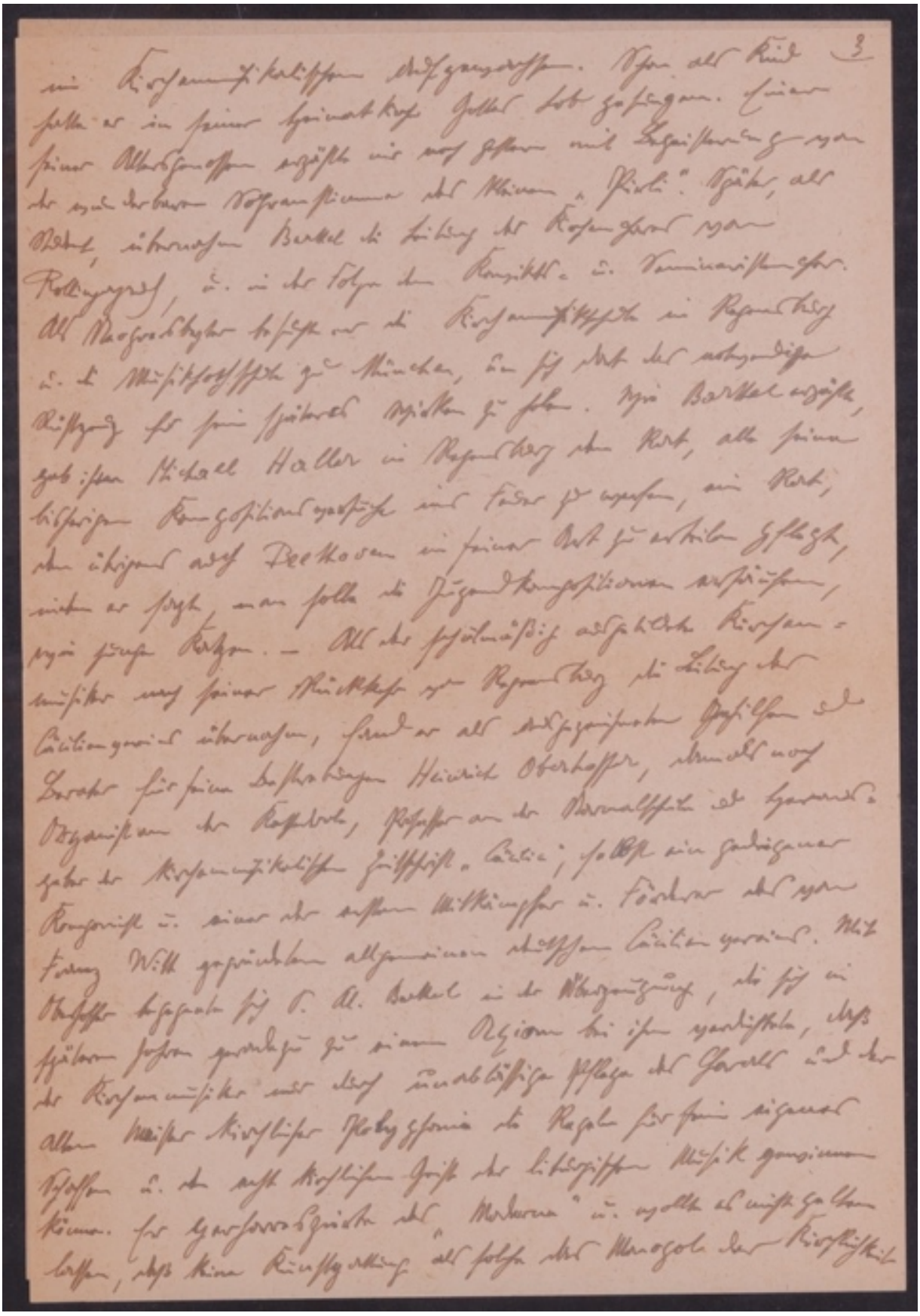


Abbildung 110: PA.Lux-Notre-Dame 214_0153

im Kirchenmusikalischem aufgewachsen. Schon als Kind 3
hatte er in seiner Heimatkirche Gottes Lob gesungen. Einer
seiner Altersgenossen erzählte mir noch gestern mit Begeisterung von
der wunderbaren Sopranstimme des kleinen „Pirli“. Später, als
Student, übernahm Barthel die Leitung des Kirchenchores von
Rollingergrund, u. in der Folge den Konvikts= u. Seminaristenchor.
Als Neopresbyter besuchte er die Kirchenmusikschule in Regensburg
u. die Musikhochschule zu München, um sich dort das notwendige
Rüstzeug für sein späteres Wirken zu holen. Wie Barthel erzählte,
gab ihm Michael Haller in Regensburg den Rat, alle seine
bisherigen Kompositionsversuche ins Feuer zu werfen, ein Rat,
den übrigens auch Beethoven in seiner Art zu erteilen pflegte,
indem er sagte, man solle die Jugendkompositionen ersäufen,
wie junge Katzen. – Als der schulmäßig ausgebildete Kirchen=
musiker nach seiner Rückkehr von Regensburg die Leitung des
Cäcilienvereins übernahm, fand er als ausgezeichneten Gehilfen und
Berater für seine Bestrebungen Heinrich Oberhoffer, damals noch
Organist an der Kathedrale, Professor an der Normalschule und Heraus=
geber der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Cäcilia“, selbst ein gediegener
Komponist u. einer der ersten Mitkämpfer u. Förderer des von
Franz Witt gegründeten allgemeinen deutschen Cäcilienvereins. Mit
Oberhoffer begegnete sich P. Al. Barthel in der Ueberzeugung, die sich in
späteren Jahren geradezu zu einem Axiom bei ihm verdichtete, daß
der Kirchenmusiker nur durch unablässige Pflege des Chorals und der
alten Meister kirchlicher Polyphonie die Regeln für sein eigenes
Schaffen u. den echt kirchlichen Geist der liturgischen Musik gewinnen
könne. Er perhorreszierte das „Moderne“ u. wollte es nicht gelten
lassen, daß keine Kunstgattung als solche das Monopol der Kirchlichkeit

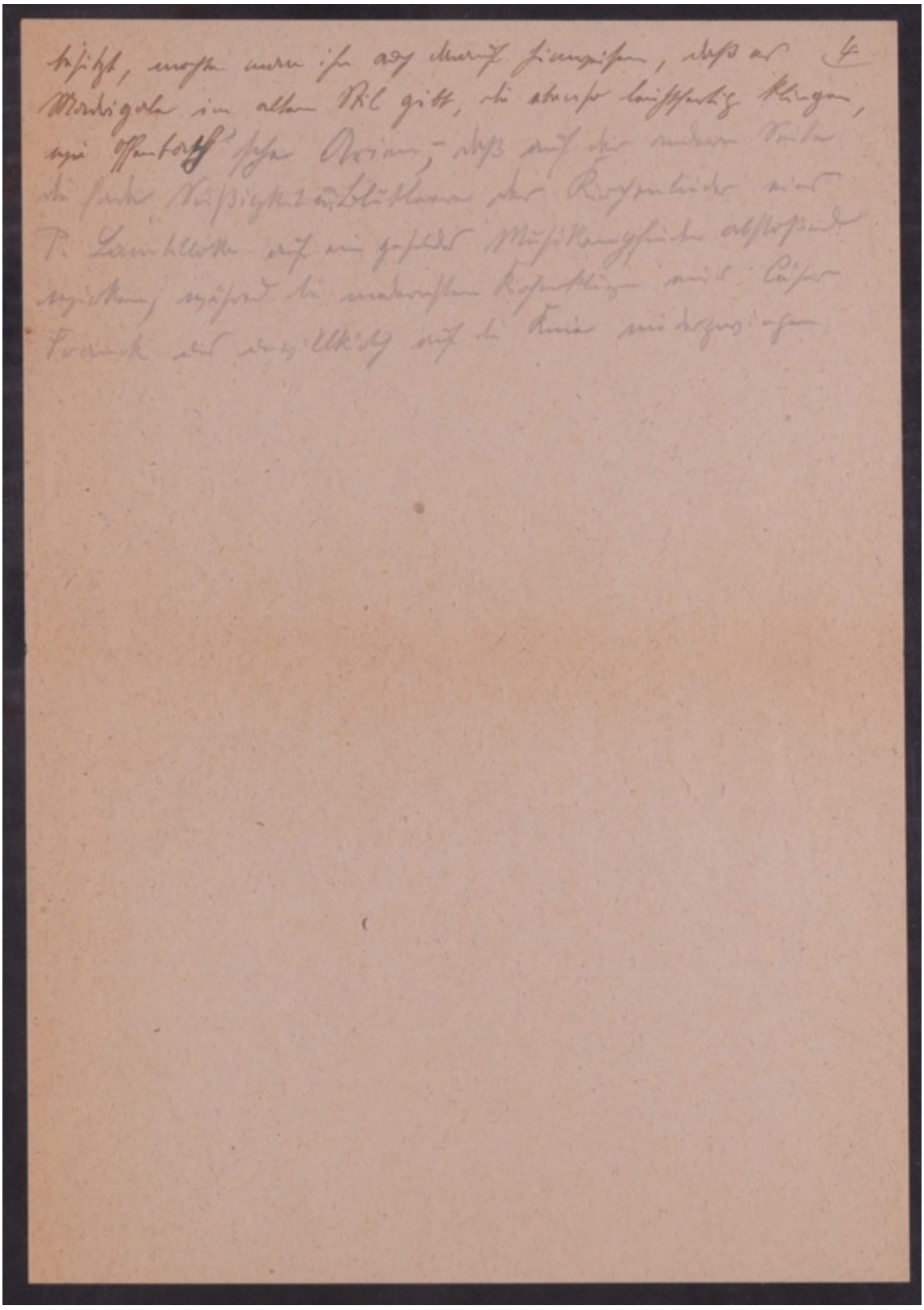


Abbildung 111: PA.Lux-Notre-Dame 214_0154

besitzt, mochte man ihn auch darauf hinweisen, daß es 4
Madrigale im alten Stil gibt, die ebenso leichtfertig klingen,
wie Offenbach'[302]sche Arien, – daß auf der andern Seite
die fade Süßlichkeit u. Blutleere der Kirchenlieder eines
P. Lambillotte auf ein gesundes Musikempfinden abstoßend
wirken, während die mondernsten Kirchenklänge eines Cäsar
Franck uns unwillkürlich auf die Knie niederzwingen.

[302] Ab hier mit Bleistift geschrieben.

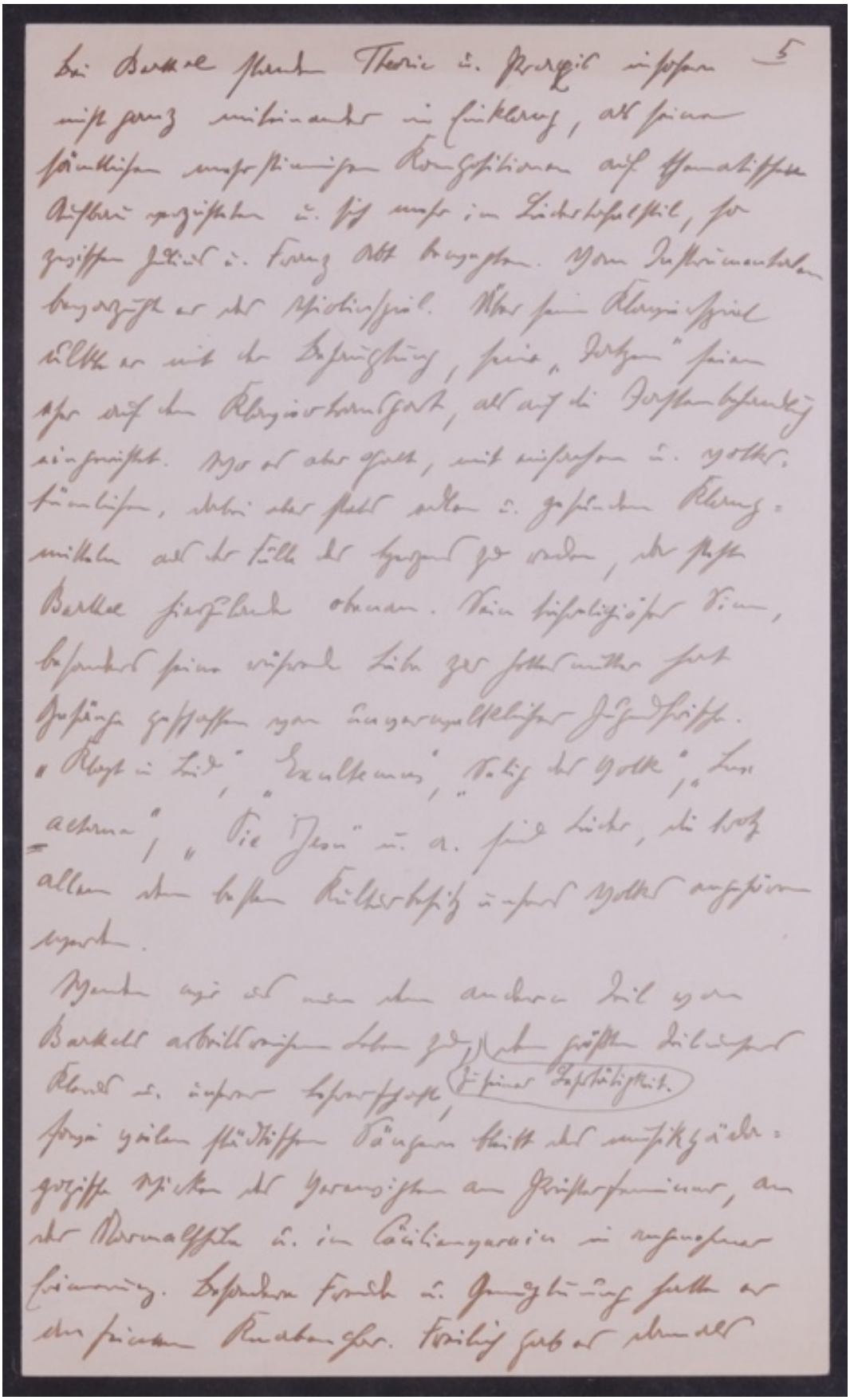


Abbildung 112: PA.Lux-Notre-Dame 214_0155

Bei Barthel standen Theorie u. Praxis insofern 5
nicht ganz miteinander in Einklang, als seine
sämtlichen mehrstimmigen Kompositionen auf thematischen
Aufbau verzichteten u. sich mehr im Liedertafelstil, so
zwischen Julius u. Franz Abt bewegten. Vom Instrumentalen
bevorzugte er das Violinspiel. Über sein Klavierspiel
ulkte er mit der Behauptung, seine „Tatzen“ seien
eher auf den Klaviertransport, als auf die Tastenbehandlung
eingerichtet. Wo es aber galt, mit einfachen und volks=
tümlichen, dabei aber stets edlen u. gesunden Klang=
mitteln aus der Fülle des Herzens zu reden, da steht
Barthel hierzulande obenan. Sein tiefreligiöser Sinn,
besonders seine rührende Liebe zur Gottesmutter hat
Gesänge geschaffen von unverwelklicher Jugendfrische.
„Klagt in Leid“, „Exultemus“, „Selig das Volk“, „Lux
aeterna“, „Pie Jesu“ u. a. sind Lieder, die trotz
allem dem besten Kulturbesitz unsers Volkes angehören
werden.
Wenden wir uns nun dem andern Teil von
Barthels arbeitsreichen Leben zu, **zu seiner Lehrtätigkeit.** Dem größten Teil unseres
Klerus u. unserer Lehrerschaft,
sowie vielen städtischen Sängern bleibt das musikpäda=
gogische Wirken des Verewigten am Priesterseminar, an
der Normalschule u. im Cäcilienverein in angenehmer
Erinnerung. Besondere Freude u. Genugtuung hatte er
an seinem Knabenchor. Freilich gab es damals

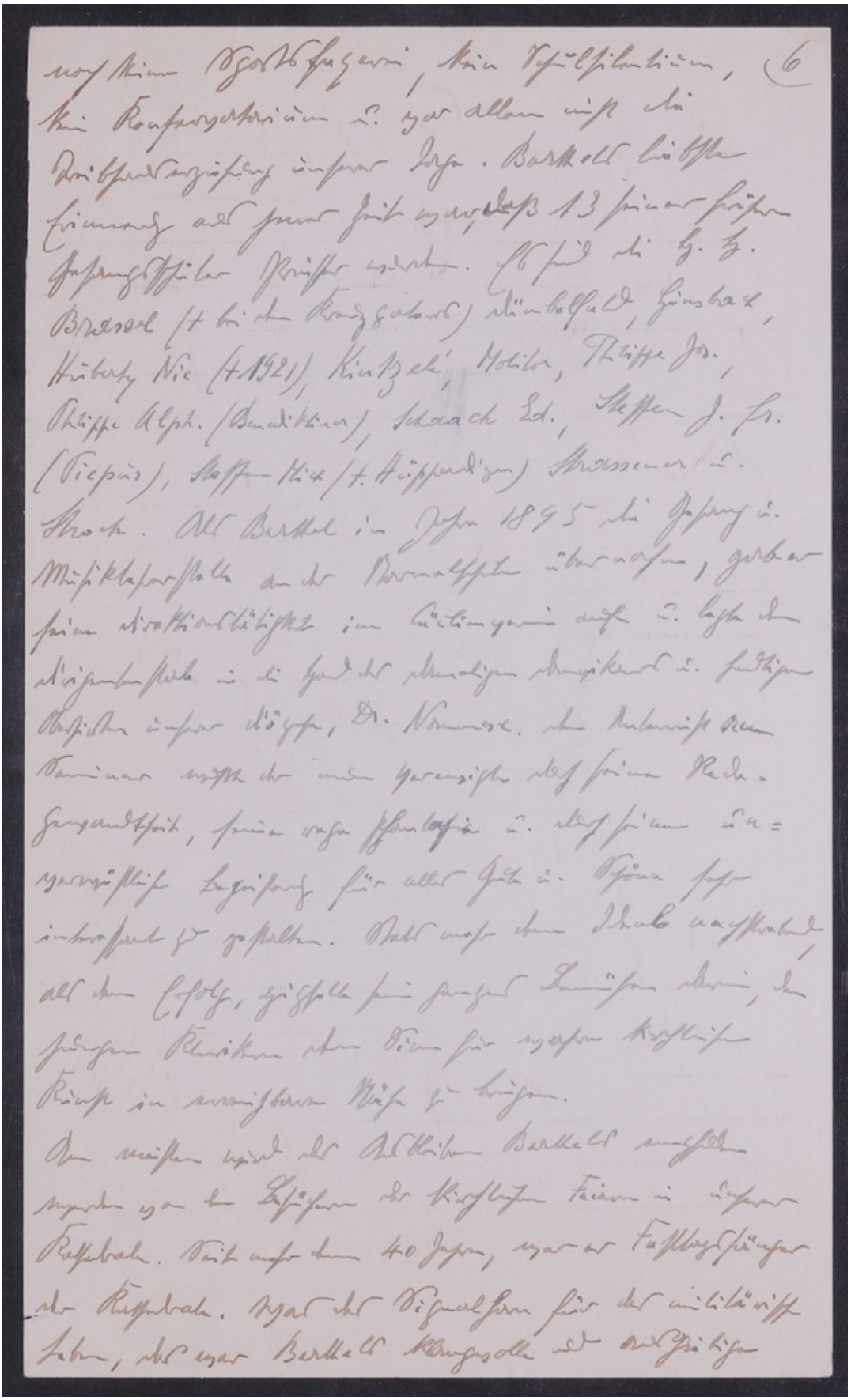


Abbildung 113: PA.Lux-Notre-Dame 214_0156

noch keine Sportsfexerei, kein Schulsilentium,
kein Konservatorium u. vor allem nicht die
Treibhauserziehung unserer Tage. Barthels liebste
Erinnerung aus jener Zeit war, daß 13 seiner früheren
Gesangsschüler Priester wurden. Es sind die H.H.
Brassel († bei den Kreuzpatres), Dümbelfeld, Ginsbach,
Huberty Nic (†1921), Kintzelé, Molitor, Philippe Jos.,
Philippe Alph. (Benediktiner), Schaack Ed., Steffen J. Fr.
(Picpus), Steffen Mich. († Hüpperdingen) Strassener u.
Strock. Als Barthel im Jahre 1895 die Gesang u.
Musiklehrerstelle an der Normalschule übernahm, gab er
seine Direktionstätigkeit im Cäcilienverein auf u. legte den
Dirigentenstab in die Hand des damaligen Domvikars u. heutigen
Oberhirten unserer Diözese, Dr. Nommesch. Den Unterricht am
Seminar wußte der nun Verewigte durch seine Rede=
gewandtheit, seine rege Phantasie u. durch seine un=
verwüstliche Begeisterung für alles Gute u. Schöne sehr
interessant zu gestalten. Stets mehr dem Ideal nachstrebend,
als dem Erfolg, gipfelte sein ganzes Bemühen darin, den
jungen Klerikern den Sinn für wahre kirchliche
Kunst in erreichbare Nähe zu bringen.
Am meisten wird das Ausbleiben Barthels empfunden
werden von den Besuchern der kirchlichen Feiern in unserer
Kathedrale. Seit mehr denn 40 Jahren war er Festtagssänger
der Kathedrale. Was das Signalhorn für das militärische
Leben, das war Barthels klangvolle und ausgiebige

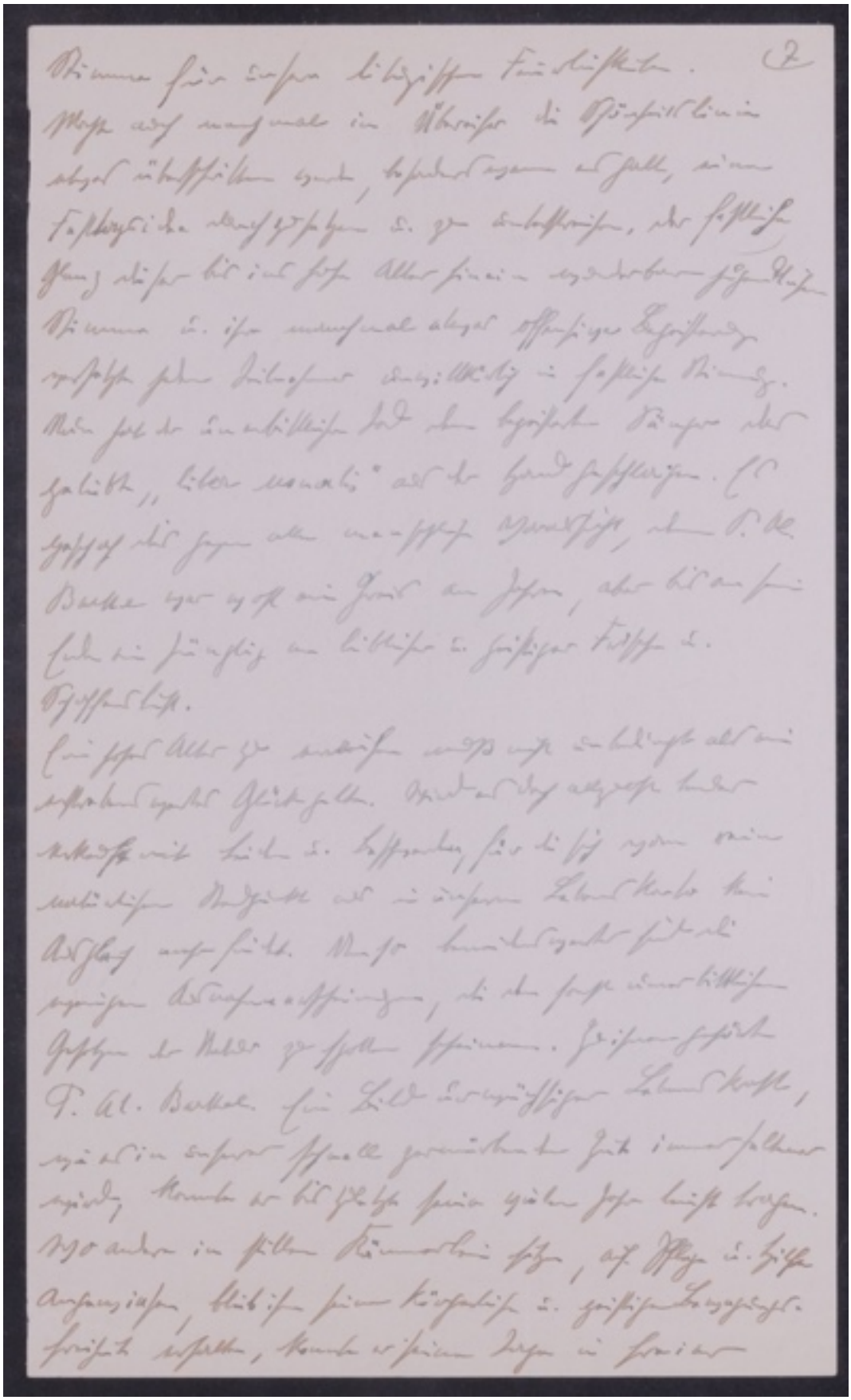


Abbildung 114: PA.Lux-Notre-Dame 214_0157

Stimme für unsere liturgischen Feierlichkeiten. 7
Mochte auch manchmal im Übereifer die Schönheitslinie etwas überschritten werden, besonders wenn es galt, eine Festtagsidee durchzusetzen u. zu unterstreichen, der festliche Glanz dieser bis ins hohe Alter hinein wunderbar jugendlichen Stimme u. ihre manchmal etwas offensive Begeisterung versetzte jeden Teilnehmer unwillkürlich in festliche Stimmung.
Nun hat der unerbittliche Tod dem begeisterten Sänger das geliebte „liber usualis“ aus der Hand geschlagen. Es geschah dies gegen alle menschliche Voraussicht, denn P. Al. Barthel war wohl ein Greis an Jahren, aber bis an sein Ende ein Jüngling an leiblicher u. geistiger Frische u. Schaffenslust.
Ein hohes Alter zu ereichen muß nicht unbedingt als ein erstrebenswertes Glück gelten. Wird es doch allzu oft teuer erkauft mit Leiden u. Beschwerden, für die sich vom rein natürlichen Standpunkt aus in unserm Lebenskonto kein Ausgleich mehr findet. Umso beneidenswerter sind die wenigen Ausnahmeerscheinungen, die den sonst unerbittlichen Gesetzen der Natur zu spotten scheinen. Zu ihnen gehörte P. Al. Barthel. Ein Bild urwüchsiger Lebenskraft, wie es in unserer schnell zermürbenden Zeit immer seltener wird, konnte er bis zuletzt seine vielen Jahre leicht tragen.
Wo andere im stillen Kämmerlein sitzen, auf Pflege u. Hilfe angewiesen, blieb ihm seine körperliche u. geistige Bewegungs= freiheit erhalten, konnte er seine Tage in freier

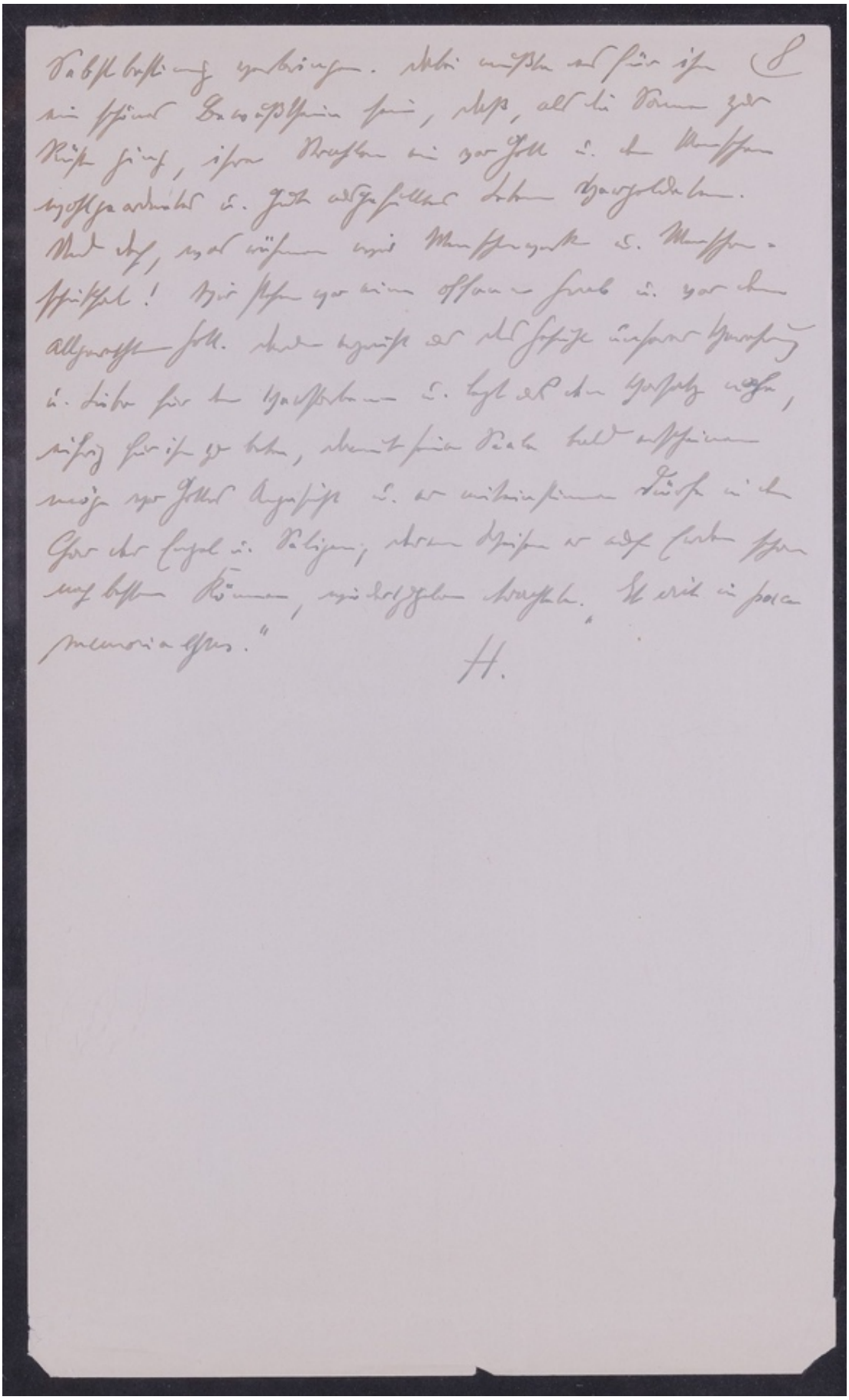
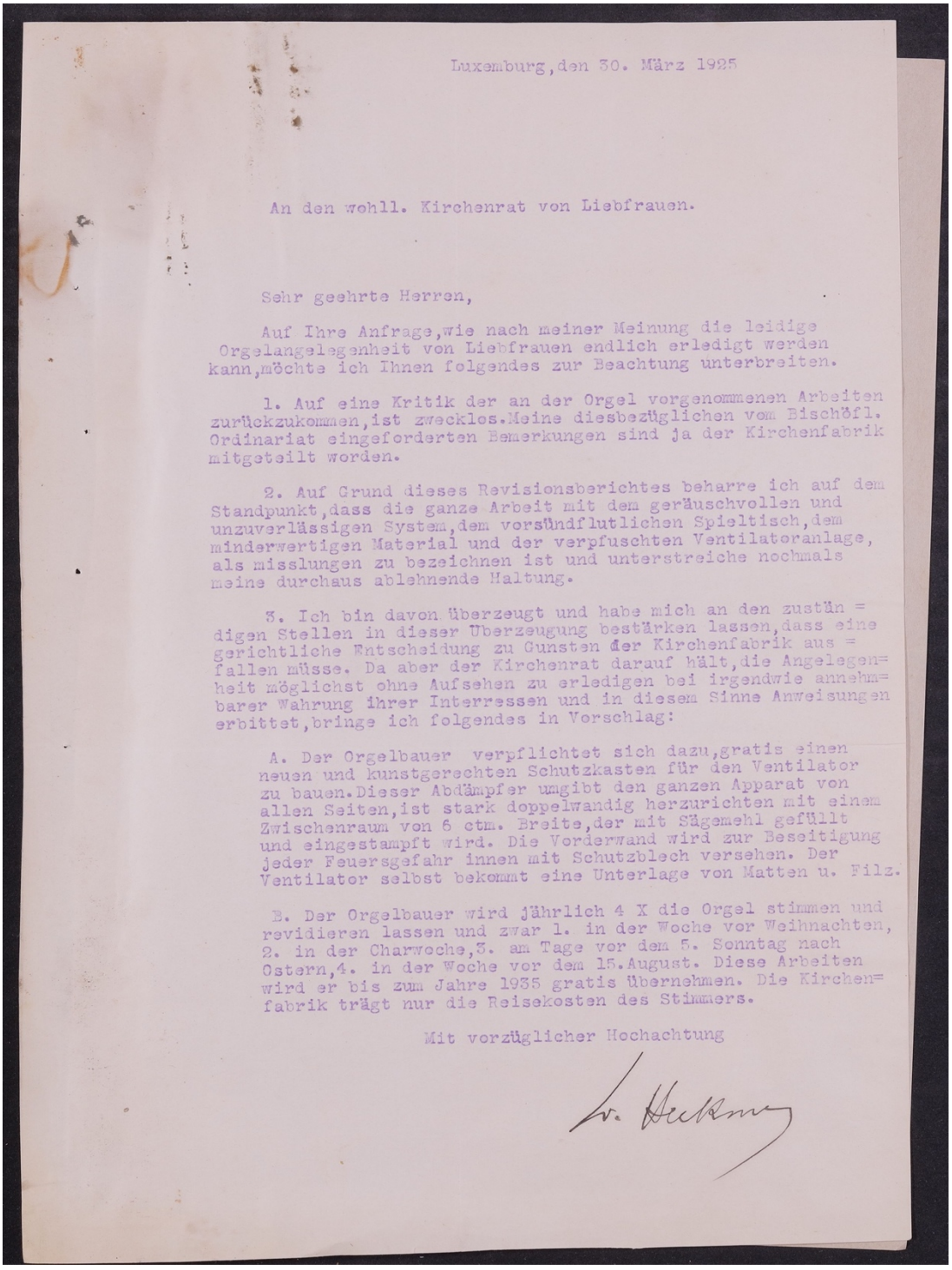


Abbildung 115: PA.Lux-Notre-Dame 214_0158

Selbstbestimmung verbringen. Dabei mußte es für ihn 8
ein schönes Bewußtsein sein, daß, als die Sonne zur
Rüste ging, ihre Strahlen ein vor Gott u. den Menschen
wohlgeordnetes u. gut ausgefülltes Leben vergoldeten.
Und doch, was rühmen wir Menschenwerk u. Menschen=
schicksal! Wir stehen vor einem offenen Grab u. vor dem
allgerechten Gott. Darum ergreift uns das Gefühl unserer Verehrung
u. Liebe für den Verstorbenen u. legt uns den Vorsatz nahe,
eifrig für ihn zu beten, damit seine Seele bald erscheinen
möge vor Gottes Angesicht u. er miteinstimmen dürfe in den
Chor der Engel u. Seligen, deren Weisen er auf Erden schon
nach bestem Können, wiederzugeben trachtete. „Et erit in pace
memoria ejus.“ H.[303]

[303] „Peter Alois Barthel †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.09.1923, S. 2-3.

8.2.2.8 Orgelwartung – 30.03.1925



Luxemburg, den 30. März 1925

An den wohll. Kirchenrat von Liebfrauen.

Sehr geehrte Herren,

Auf Ihre Anfrage, wie nach meiner Meinung die leidige Orgelangelegenheit von Liebfrauen endlich erledigt werden kann, möchte ich Ihnen folgendes zur Beachtung unterbreiten.

1. Auf eine Kritik der an der Orgel vorgenommenen Arbeiten zurückzukommen, ist zwecklos. Meine diesbezüglichen vom Bischöfl. Ordinariat eingeforderten Bemerkungen sind ja der Kirchenfabrik mitgeteilt worden.

2. Auf Grund dieses Revisionsberichtes beharre ich auf dem Standpunkt, dass die ganze Arbeit mit dem geräuschvollen und unzuverlässigen System, dem vorsündflutlichen Spieltisch, dem minderwertigen Material und der verpfuschten Ventilatoranlage, als misslungen zu bezeichnen ist und unterstreiche nochmals meine durchaus ablehnende Haltung.

3. Ich bin davon überzeugt und habe mich an den zustän = digen Stellen in dieser Überzeugung bestärken lassen, dass eine gerichtliche Entscheidung zu Gunsten der Kirchenfabrik aus = fallen müsse. Da aber der Kirchenrat darauf hält, die Angelegen= heit möglichst ohne Aufsehen zu erledigen bei irgendwie annehm= barer Wahrung ihrer Interressen und in diesem Sinne Anweisungen erbittet, bringe ich folgendes in Vorschlag:

A. Der Orgelbauer verpflichtet sich dazu, gratis einen neuen und kunstgerechten Schutzkasten für den Ventilator zu bauen. Dieser Abdämpfer umgibt den ganzen Apparat von allen Seiten, ist stark doppelwandig herzurichten mit einem Zwischenraum von 6 ctm. Breite, der mit Sägemehl gefüllt und eingestampft wird. Die Vorderwand wird zur Beseitigung jeder Feuersgefahr innen mit Schutzblech versehen. Der Ventilator selbst bekommt eine Unterlage von Matten u. Filz.

B. Der Orgelbauer wird jährlich 4 X die Orgel stimmen und revidieren lassen und zwar 1. in der Woche vor Weihnachten, 2. in der Charwoche, 3. am Tage vor dem 5. Sonntag nach Ostern, 4. in der Woche vor dem 15. August. Diese Arbeiten wird er bis zum Jahre 1935 gratis übernehmen. Die Kirchen= fabrik trägt nur die Reisekosten des Stimmers.

Mit vorzüglicher Hochachtung

v. Heckmeyer

Abbildung 116: PA.Lux-Notre-Dame 294_0272

Luxemburg, den 30. März 1925

An den wohll. Kirchenrat von Liebfrauen.

Sehr geehrte Herren,

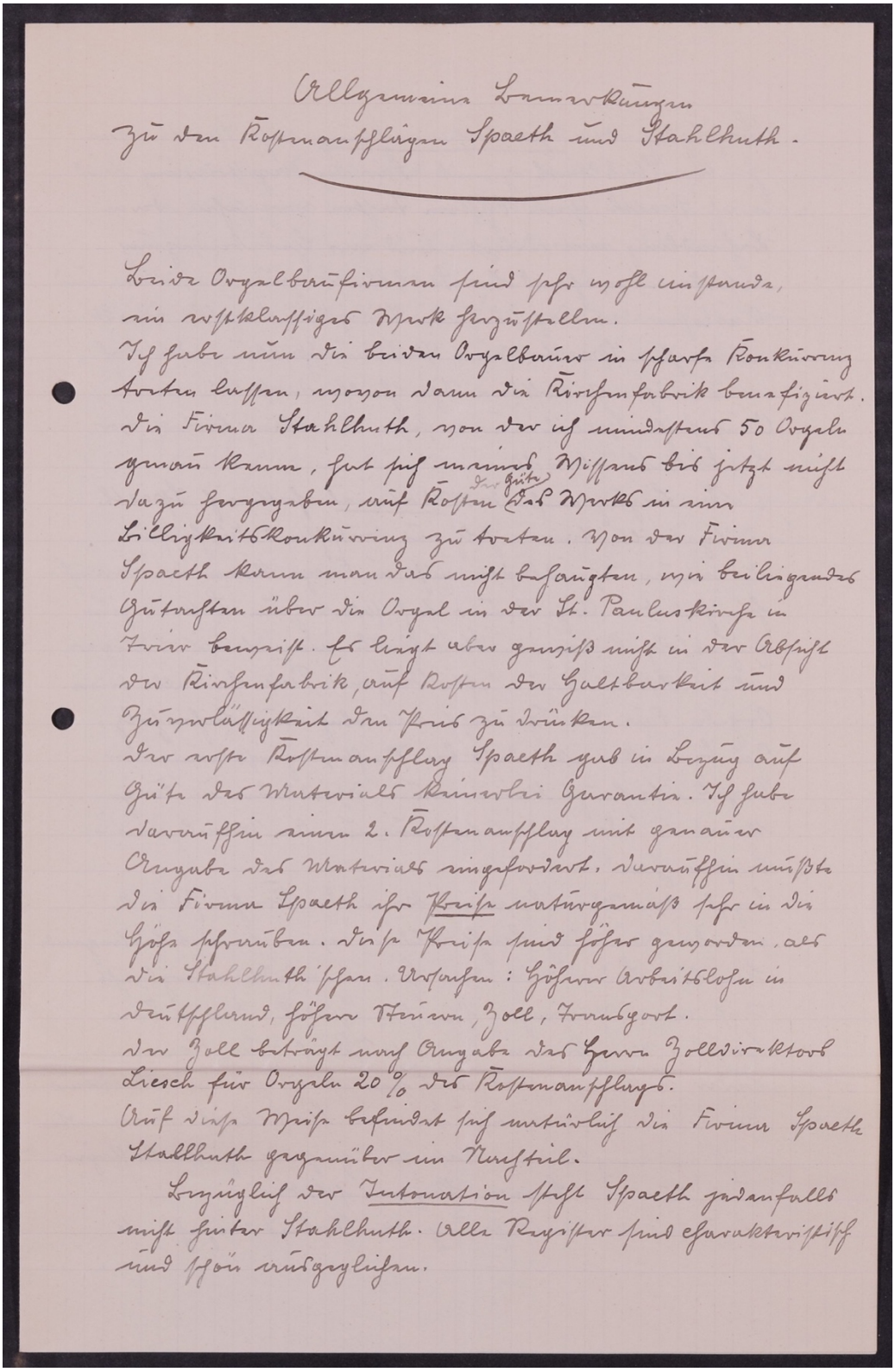
Auf Ihre Anfrage, wie nach meiner Meinung die leidige Orgelangelegenheit von Liebfrauen endlich erledigt werden kann, möchte ich Ihnen folgendes zur Beachtung unterbreiten.
Auf eine Kritik der an der Orgel vorgenommenen Arbeiten zurückzukommen, ist zwecklos. Meine diesbezüglichen vom Bischöfl. Ordinariat eingeforderten Bemerkungen sind ja der Kirchenfabrik mitgeteilt worden.
Auf Grund dieses Revisionsberichtes beharre ich auf dem Standpunkt, dass die ganze Arbeit mit dem geräuschvollen und Unzuverlässigen System, dem vorsündflutlichen Spieltisch, dem minderwertigen Material und der verpfuschten Ventilatoranlage, als misslungen zu bezeichnen ist und unterstreiche nochmals meine durchaus ablehnende Haltung.
Ich bin davon überzeugt und habe mich an den zustän = digen Stellen in dieser Überzeugung bestärken lassen, dass eine gerichtliche Entscheidung zu Gunsten der Kirchenfabrik aus = fallen müsse. Da aber der Kirchenrat darauf hält, die Angelegen= heit möglichst ohne Aufsehen zu erledigen bei irgendwie annehm= barer Wahrung ihrer Interressen und in diesem Sinne Anweisungen erbittet, bringe ich folgendes in Vorschlag:
Der Orgelbauer verpflichtet sich dazu, gratis einen neuen und kunstgerechten Schutzkasten für den Ventilator zu bauen. Dieser Abdämpfer umgibt den ganzen Apparat von allen Seiten, ist stark doppelwandig herzurichten mit einem Zwischenraum von 6 ctm. Breite, der mit Sägemehl gefüllt und eingestampft wird. Die Vorderwand wird zur Beseitigung jeder Feuersgefahr innen mit Schutzblech versehen. Der Ventilator selbst bekommt eine Unterlage von Matten u. Filz.

Der Orgelbauer wird jährlich 4 X die Orgel stimmen und revidieren lassen und zwar 1. in der Woche vor Weihnachten, 2. in der Charwoche,3. am Tage vor dem 5. Sonntag nach Ostern,4. in der Woche vor dem 15.August. Diese Arbeiten wird er bis zum Jahre 1935 gratis übernehmen. Die Kirchen= fabrik trägt nur die Reisekosten des Stimmers.

Mit vorzüglicher Hochachtung

D. Heckmes

8.2.2.9 Allgemeine Bemerkungen – 26.03.1928



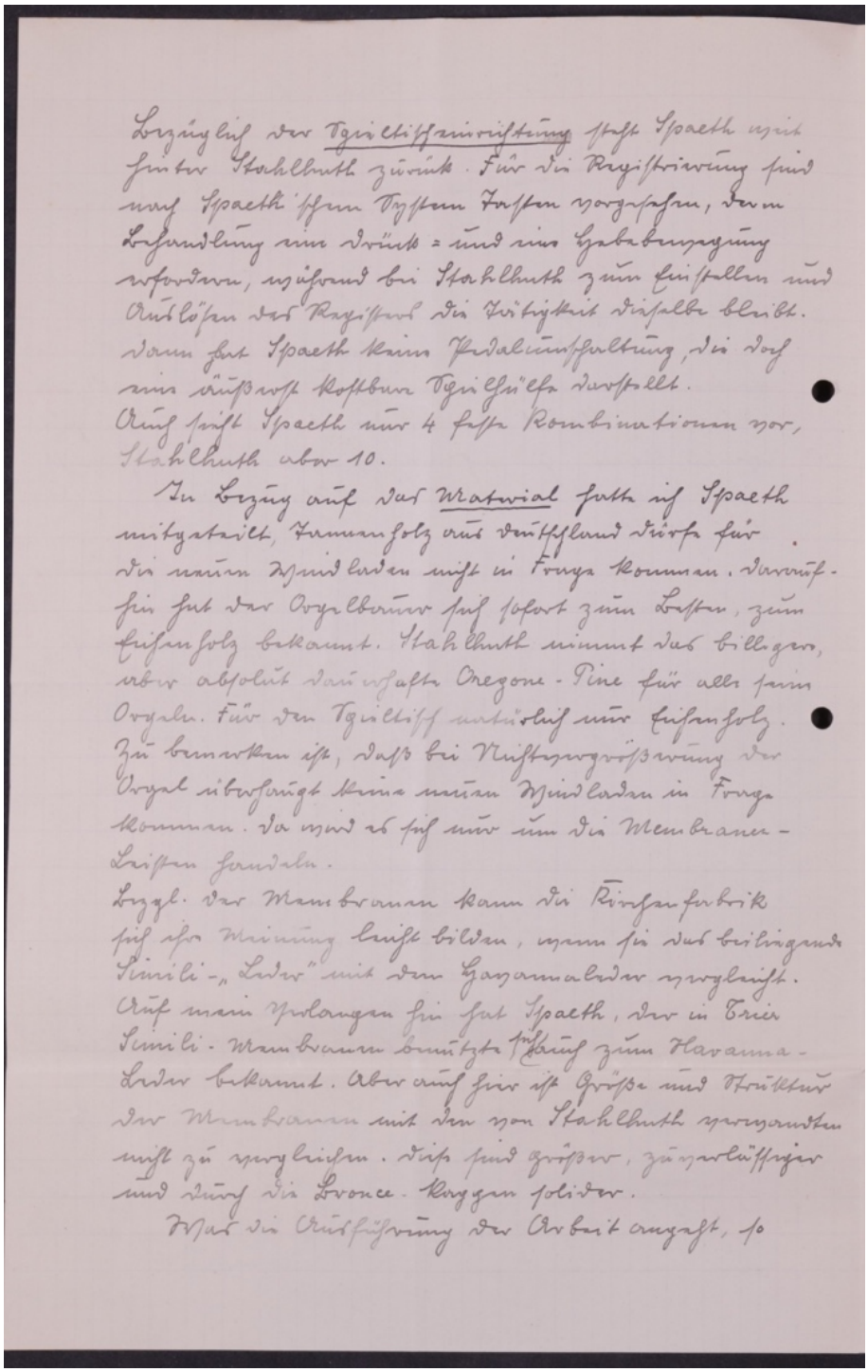
Allgemeine Bemerkungen
zu den Kostenanschlägen Spaeth und Stahlhuth.

Beide Orgelbaufirmen sind sehr wohl imstande, ein erstklassiges Werk herzustellen.
Ich habe nun die beiden Orgelbauer in scharfe Konkurrenz treten lassen, wovon dann die Kirchenfabrik benachrichtigt. Die Firma Stahlhuth, von der ich mindestens 50 Orgeln genau kenne, hat sich meines Wissens bis jetzt nicht dazu hergegeben, auf Kosten der Güte des Werkes in eine billigkeits-Konkurrenz zu treten. Von der Firma Spaeth kann man das nicht behaupten, wie beiliegendes Gutachten über die Orgel in der St. Paulskirche in Trier beweist. Es liegt aber gewiss nicht in der Absicht der Kirchenfabrik, auf Kosten der Haltbarkeit und Zuverlässigkeit den Preis zu drücken.
Der erste Kostenanschlag Spaeth gab in Bezug auf Güte des Materials keinerlei Garantie. Ich habe darauf einen 2. Kostenanschlag mit genauer Angabe des Materials eingefordert, darauf musste die Firma Spaeth ihre Preise naturgemäss sehr in die Höhe schrauben. Diese Preise sind höher geworden, als die Stahlhuth'schen. Ursachen: Höherer Arbeitslohn in deutschland, höhere Steuern, Zoll, Frachtgut.
Der Zoll beträgt nach Angabe des Herrn Zolldirektors Liesch für Orgeln 20% des Kostenanschlags.
Auf diese Weise befindet sich natürlich die Firma Spaeth Stahlhuth gegenüber im Nachteil.
Bezüglich der Intonation steht Spaeth jedenfalls weit hinter Stahlhuth. Alle Register sind charakteristisch und schön ausgeglichen.

Abbildung 117: PA.Lux-Notre-Dame 229_0174

Allgemeine Bemerkungen
zu den Kostenanschlägen Spaeth und Stahlhuth.

Beide Orgelbaufirmen sind sehr wohl imstande, ein erstklassiges Werk herzustellen.
Ich habe nun die beiden Orgelbauer in scharfe Konkurrenz treten lassen, wovon dann die Kirchenfabrik benefiziert.
Die Firma Stahlhuth, von der ich mindestens 50 Orgeln genau kenne, hat sich meines Wissens bis jetzt nicht dazu hergegeben, auf Kosten der Güte des Werks in eine Billigkeitskonkurrenz zu treten. Von der Firma Spaeth kann man das nicht behaupten, wie beiliegendes Gutachten über die Orgel in der St. Pauluskirche in Trier beweist. Es liegt aber gewiß nicht in der Absicht der Kirchenfabrik, auf Kosten der Haltbarkeit und Zuverlässigkeit den Preis zu drücken.
Der erste Kostenanschlag Spaeth gab in Bezug auf Güte des Materials keinerlei Garantie. Ich habe daraufhin einen 2. Kostenanschlag mit genauer Angabe des Materials eingefordert. Daraufhin mußte die Firma Spaeth ihre Preise naturgemäß sehr in die Höhe schrauben. Diese Preise sind höher geworden, als die Stahlhuth´schen. Ursachen: Höherer Arbeitslohn in Deutschland, höhere Steuern, Zoll, Transport.
Der Zoll beträgt nach Angabe des Herrn Zolldirektors Liesch für Orgeln 20 % des Kostenanschlags.
Auf diese Weise befindet sich natürlich die Firma Spaeth Stahlhuth gegenüber im Nachteil.
Bezüglich der Intonation steht Spaeth jedenfalls nicht hinter Stahlhuth. Alle Register sind charakteristisch und schön ausgeglichen.



Bezüglich der Spieltischeinrichtung steht Spaeth noch hinter Stahlhuth zurück. Für die Registrierung sind nach Spaeth'schem System Tasten vorgesehen, deren Betätigung nur Druck- und eine Hebelbewegung erfordern, während bei Stahlhuth zum Einstellen und Auslösen der Register die Fertigkeit derselben bleibt. Dann hat Spaeth keine Pedalentfaltung, die doch eine äußerst kostbare Spielhilfe darstellt. Auch sieht Spaeth nur 4 feste Kombinationen vor, Stahlhuth aber 10.

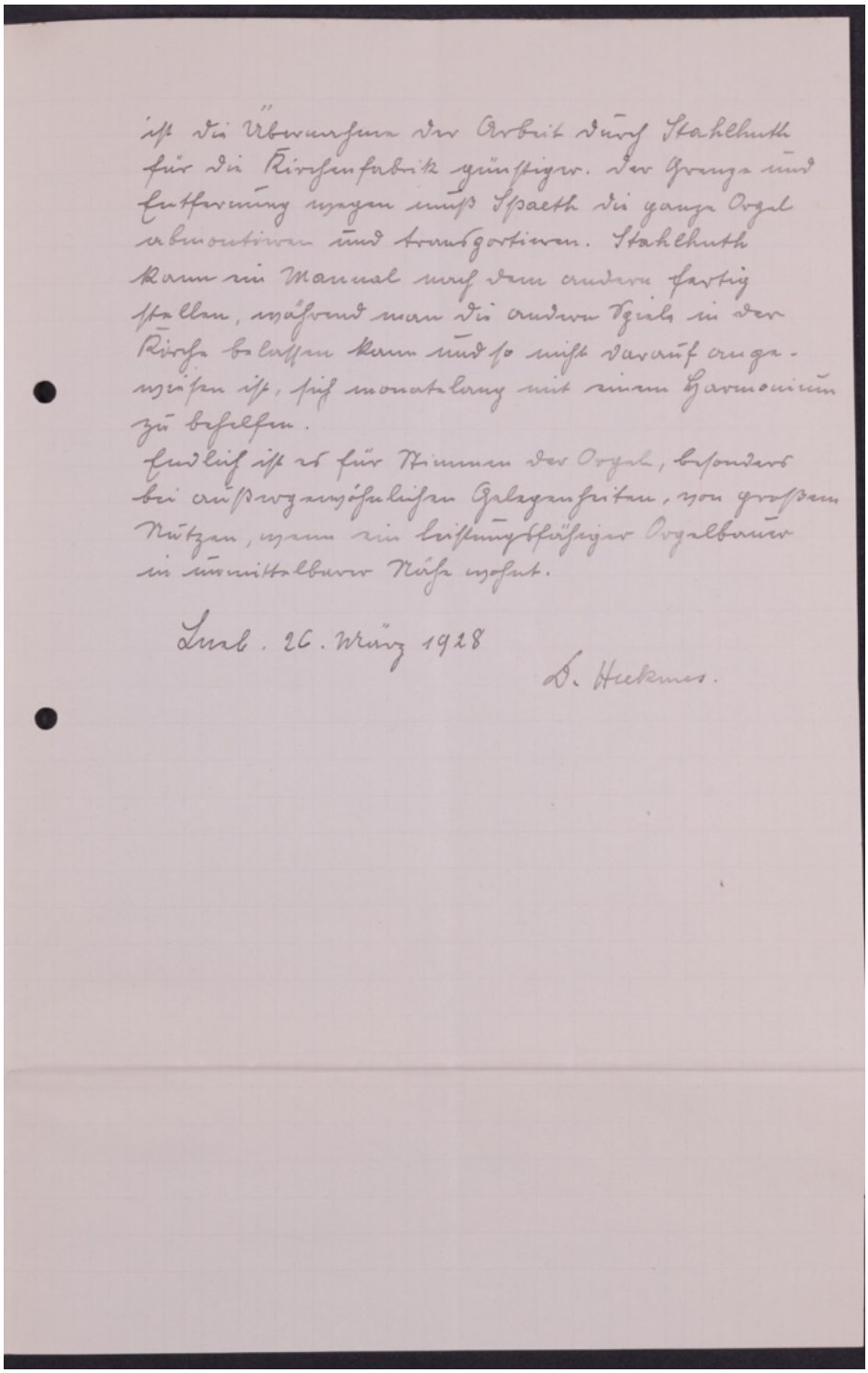
In Bezug auf das Material hatte ich Spaeth mitgeteilt, Tannenholz aus Deutschland wäre für die neuen Windladen nicht in Frage kommen. Demgegenüber hat der Orgelbauer sich sofort zum Besten, zum Tannenholz bekannt. Stahlhuth nimmt das billigere, aber absolut dauerhafte Oregone-Pine für alle seine Orgeln. Für den Spieltisch natürlich nur Eichenholz. Zu bemerken ist, daß bei Neuherstellung der Orgel überhaupt keine neuen Windladen in Frage kommen. Da wird es sich nur um die Membranen-Leisten handeln.

Bezgl. der Membranen kann die Riemenfabrik sich ihre Meinung bilden, wenn sie das beiliegende Semili-„Leder" mit dem Havannaleder vergleicht. Auf mein Ersuchen hin hat Spaeth, der in Trier Semili-Membranen benützte, Proben zum Havanna-Leder bekannt. Aber auch hier ist Größe und Struktur der Membranen mit den von Stahlhuth verwandten nicht zu vergleichen. Diese sind größer, zuverlässiger und durch die Bronce-Kuppen solider.

Was die Ausführung der Arbeit anbetrifft, so

Abbildung 118: PA.Lux-Notre-Dame 299_0175, erste Seite

Bezüglich der Spieltischeinrichtung steht Spaeth weit hinter Stahlhuth zurück. Für die Registrierung sind nach Spaeth´schem System Tasten vorgesehen, deren Behandlung eine Drück= und eine Hebebewegung erfordern, während bei Stahlhuth zum Einstellen und Auslösen des Registers die Tätigkeit dieselbe bleibt. Dann hat Spaeth keine Pedalumschaltung, die doch eine äußerst kostbare Spielhülfe darstellt.
Auch sieht Spaeth nur 4 feste Kombinationen vor, Stahlhuth aber 10.
In Bezug auf das Material hatte ich Spaeth mitgeteilt, Tannenholz aus Deutschland dürfe für die neuen Windladen nicht in Frage kommen. Darauf-hin hat der Orgelbauer sich sofort zum Besten, zum Eichenholz bekannt. Stahlhuth nimmt das billigere, aber absolut dauerhafte Oregone-Pine für alle seine Orgeln. Für den Spieltisch natürlich nur Eichenholz.
Zu bemerken ist, daß bei Nichtvergrößerung der Orgel überhaupt keine neuen Windladen in Frage kommen. Da wird es sich nur um die Membranen-Leisten handeln.
Bezgl. der Membranen kann die Kirchenfabrik sich ihre Meinung leicht bilden, wenn sie das beiliegende Simili-„Leder“ mit dem Havannaleder vergleicht.
Auf mein Verlangen hin hat Spaeth, der in Trier Simili-Membranen benützte, sich auch zum Havanna-Leder bekannt. Aber auch hier ist Größe und Struktur der Membranen mit den von Stahlhuth verwandten nicht zu vergleichen. Diese sind größer, zuverlässiger und durch die Bronce-Kappen solider.
Was die Ausführung der Arbeit angeht, so



ist die Übernahme der Arbeit durch Stahlhuth für die Riesenfabrik günstiger. Der Grund und Entfernung wegen muss Spaeth die ganze Orgel demontieren und transportieren. Stahlhuth kann ein Manual nach dem andern fertig stellen, während man die andern Teile in der Kirche belassen kann und so nicht darauf angewiesen ist, sich monatelang mit einem Harmonium zu behelfen.
Endlich ist es für Stimmen der Orgel, besonders bei auswärtigen Gelegenheiten, von grossem Nutzen, wenn ein leistungsfähiger Orgelbauer in unmittelbarer Nähe wohnt.

Lux. 26. März 1918

D. Heckmes.

Abbildung 119: PA.Lux-Notre-Dame 299_0175, zweite Seite

ist die Übernahme der Arbeit durch Stahlhuth
für die Kirchenfabrik günstiger. Der Grenze und
Entfernung wegen muß Spaeth die ganze Orgel
abmontieren und transportieren. Stahlhuth
kann ein Manual nach dem andern fertig
stellen, während man die andern Spiele in der
Kirche belassen kann und so nicht darauf ange-
wiesen ist, sich monatelang mit einem Harmonium
zu behelfen.
Endlich ist es für Stimmen der Orgel, besonders
bei außergewöhnlichen Gelegenheiten, von großem
Nutzen, wenn ein leistungsfähiger Orgelbauer
in unmittelbarer Nähe wohnt.

Luxb, 26. März 1928

D. Heckmes.

8.2.2.10 *Rapport Orgues* – 27.03.1928

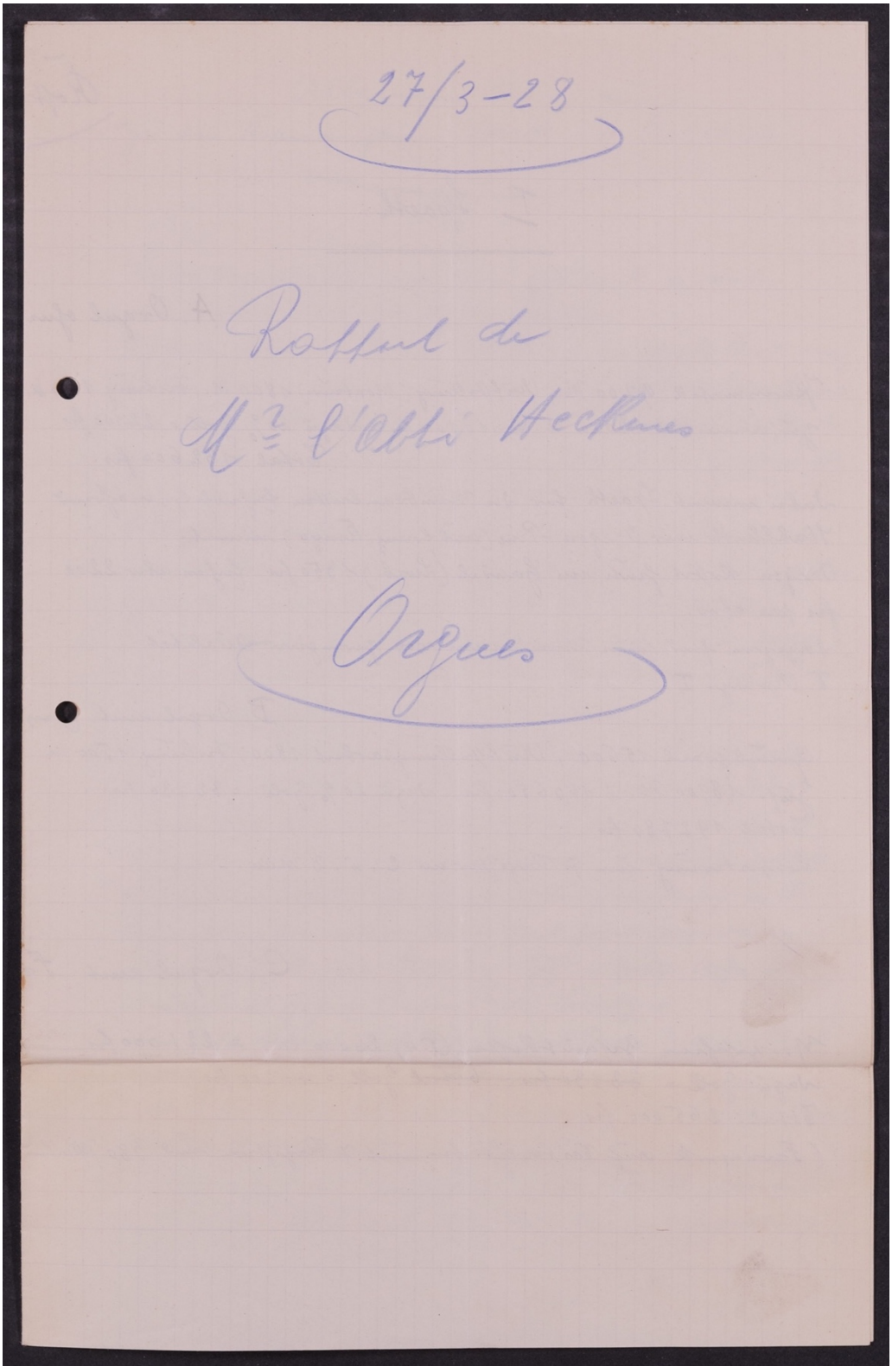


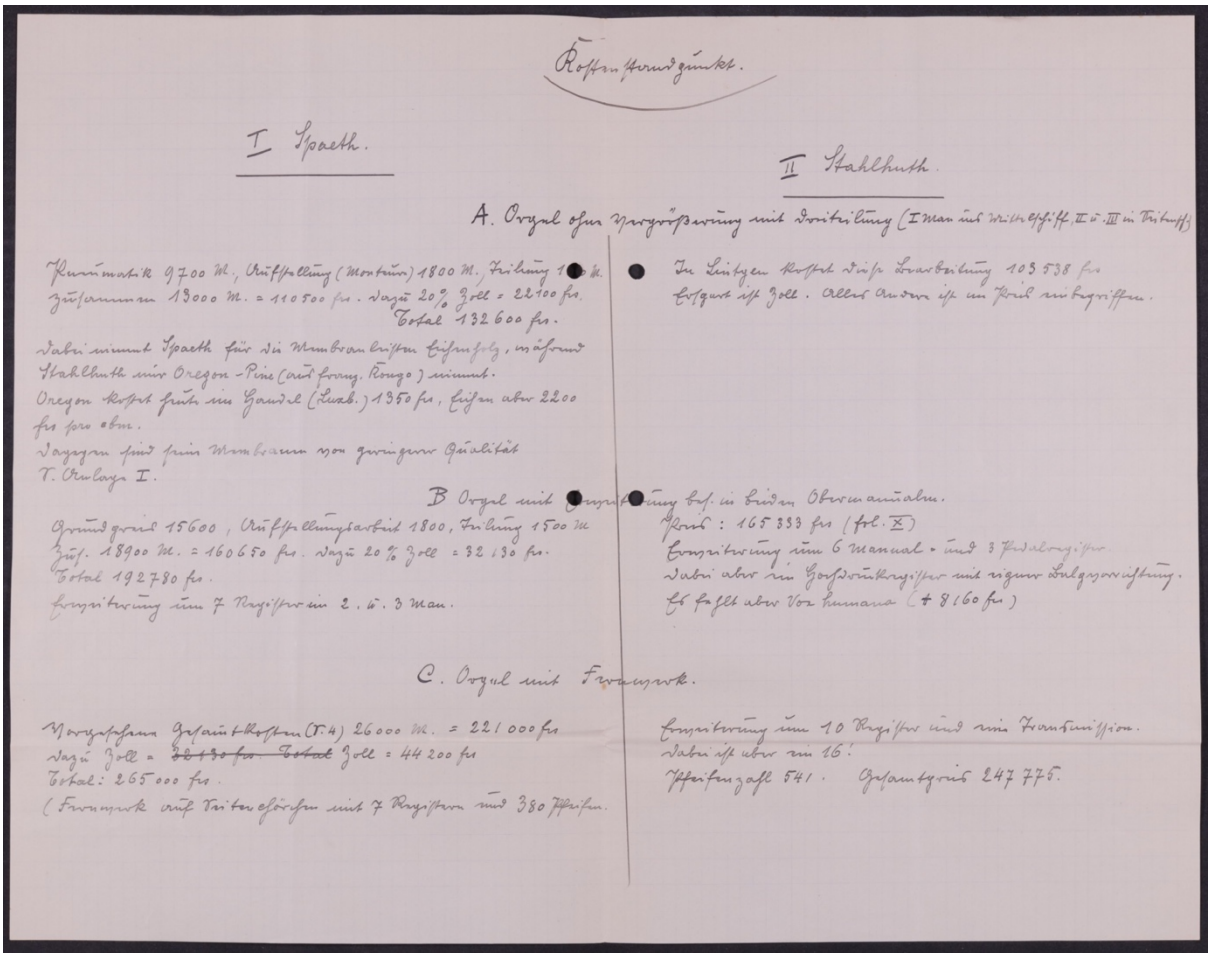
Abbildung 120: PA.Lux-Notre-Dame 299_0172

27.3-28

Rapport de

M= l´Abbé Heckmes

Orgues



Kostenstandpunkt.

I Spaeth.

II Stahlhuth.

A. Orgel ohne Vergrößerung mit Dreiteilung (I Man aus Mittelschiff, II u. III in Seitenschiff)

Pneumatik 9700 M., Aufstellung (Monteure) 1800 M., Teilung 1[illegible] M.
Zusammen 13000 M. = 110500 frs. dazu 20% Zoll = 22100 frs.
Total 132600 frs.

Dabei nimmt Spaeth für die Membranleisten Eichenholz, während Stahlhuth nur Oregon-Pine (aus franz. Kongo) nimmt.
Oregon kostet heute im Handel (Luxb.) 1350 frs, Eichen aber 2200 frs pro cbm.
Dagegen sind seine Membranen von geringerer Qualität
S. Anlage I.

In Lintgen kostet diese Bearbeitung 103538 frs
Erspart ist Zoll. Alles Andere ist im Preis einbegriffen.

B Orgel mit Erweiterung bes. in beiden Obermanualen.

Grundpreis 15600, Aufstellungsarbeit 1800, Teilung 1500 M
Zus. 18900 M. = 160650 frs. dazu 20% Zoll = 32130 frs.
Total 192780 frs.
Erweiterung um 7 Register im 2. u. 3 Man.

Preis: 165333 frs (fol. X)
Erweiterung um 6 Manual- und 3 Pedalregister.
Dabei aber ein Hochdruckregister mit eigner Balgvorrichtung.
Es fehlt aber Vox humana (+ 8160 frs)

C. Orgel mit Fernwerk.

Vorgesehene Gesamtkosten (S. 4) 26000 M. = 221000 frs
dazu Zoll = ~~32130 frs. Total~~ Zoll = 44200 frs
Total: 265000 frs.
(Fernwerk auf Seitenchörchen mit 7 Registern und 380 Pfeifen.

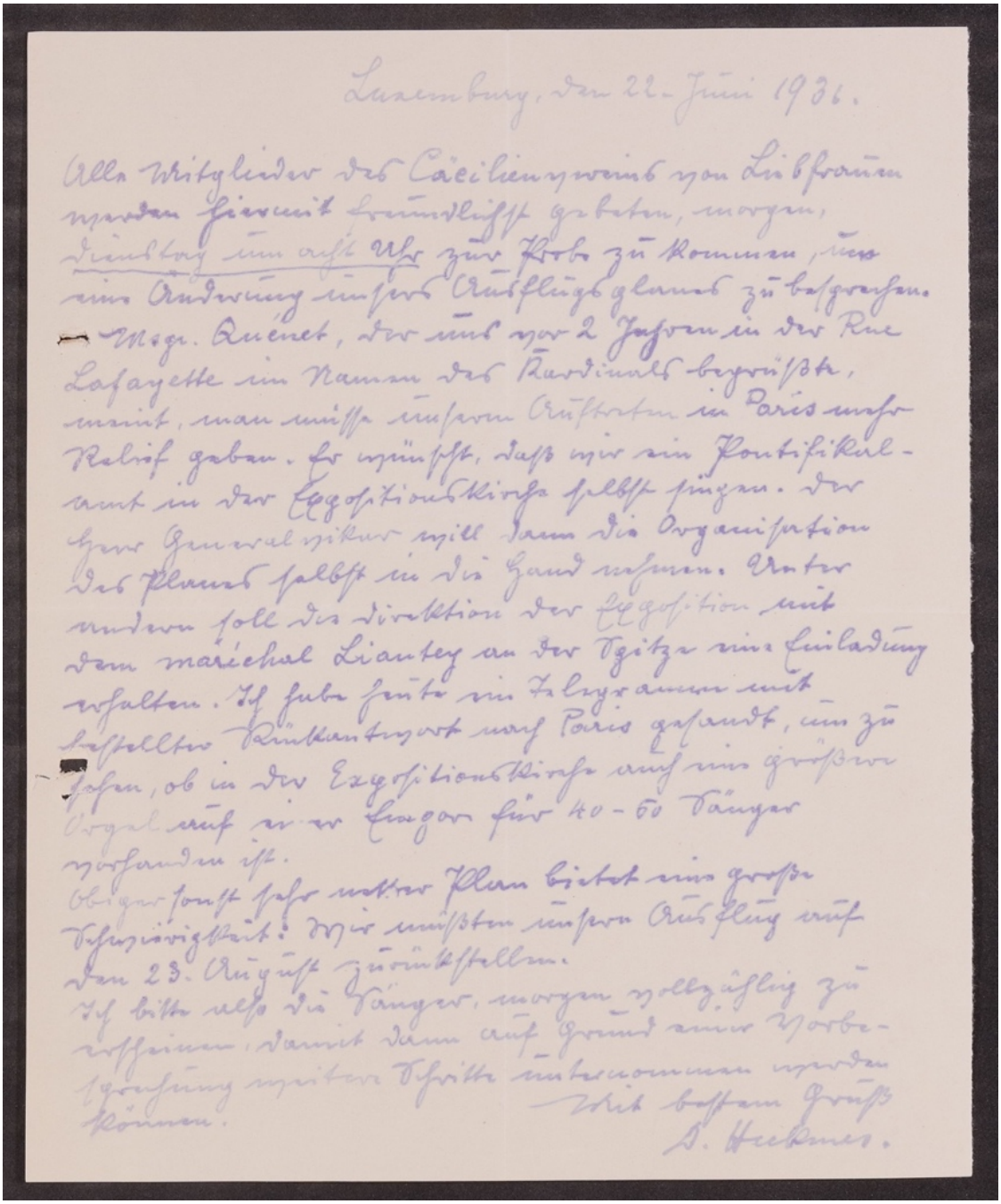
Erweiterung um 10 Register und eine Transmission.
Dabei ist aber ein 16'.
Pfeifenzahl 541. Gesamtpreis 247775.

Abbildung 121: PA.Lux-Notre-Dame 299_0173

Kostenstandpunkt.

I Spaeth.	II Stahlhuth.
A. Orgel ohne Vergrößerung mit Dreiteilung (I Man ins Mittelschiff, II u. III in Seitenschiff)	
Pneumatik 9700 M., Aufstellung (Monteure) 1800 M., Teilung 1500 M. Zusammen 13000 M. = 110500 frs. Dazu 20 % Zoll = 22100 frs. Total 132600 frs. Dabei nimmt Spaeth für die Membranleisten Eichenholz, während Stahlhuth nur Oregon-Pine (aus franz. Kongo) nimmt. Oregon kostet heute im Handel (Luxb.) 1350 frs, Eichen aber 2200 frs pro cbm. Dagegen sind seine Membranen von geringerer Qualität	S. Anlage I. In Lintgen kostet diese Bearbeitung 103538 frs Erspart ist Zoll. Alles Andere ist im Preis einbegriffen.
B. Orgel mit Erweiterung bes. in beiden Obermanualen.	
Grundpreis 15600, Aufstellungsarbeit 1800, Teilung 1500 M Zus. 18900 M. = 160650 frs. Dazu 20 % Zoll = 32130 frs. Total 192780 frs. Erweiterung um 7 Register im 2. u. 3. Man.	Preis: 165333 frs (Erl. X) Erweiterung um 6 Manual- und 3 Pedalregister Dabei aber ein Hochdruckregister mit eigener Balgvorrichtung. Es fehlt aber Vox humana (+ 8160 frs)
C. Orgel mit Fernwerk.	
Vorgesehene Gesamtkosten (S. 4) 26000M. = 221000 frs Dazu Zoll = ~~32130 frs. Total~~ Zoll = 44200 frs Total: 265000 frs. (Fernwerk auf Seitenchörchen mit 7 Registern und 380 Pfeifen.	Erweiterung um 10 Register und eine Transmission. Dabei ist aber ein 16! Pfeifenzahl 541. Gesamtpreis 247775.

8.2.2.11 Ausflug – 22.06.1931



Luxemburg, den 22. Juni 1931.

Alle Mitglieder des Cäcilienvereins von Liebfrauen werden hiermit freundlichst gebeten, morgen, dienstag um acht Uhr zur Probe zu kommen, um eine Änderung unsers Ausflugsplanes zu besprechen. — Msgr. Quénet, der uns vor 2 Jahren in der Rue Lafayette im Namen des Kardinals begrüßte, meint, man müsse unserm Auftreten in Paris mehr Relief geben. Er wünscht, daß wir ein Pontifikalamt in der Expositionskirche selbst singen. Der Herr Generalvikar will dann die Organisation des Planes selbst in die Hand nehmen. Unter andern soll die Direktion der Exposition mit dem maréchal Liautey an der Spitze eine Einladung erhalten. Ich habe heute ein Telegramm mit bestellter Rückantwort nach Paris gesandt, um zu sehen, ob in der Expositionskirche auch eine größere Orgel auf einer Empore für 40-60 Sänger vorhanden ist.
Obiger sonst sehr netter Plan bietet eine große Schwierigkeit: Wir müßten unsern Ausflug auf den 23. August zurückstellen.
Ich bitte also die Sänger, morgen vollzählig zu erscheinen, damit dann auf Grund einer Vorbesprechung weitere Schritte unternommen werden können.

Mit bestem Gruß
D. Heckmes.

Abbildung 122: PA.Lux-Notre-Dame 208_0078

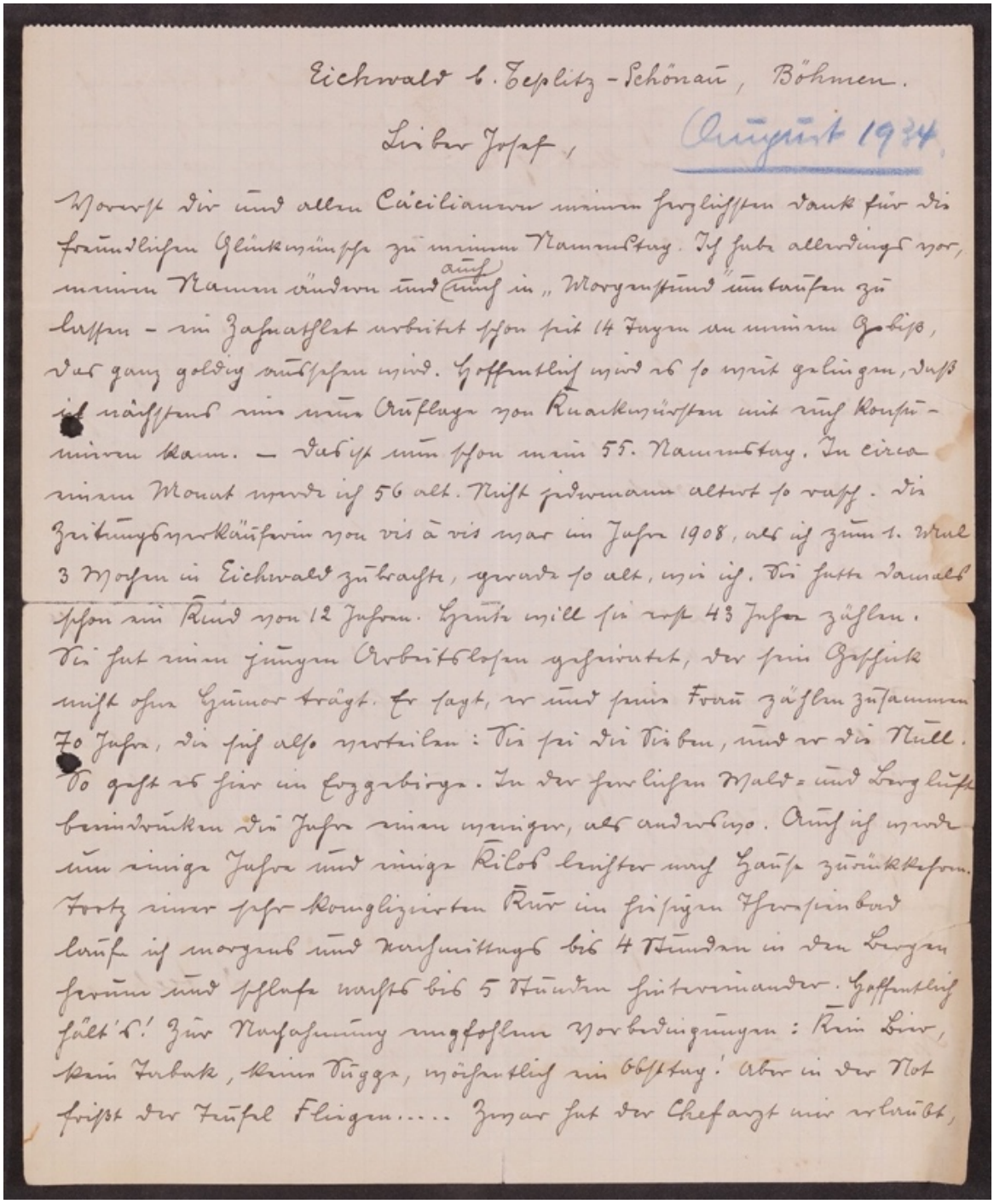
Luxemburg, den 22. Juni 1931.[304]

Alle Mitglieder des Cäcilienvereins von Liebfrauen
werden hiermit freundlichst gebeten, morgen,
Dienstag um acht Uhr zur Probe zu kommen, um
eine Änderung unseres Ausflugsplanes zu besprechen.
Msgr. Quénet, der uns vor 2 Jahren in der Rue
Lafayette im Namen des Kardinals begrüßte,
meint, man müsse unserem Auftreten in Paris mehr
Relief geben. Er wünscht, daß wir ein Pontifikal-
amt in der Expositionskirche selbst singen. Der
Herr Generalvikar will dann die Organisation
des Planes selbst in die Hand nehmen. Unter
andern soll die Direktion der Exposition mit
dem maréchal Liautey an der Spitze eine Einladung
erhalten. Ich habe heute ein Telegramm mit
bestellter Rückantwort nach Paris gesandt, um zu
sehen, ob in der Expositionskirche auch eine größere
Orgel auf einer Empore für 40 – 50 Sänger
vorhanden ist.
Obiger sonst sehr netter Plan bietet eine große
Schwierigkeit: Wir müßten unsern Ausflug auf
den 23. August zurückstellen.
Ich bitte also die Sänger, morgen vollzählig zu
erscheinen, damit dann auf Grund einer Vorbe-
sprechung weitere Schritte unternommen werden
können.

Mit bestem Gruß
D. Heckmes.

[304] Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 209, der Ausflug nach Paris war 1931.

8.2.2.12 Ferien und Zahnarzt – 08.1934



Eichwald b. Teplitz-Schönau, Böhmen.

Lieber Josef, August 1934.

Vorerst dir und allen Cäcilianern meinen herzlichsten Dank für die freundlichen Glückwünsche zu meinem Namenstag. Ich habe allerdings vor, meinen Namen ändern und auch mich in „Morgenstund" umtaufen zu lassen – ein Zahnathlet arbeitet schon seit 14 Tagen an meinem Gebiß, das ganz goldig aussehen wird. Hoffentlich wird es so weit gelingen, daß ich nächstens eine neue Auflage von Knackwürsten mit euch konsumieren kann. – Das ist nun schon mein 55. Namenstag. In circa einem Monat werde ich 56 alt. Nicht jedermann altert so rasch. Die Zeitungsverkäuferin von vis à vis war im Jahre 1908, als ich zum 1. Mal 3 Wochen in Eichwald zubrachte, gerade so alt, wie ich. Sie hatte damals schon ein Kind von 12 Jahren. Heute will sie erst 43 Jahre zählen. Sie hat einen jungen Arbeitslosen geheiratet, der sein Geschick nicht ohne Humor trägt. Er sagt, er und seine Frau zählen zusammen 70 Jahre, die sich also verteilen: Sie sei die Sieben, und er die Null. So geht es hier im Erzgebirge. In der herrlichen Wald- und Bergluft beeindrucken die Jahre einen weniger, als anderswo. Auch ich werde um einige Jahre und einige Kilos leichter nach Hause zurückkehren. Trotz einer sehr komplizierten Kur im hiesigen Theresienbad laufe ich morgens und nachmittags bis 4 Stunden in den Bergen herum und schlafe nachts bis 5 Stunden hintereinander. Hoffentlich hält's! Zur Nachahmung empfohlene Vorbedingungen: Kein Bier, kein Tabak, keine Sugge, wöchentlich ein Obsttag! Aber in der Not frißt der Teufel Fliegen..... Zwar hat der Chefarzt mir erlaubt,

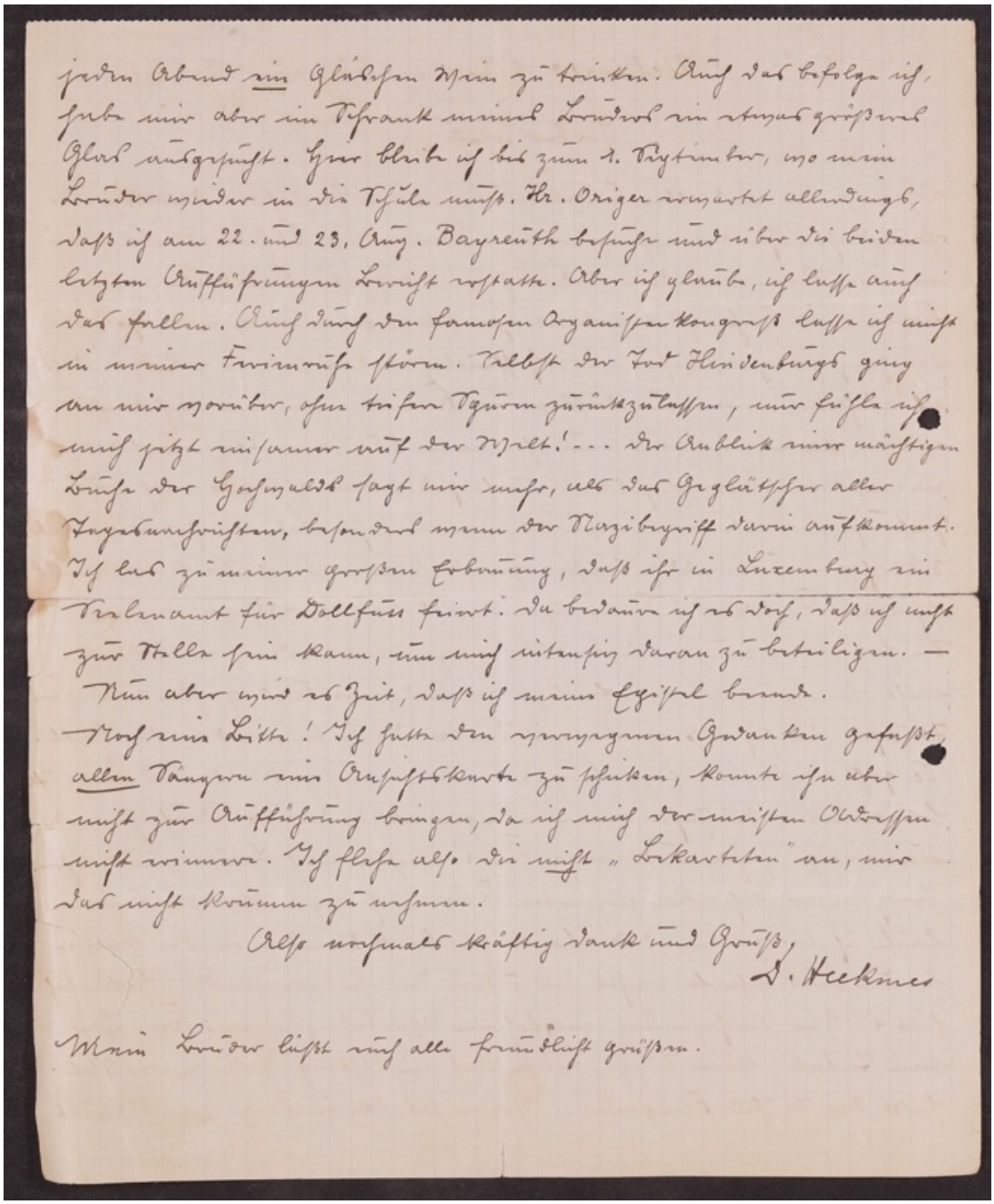
Abbildung 123: PA.Lux-Notre-Dame 210_0125

Eichwald b. Teplitz.Schönau, Böhmen.

Lieber Josef, August 1934[305]

Vorerst dir und allen Cäcilianern meinen herzlichsten Dank für die freundlichen Glückwünsche zu meinem Namenstag. Ich habe allerdings vor, meinen Namen ändern und auch mich in „Morgenstund“ umtaufen zu lassen – ein Zahnathlet arbeitet schon seit 14 Tagen an meinem Gebiß, das ganz goldig aussehen wird. Hoffentlich wird es so weit gelingen, daß ich nächstens eine neue Auflage von Knackwürsten mit euch konsumieren kann. – Das ist nun schon mein 55. Namenstag. In circa einem Monat werde ich 56 alt. Nicht jedermann altert so rasch. Die Zeitungsverkäuferin von vis á vis war im Jahre 1908, als ich zum 1. Mal 3 Wochen in Eichwald zu brachte, gerade so alt, wie ich. Sie hatte damals schon ein Kind von 12 Jahren. Heute will sie erst 43 Jahre zählen. Sie hat einen jungen Arbeitslosen geheiratet, der sein Geschick nicht ohne Humor trägt. Er sagt, er und seine Frau zählen zusammen 70 Jahre, die sich also verteilen: Sie sei die Sieben, und er die Null. So geht es hier im Erzgebirge. In der herrlichen Wald= und Bergluft beindrucken die Jahre einen weniger, als anderswo. Auch ich werde um einige Jahre und einige Kilos leichter nach Hause zurückkehren. Trotz einer sehr komplizierten Kur im hiesigen Theresienbad laufe ich morgens und nachmittags bis 4 Stunden in den Bergen herum und schlafe nachts bis 5 Stunden hintereinander. Hoffentlich hält´s! Zur Nachahmung empfohlen Vorbedingungen: Kein Bier, kein Tabak, keine Suppe, wöchentlich ein Obsttag! Aber in der Not frißt der Teufel Fliegen ….. Zwar hat der Chefarzt mir erlaubt,

[305] In blauem Stift geschrieben, Schreiber nicht identifizierbar.



jeden Abend ein Gläschen Wein zu trinken. Auch das befolge ich, habe mir aber im Schrank meines Bruders ein etwas größeres Glas ausgesucht. Hier bleibe ich bis zum 1. September, wo mein Bruder wieder in die Schule muss. Hr. Origer erwartet allerdings, dass ich am 22. und 23. Aug. Bayreuth besuche und über die beiden letzten Aufführungen Bericht erstatte. Aber ich glaube, ich lasse auch das fallen. Auch durch den famosen Organistenkongress lasse ich mich in meiner Ferienruhe stören. Selbst der Tod Hindenburgs ging an mir vorüber, ohne tiefere Spuren zurückzulassen, nur fühle ich mich jetzt einsamer auf der Welt! ... Der Anblick einer mächtigen Buche der Hochwalds sagt mir mehr, als das Geglätscher aller Tagesnachrichten, besonders wenn der Nazibegriff darin aufkommt. Ich las zu meiner großen Erbauung, dass ihr in Luxemburg ein Seelenamt für Dollfuss feiert. Da bedaure ich es doch, dass ich nicht zur Stelle sein kann, um mich intensiv daran zu beteiligen. —

Nun aber wird es Zeit, dass ich meine Epistel beende.

Noch eine Bitte! Ich hatte den verwegenen Gedanken gefasst, allen Sängern eine Ansichtskarte zu schicken, konnte ihn aber nicht zur Aufführung bringen, da ich mich der meisten Adressen nicht erinnere. Ich flehe also die nicht „Bekarteten" an, mir das nicht krumm zu nehmen.

Also nochmals kräftig dank und Gruss,

D. Heckmes

Mein Bruder lässt euch alle freundlich grüssen.

Abbildung 124: PA.Lux-Notre-Dame 210_0126

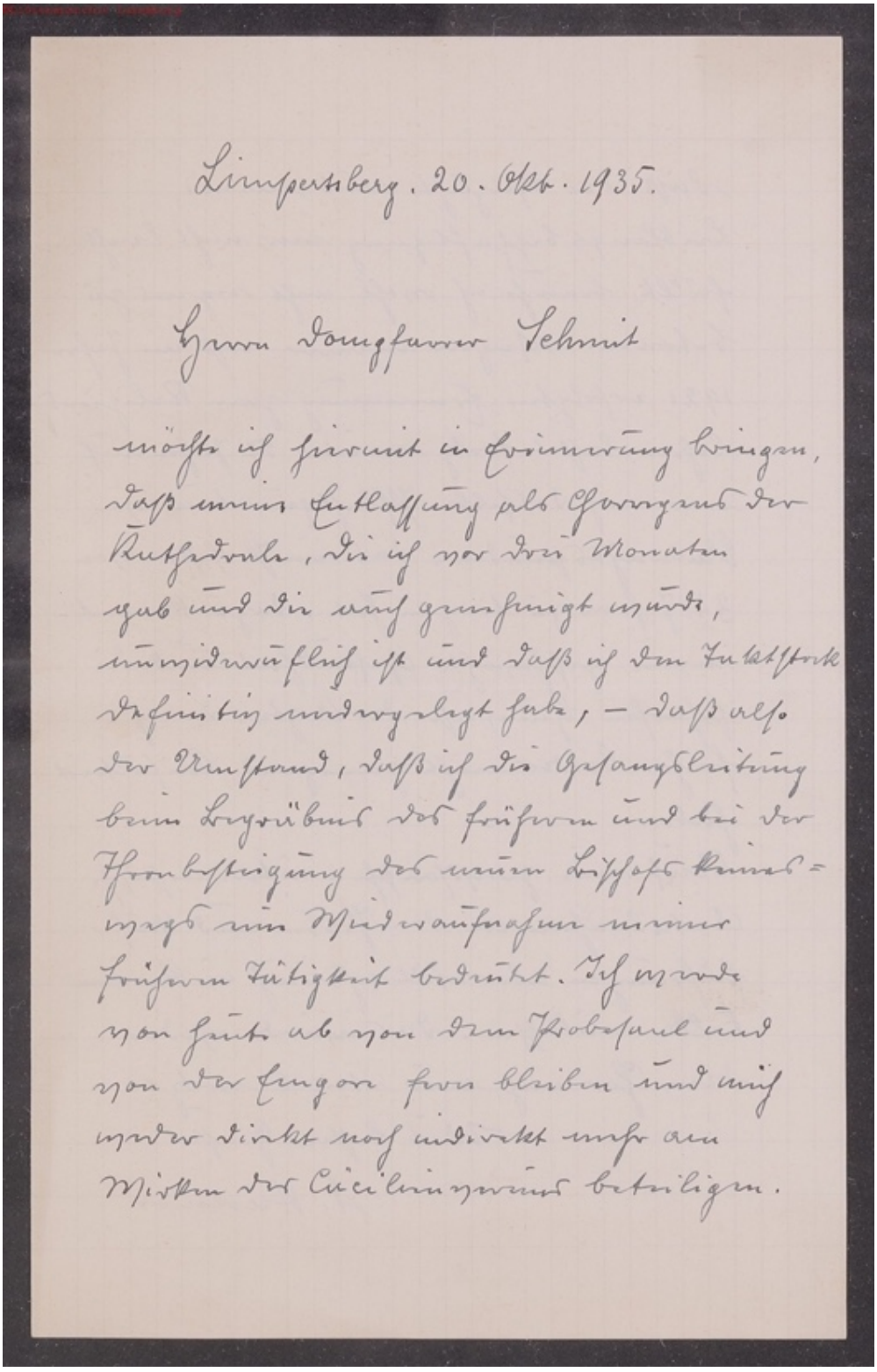
jeden Abend ein Gläschen Wein zu trinken. Auch das befolge ich, habe mir aber im Schrank meines Bruders ein etwas größeres Glas ausgesucht. Hier bleibe ich bis zum 1. September, wo mein Bruder wieder in die Schule muß. Hr. Origer erwartet allerdings, daß ich am 22. und 23. Aug. Bayreuth besuche und über die beiden letzten Aufführungen Bericht erstatte. Aber ich glaube, ich lasse auch das fallen. Auch durch den famosen Organistenkongreß lasse ich nicht in meiner Ferienruhe stören. Selbst der Tod Hindenburgs ging an mir vorüber, ohne tiefere Spuren zurückzulassen, nur fühle ich mich jetzt einsamer auf der Welt!... Der Anblick einer mächtigen Buche des Hochwalds sagt mir mehr, als das Geplätscher aller Tagesnachrichten, besonders wenn der Nazibegriff darin aufkommt. Ich las zu meiner großen Erbauung, daß ihr in Luxemburg ein Seelenamt für Dollfuss feiert. Da bedaure ich es doch, daß ich nicht zur Stelle sein kann, um mich intensiv daran zu beteiligen. –
Nun aber wird es Zeit, daß ich meine Epistel beende.
Noch eine Bitte! Ich hatte den verwegenen Gedanken gefaßt, allen Sängern eine Ansichtskarte zu schicken, konnte ihn aber nicht zur Aufführung bringen, da ich mich der meisten Adressen nicht erinnere. Ich flehe also die nicht „Bekarteten“ an, mir das nicht krumm zu nehmen.

Also nochmals kräftig Dank und Gruß,

D. Heckmes

Mein Bruder läßt auch alle freundlichst grüßen.

8.2.2.13 Bestätigung der Kündigung – 20.10.1935



Limpertsberg. 20. Okt. 1935.

Herrn Domgfarrer Schmit

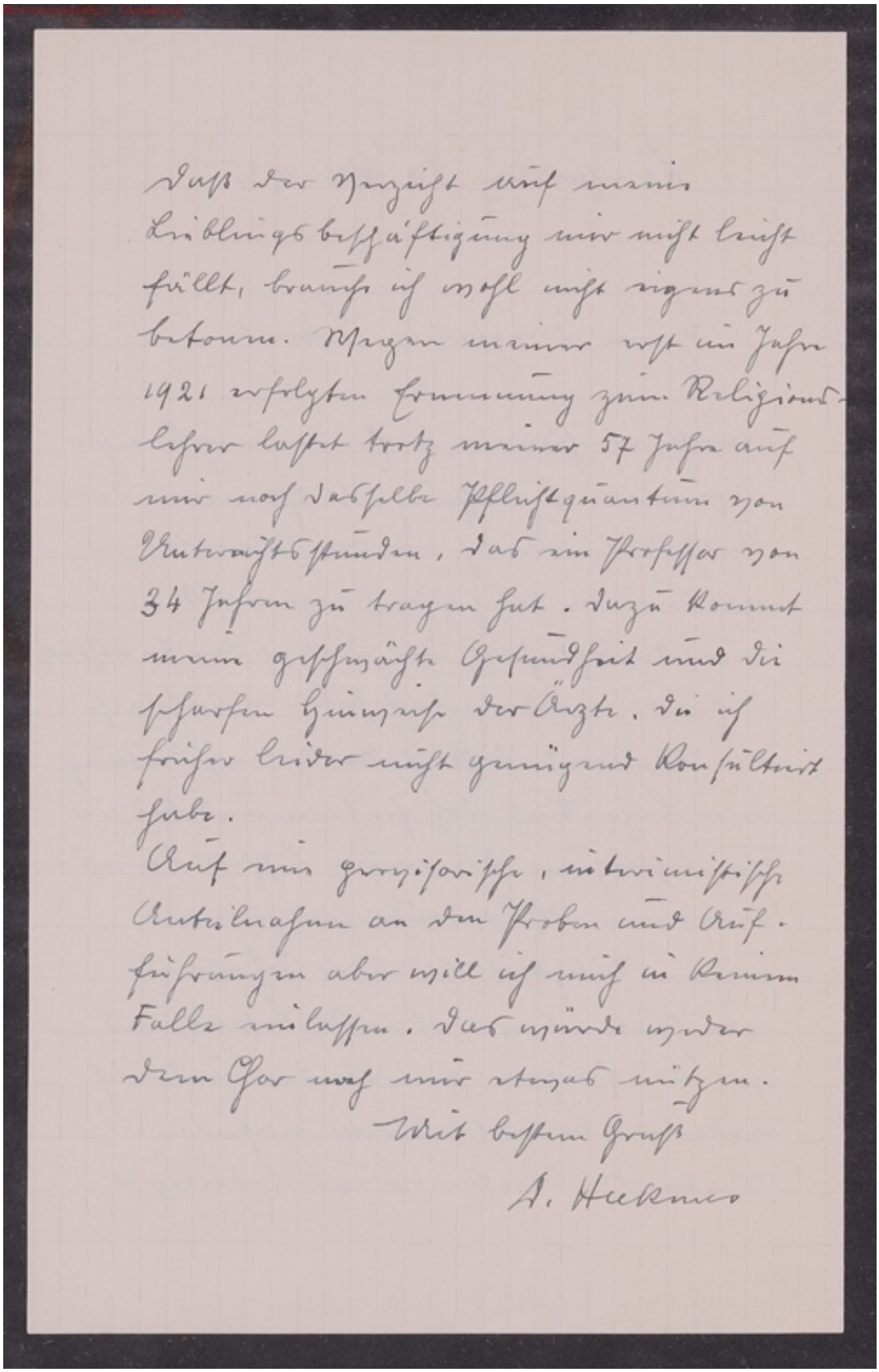
möchte ich hiermit in Erinnerung bringen, daß meine Entlassung als Chorregens der Kathedrale, die ich vor drei Monaten gab und die auch genehmigt wurde, unwiderruflich ist und daß ich den Taktstock definitiv niedergelegt habe, – daß also der Umstand, daß ich die Gesangsleitung beim Begräbnis des früheren und bei der Thronbesteigung des neuen Bischofs keineswegs eine Wiederaufnahme meiner früheren Tätigkeit bedeutet. Ich werde von heute ab von dem Probesaal und von der Empore fern bleiben und mich weder direkt noch indirekt mehr am Wirken des Cäcilienvereins beteiligen.

Abbildung 125: DAL, PA.Lux-Notre-Dame 439_0001

Limpertsberg. 20. Okt. 1935

Herrn Dompfarrer Schmit

möchte ich hiermit in Erinnerung bringen,
daß meine Entlassung als Chorregens der
Kathedrale, die ich vor drei Monaten
gab und die auch genehmigt wurde,
unwiderruflich ist und daß ich den Taktstock
definitiv niedergelegt habe, - daß also
der Umstand, daß ich die Gesangsleitung
beim Begräbnis des früheren und bei der
Thronbesteigung des neuen Bischofs keines=
wegs eine Wiederaufnahme meiner
früheren Tätigkeit bedeutet. Ich werde
von heute ab von dem Probesaal und
von der Empore fern bleiben und mich
weder direkt noch indirekt mehr am
Wirken des Cäcilienvereins beteiligen.



Dass der Verzicht auf meine Lieblingsbeschäftigung mir nicht leicht fällt, brauche ich wohl nicht eigens zu betonen. Wenn meine seit im Jahre 1921 erfolgte Ernennung zum Religionslehrer lastet trotz meiner 57 Jahre auf mir noch dasselbe Pflichtquantum von Unterrichtsstunden, das ein Professor von 34 Jahren zu tragen hat. Dazu kommt meine geschwächte Gesundheit und die strengen Weisungen der Ärzte, die ich früher leider nicht genügend konsultiert habe.

Auf eine gelegentliche, mitwirkende Mitwirkung an den Proben und Aufführungen aber will ich mich in keinem Falle weigern. Das würde weder dem Chor noch mir etwas nützen.

Mit besten Gruss

A. Heckmes

Abbildung 126: DAL, PA.Lux-Notre-Dame 439_0002

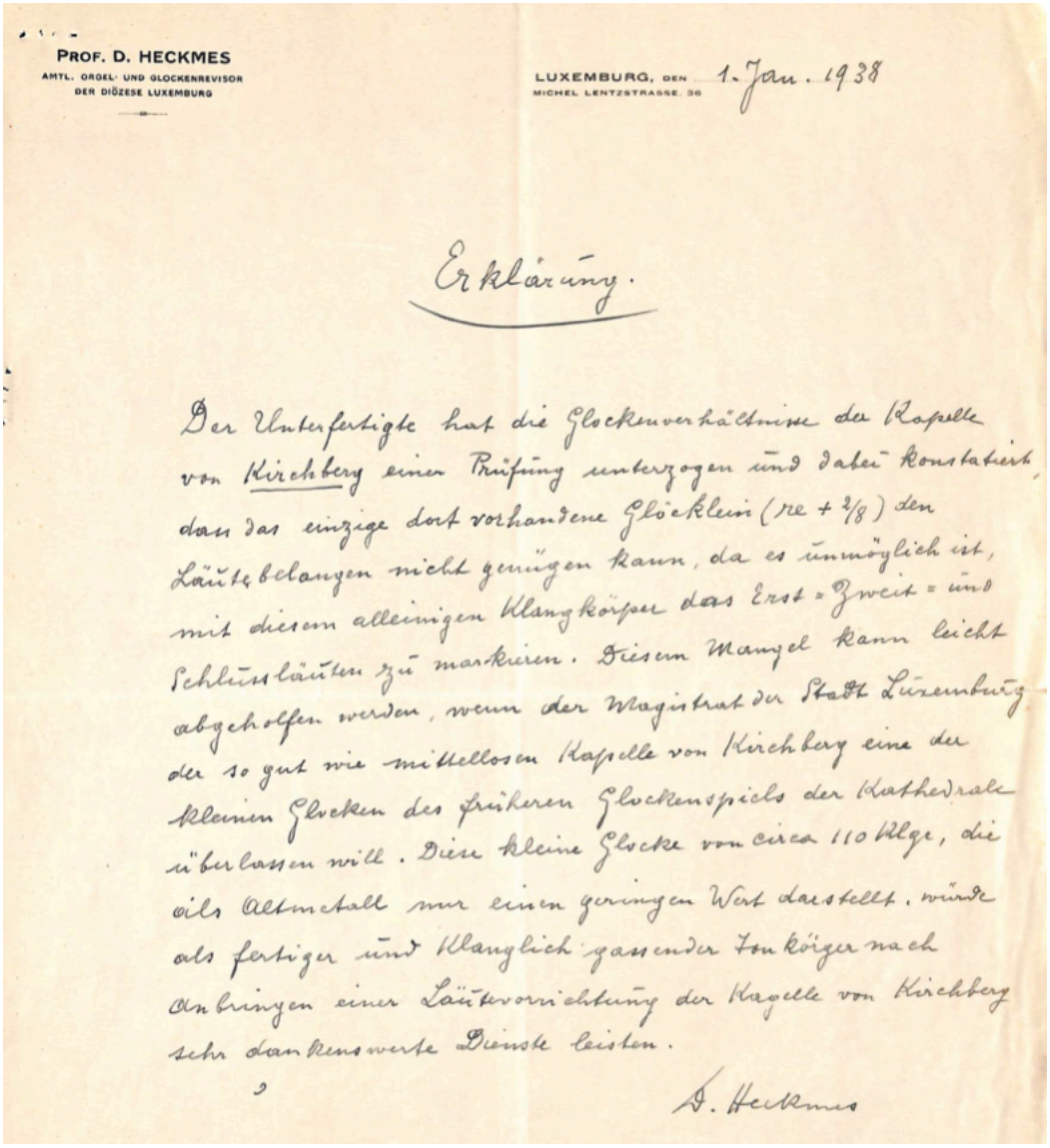
Daß der Verzicht auf meine Lieblingsbeschäftigung mir nicht leicht fällt, brauche ich wohl nicht eigens zu betonen. Wegen meiner erst im Jahre 1921 erfolgten Ernennung zum Religionslehrer lastet trotz meiner 57 Jahr auf mir noch dasselbe Pflichtquantum von Unterrichtsstunden, das ein Professor von 34 Jahren zu tragen hat. Dazu kommt meine geschwächte Gesundheit und die scharfen Hinweise der Ärzte, die ich früher leider nicht genügend konsultiert habe.

Auf eine provisorische, interimistische Anteilnahme an den Proben und Aufführungen aber will ich mich in keinem Falle einlassen. Das würde weder dem Chor noch mir etwas nützen.

Mit bestem Gruß

D. Heckmes

8.2.2.14 Erklärung – 01.01.1938[306]



PROF. D. HECKMES
AMTL. ORGEL- UND GLOCKENREVISOR
DER DIÖZESE LUXEMBURG

LUXEMBURG, DEN 1. Jan. 1938
MICHEL LENTZSTRASSE, 36

Erklärung.

Der Unterfertigte hat die Glockenverhältnisse der Kapelle von Kirchberg einer Prüfung unterzogen und dabei konstatiert, dass das einzige dort vorhandene Glöcklein (re + 2/8) den Läutebelangen nicht genügen kann, da es unmöglich ist, mit diesem alleinigen Klangkörper das Erst- Zweit- und Schlusläuten zu markieren. Diesem Mangel kann leicht abgeholfen werden, wenn der Magistrat der Stadt Luxemburg der so gut wie mittellosen Kapelle von Kirchberg eine der kleinen Glocken des früheren Glockenspiels der Kathedrale überlassen will. Diese kleine Glocke von circa 110 Klgr, die als Altmetall nur einen geringen Wert darstellt, würde als fertiger und klanglich passender Tonkörper nach Anbringen einer Läutevorrichtung der Kapelle von Kirchberg sehr dankenswerte Dienste leisten.

D. Heckmes

Abbildung 127: Stadtarchiv, LU:11 IV.13_624

[306] Dieser Brief ist der einzige in deutscher Normalschrift, was wohl dem NS-Regime zuzuschreiben ist.

PROF. D. HECKMES
AMTL. ORGEL- UND GLOCKEMREVISOR
DER DIÖZESE LUXEMBURG

LUXEMBURG, DEN 1. Jan. 1938
MICHEL LENTZSTRASSE, 36

Erklärung.

Der Unterfestigte hat die Glockenverhältnisse der Kapelle von Kirchberg einer Prüfung unterzogen und dabei konstatiert, dass das einzige dort vorhandene Glöcklein (re + 2.8) den Läutebelangen nicht genügen kann, da es unmöglich ist, mit diesem alleinigen Klangkörper das Erst=Zweit=und Schlussläuten zu markieren. Diesem Mangel kann leicht Abgeholfen werden, wenn der Magistrat der Stadt Luxemburg der so gut wie mittellosen Kapelle von Kirchberg eine der kleineren Glocken des früheren Glockenspiels der Kathedrale überlassen will. Diese kleine Glocke von circa 110 Klgr, die als Altmetall nur einen geringen Wert darstellt, würde als fertiger und klanglich passender Tonkörper nach Anbringen einer Läutevorrichtung der Kapelle von Kirchberg sehr dankenswerte Dienste leisten.

D. Heckmes

8.2.3 Artikel

8.2.3.1 *Debussy*

S. 24

Claude Debussy †

Eine der glänzendsten Erscheinungen der zeitgenössischen französischen Musik, ein Künstler, der, abseits von der großen Heerstraße wandelnd und ganz und gar in seinem Kunstideal aufgehend, sich in Form und Inhalt seine eigene Welt zu schaffen suchte, ist mit Claude Debussy aus diesem Leben geschieden. Trotz der gewaltigen Zeitereignisse, deren Entwicklung wir beiwohnen, mußte die Nachricht von dem Tode dieses auf das moderne französische Kulturleben so nachhaltig einwirkenden Komponisten eine tiefergehende Bewegung auslösen.

Debussy war eine Musikererscheinung von bewußt ausgeprägter nationalistischer und speziell antigermanischer Art. Wenn trotzdem seine Oper „Pelléas et Mélisande" auf allen größeren deutschen Bühnen auf den Spielplan kam, so geschah das zu einer Zeit, wo es — abgesehen von einigen eingefleischten Chauvinisten – noch niemand einfiel, einem Künstler seiner Nationalität wegen gegenüber spröde zu verbleiben. Damals war noch der rein künstlerische Standpunkt maßgebend. Von diesem aus aber lauteten die Urteile über Claude Debussy sehr verschieden. Bewundert viel und viel gescholten, in seiner eigenartigen Könnerschaf von niemand geleugnet, sahen -die einen in ihm einen der Interessan-

S. 25

testen schaffenden Musiker der Gegenwart, der der Musik neue Bahnen gezeigt, — den anderen bedeutete sein Name nichts als Umsturz, musikalische Hysterie, Ende jeder Musik. So ungefähr nahm sich damals Debussy, je nach der Tagesbeleuchtung, vor dem Auge des Publikums aus.

Im Kriege hat sich in dieser Einschätzung eine Scheidung vollzogen. Bei dem stets hochgeschraubten nationalen Bewußtsein der Franzosen war seit den Zeiten Lullys und Rameaus ein bis zu einem gewissen Grade leidenschaftliches Streben nach nationaler Selbständigkeit für die Geschichte der französischen Musik charakteristisch. Im 18. Jahrhundert fand dieses Streben seine Aeußerung im Kampfe gegen das Italienertum, im 19. Jahrhundert in der Anfeindung der „germanischen Wagnergefolgschaft" von C. Franck und G. Bizet. Heute ist man in Frankreich, wie das Benehmen des greisen Saint-Saëns zeigt, in der Beurteilung der deutschen Kunst am Siedepunkt des Chauvinismus angelangt. Unter diesen Um-

ständen mußte dort Debussys früher Tod besonders starke Klage wecken. Als Haupt der Jung-Franzosen und Begründer des Impressionismus in der Musik ist nämlich dieser Künstler das Symbol geworden für die Befreiung der französischen Musik vom germanischen Joch.

In Deutschland galt vor dem Kriege der Umstand, daß Debussys Musik sehr französisch war, keineswegs als ein Hemmnis für ihre volle Anerkennung. Dieser Revolutionär, der absichtlich alle Gesetze der Harmonie und Satzgliederung über den Haufen warf, fand Verehrer und Nachahmer; seine Art schlug Wellen in weiten Kreisen. Im Kriegsjahre 1918 aber steht man dem Künstler mit seinem tendenziös antideutschen Wesen bedeutend kühler gegenüber, und mancher, der noch bis zuletzt in der Importierung französischer Schundkomödien, Pariser Boulevard-Dramatik und dekadenter Romanliteratur große Regsamkeit bekundete, wird jetzt dem Komponisten von „Pelléas et Mélisande" gegenüber „seine deutsche Seele entdecken", und so wird auch hier wohl „der Nationalismus herhalten müssen, eine geistig hochstehende Kunst herabzusetzen".

Claude Debussy, dessen Charakterbild also in der Geschichte schwankt, wurde 1862 in Saint-Germain-en-Laye geboren. Die Musik zog ihn frühzeitig in ihren Bann. Ganz jung trat er ins Konservatorium ein. Dort waren drei typische Nur-Theoretiker seine Lehrer: Ernest Guirand, Albert Lavignac und François Marmontel. Bei diesen Gestrengen erlernte der Jüngling das Handwerkliche seiner schwierigen Kunst. Lorbeeren hat er dabei nicht gepflückt, einen ersten Preis hat er nie davongetragen. In Kontrapunkt und Fuge weist sein Abgangszeugnis gar nur einen zweiten Akzessit auf. Was er ohne Begeisterung tat, erledigte er eben aus Ueberzeugung mit Aufbietung aller Energie, indem er sich dabei Goethes Ausspruch zu Herzen nahm: „Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben, vom Pfuschen nie". Trotzdem fand seine

S. 26

Kantate „Der verlorene Sohn“ Gnade vor den offiziellen Hütern Der französischen Tonkunst, und Debussy erhielt im Jahre 1884 den „Grand prix de Rome", jenen grossen Staatspreis für Kompositionsschüler des Pariser Konservatoriums, der dem glücklichen Gewinner ein Stipendium für einen dreijährigen Studienaufenthalt in Italien gewährt. Hier, in der Roma aeterna, wo jeder Fußbreit Boden Erinnerungen weckt, die einen Künstlersinn anregen und zu den höchsten Idealen begeistern müssen, hier vergrub sich Debussy in der sagenhaften Villa Medici und spann sich in seine

eigensten Ideale ein. Seine Vertonung der lyrischen Dichtung von Dante G. Rosetti, „la demoiselle élue", zeigt im Keim bereits fast alle Eigenschaften, die das spätere Schaffen des Meisters charakterisieren. Das eigenartige kleine Werk für Orchester, Sopran-Solo und Frauen-Chor kam aber den Mitgliedern der Akademie wegen seiner befremdlichen Form so abstrus vor, daß sie diese Arbeit des Romzöglings der Ehre einer Aufführung im Konservatorium nicht würdigten.

Von Rom kehrte Debussy nach Ablauf seiner Wanderjahre in seine Heimat zurück und arbeitete dort an der Verwirklichung seiner Kunstideale. Wohl begegnete er anfangs der denkbar schärfsten ironischen Zurückweisung seines Schaffens, sah sich dann aber in verhältnismässig kurzer Zeit anerkannt. Biographische Klischees, wie „Leidensstationen auf seiner künstlerischen Laufbahn" und dergleichen kommen also bei diesem Künstler nicht in Anwendung. Gleichsam der Wirklichkeit entrückt, meist in der Phantasiewelt seiner Träume lebend, war er niemals auf materiellen Erwerb und geschäftlichen Vorteil bedacht. Auch suchte er nicht äussere Ehrungen, zeitlebens verblieb er ein „Nichtdekorierter". Nun hat der Tod seinem Wirken ein unerwartet rasches Ende bereitet. Ein heimtückisches Lungenleiden hat ihn bezwungen. Der moderne Hyperästhet starb mitten in der Zeit, wo die eisernen Würfel fallen.

Rob. Schumann hat von seiner eigenen Musik gesagt, sie sei oft bedeutend darum, weil ihn alles Bedeutende der Zeit ergreife und dann in seinen Tönen zum Ausdruck dränge. Diese Worte können wir mit vollem Recht auch bei Claude Debussy in Anwendung bringen. Besonders waren es der Nationalismus und der Impressionismus, die das Schaffen dieses Künstlers bestimmten. Debussy gehörte einer Generation an, die es sich zur Aufgabe stellte, sich auf allen Kulturgebieten dem siegreichen Eindringen deutschen Einflusses gegenüber zur Wehr zu setzen. Auch Musik strebte Jung-Frankreich nach nationaler Sonderung. in Die Fahnenträger dieser Bewegung gaben die Parole e aus: „Los von Wagner!" Es sollte wieder die rein französische Musik aufleben, wieder eine große Kunst nationalen Stiles geschaffen werden. Ein bewußtes Fortschreiten auf nationaler Bahn wäre ja allerdings in allen Ländern im Interesse der Kunst zu begrüßen, darf aber keineswegs die volle Anerkennung und den Gebrauch bestehender, unvergänglicher

Werte ausschließen. Wer aber möchte noch leugnen, daß der große Bayreuther Meister in seinen Elementen des musikalischen Dramas

solche Werte geschaffen hat für alle Zeiten und Völker?
Wie unsere schnellebige Zeit sich ungemein rasch entwickelt und in kurzen Zeitabschnitten weite Strecken durchmißt, so liegen die Hauptpunkte der inneren und äußeren Entwicklung der neueren französischen Musik weit auseinander. Nachdem diese anfangs den „Tannhäuser" abgelehnt, dann aber lange Zeit auf den Schultern Richard Wagners gestanden, bog sie mit einem Male von ihrer bisherigen Bahn im Winkel ab. Die französische Musikwelt trat, zumeist infolge nationaler Regungen, in ihren Hauptvertretern in Opposition zur deutschen Kunst. Es ist bezeichnend für diese Schule, daß ihre Ästhetik früher da war als ihr Schaffen. Nun sollte die Absicht in die Tat umgesetzt werden. Da wurden die geistigen Führer dieser Bewegung von selbst hingewiesen auf einen Komponisten, den die deutsche Kunst niemals ins Schlepptau genommen, dessen ganze künstlerische Erscheinung zu der deutschen Musik auch nicht die geringste innere Beziehung gehabt, — auf Claude Debussy, der in der Einsamkeit seinen Idealen nachspürte und nachträumte, fernab von dem aufdringlichen Lärm der Weltstadt und ihrer geschäftigen Reklame. Debussy hatte sich in der Tat, angeregt durch Elie Sadie, einen einseitig begabten Sonderling, eine eigene Kunstästhetik gebildet. Die bisher geltenden rhythmischen und architektonischen Gesetze außer acht lassend, verlegte er den Schwerpunkt seiner Kunst in den Ausbau der *Harmonie*, als des „feinsten, ätherischen Klangreflektors seelischer Vorgänge". Rameau, der berühmte französische Theoretiker aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, hatte die Entstehung der Harmonie auf die mitschwingenden Aliquottöne zurückgeführt. Debussy zog nun diese Töne in viel stärkerem Maße zur Bereicherung der Klangverbindungen heran. Dazu hatte das politische Zusammengehen Frankreichs mit Rußland das Interesse für russische Musik gefördert. Durch diese wurde der französischen Hyperkultur frisches Blut zugeführt. Aber auch chinesische und japanesische Klänge ließ Debussy auf sich einwirken. Er hat die orientalische Ganztonleiter als ein grundsätzliches Ausdrucksmittel in die Tonkunst eingeführt. Endlich hat er die bestehenden Anschauungen von dem Werte der Formen durchbrochen und alle seine bedeutenderen Schöpfungen auf bloße Stimmung gestellt. Er hat dem *Impressionismus* in der Musik zum Siege verholfen. Bildhaft deutlich wird uns Debussys Art schon in dem 1892 komponierten „Prélude à l'après-midi d‘un Faune". Hier kristallisiert sich die Sensualität in ihrer Weichheit und Ausgeglichenheit durch die lang hingezogenen Akkorde, durch die Ansätze zu Motiven, die nicht zur

Ausprägung kommen. Man sieht nur den Becherrand und kommt nicht bis zum Inhalt. Den Höhepunkt von Debussys künstlerischem Schaffen aber bildet zweifellos die Oper „Pelléas et Mélisande“. Der Text dieser Oper stellt ein symbolisches Schauspiel dar, eine
S. 28
Art Schicksalstragödie aus Maeterlincks früherer Periode. Maeterlincks Stern war mit der aufkommenden Neuromantik emporgestiegen. Seine Bedeutung liegt darin, daß er Mystik sammelte und dadurch Abwechslung schuf nach dem ertötenden Einerlei des Massennaturalismus. Wie eine mächtige Sehnsucht nach neuen Gemütswerten war es über die Menscheit gekommen. Leider stillten nur wenige ihre Sehnsucht an den Quellen des Welterlösers. Viele strebten nur nach einem unbestimmten, idealen Reich, das durch die Kraft des Gemütes erfaßt und erlangt werden könne. Eine Zeit visionären Schauens, eine Zeit der Mystik kündigte sich an; in der Dichtung zuerst, vor allem in den Meistern des Nordens; in der Malerei, in der neuen Kunst der Impressionisten. Daß gerade eine solche mystische Empfindungssphäre der Musik, als der immateriellsten Kunst, ein ganz neues Reich eröffnen mußte, ist klar. Diese Kunst des Unbestimmten, die an Stelle scharfer Konturen ein unbesimmtes Verschwimmen und Vergehen der Linien bevorzugte, entsprach allzusehr dem innersten Wesen Debussys, als daß er sich dieser Bewegung nicht rückhaltlos angeschlossen hätte. In „Pelléas et Mélisande" wurde der Musiker denn auch den Nervenstimmungen und symbolistischen Schrullen des Dichters in allen Teilen gerecht. Hier wie dort kein Leben, keine Spur von Tatkraft in den nebelhaften Gestalten, diesen bleichgeschminkten Marionetten des Schicksals. Der Komponist ist unfähig zu kräftigen Strichen. Wenn der elementare Kontrast ein im Wesen der Natur selbst begründetes, hervorragendes Kunstmittel ist, dann müssen wir es hier doppelt vermissen. Ueberall kommt ausschließlich der Farbenkünstler zur Geltung. Debussy beschränkt sich auf eine lediglich musikalische Untermalung der Handlung. Seine im höchsten Sinne subjektive Kunst kennt nirgendwo einen homophonen Stil und verschmäht es, durch die Gesetze der Periodenbildung vorherbestimmte Melodien zum Träger der Entwicklung zu machen. In der *Harmonik* erstrebt der Künstler in allen seinen Werken die größte Freiheit. Zuletzt hat er das Tonalitätsprinzip überhaupt ganz aufgegeben. Statt musikalischer Formen, die Physionomie zeigen, setzt er Wunderlichkeiten und Sonderbarkeiten, Akkordfolgen, die an den seligen Hucbal und sein „Organum" erinnern, also durchaus nichts Neues. Er kehrt unbewußt zurück zu den Ur-

zuständen der Musik.
Seine *orchestrale Schrift* ist reich. Im Orchester liegt überhaupt ein Schwerpunkt seiner Musik. Die neuen Mittel der modernen Technik werden immer mit fein erwägendem, künstlerischem Geschmack angewandt. Von den schweren Blechbläsern macht Debussy nur allersparsamsten Gebrauch. Man hört nur reichlich gestopfte Töne der Hörner und Trompeten. Debussy bevorzugt, dem Charakter der meisten seiner Orchesterkompositionen entsprechend, Klangfarbeneffekte verschleierten und gedämpften Charakters. Die poetische Verwertung der Streicher (mit Surdine) und vor allem der Holzbläser und Harfen geben in eigenartiger
S. 29
Mischung ein fast völlig neu anmutendes Kolorit. — Zu Anfang seines Wirkens bevorzugte unser Künstler die *Liedkomposition*. Wenig Gesangliches bietet er in der Behandlung der Singstimmen in seiner Oper. Hier verzichtet er auf jede melodische Entfaltung. Speziell diese Seite seiner Kunst erzeugt Reizbarkeit und Unbehagen. In seinen sehr interessanten *Klavierkompositionen* bevorzugt er die Chopin'sche Form, die er aber ins Malerisch-Visionäre vertieft. Hier, wie überall gleicht seine Musik jenen tropischen Pflanzen, die an der Oberfläche schwüler Gewässer ihre heißen Blüten erschließen und ihre Wurzeln in den treibenden Fluten verbergen.
In Debussys Schaffen läßt sich keine fortschreitende Entwicklung erkennen. Er hat nicht, wie z. B. Richard Strauß, auf den verschiedenen Stationen seiner künstlerischen Laufbahn einen Teil seiner Anhänger gleichsam als Marodeure zurückgelassen, die einen Teil seiner Werke gegen die folgenden ins Feld führen können. Diejenigen, die sich für Debussys Anfänge interessieren, werden ihm bis zum letzten Takt seines letzten Opus Gefolgschaft leisten. Wir haben schon hervorgehoben, daß die Oper „Pelléas et Mélisande" den Mittelpunkt für Debussys Künstlertum bedeutet, auf den alles Vorhergehende und Nachfolgende Bezug nimmt, um den sich sein ganzes Kunstschaffen wellenförmig gruppiert. Waldesdunkle Phantasiewelt ist sein Hauptrevier. Für den Dichter sowohl wie für den Komponisten von „Pelléas et Mélisande" ist eben die Kunst ihrer Stimmungssprache im Grunde nichts anderes, als die verklärte Lügenwelt ihrer Träume. Ein Ausspruch Debussys ist dafür ungemein charakteristisch: „Die Kunst ist die schönste unter den Lügen. Wenn man sich noch so eifrig bemüht, das Leben in seiner alltäglichen Farbe und Gestalt zu schildern, — man wird doch niemals zu befriedigenden Resul-

taten gelangen, und deshalb ist es höchst wünschenswert, daß die Kunst eine Lüge bleibe, wenn sie nicht zur traurigsten, fabrikmäßigen Zweckdienlichkeit herabsinken soll? Wie? Will nicht Hoch wie Nieder in der Kunst Vergessenheit suchen, und ist nicht Vergessen nur eine besondere Form der Lüge? Das verführerische Lächeln der „Gioconda" hat wohl in Wahrheit niemals existiert, und doch ist der Liebreiz dieses Bildes ewig gültig. Unsere, der Künstler, Aufgabe ist's, die Welt in ihren Illusionen zu lassen, nicht aber die Menschen aus ihren Träumen brutal zur krassen Wirklichkeit herabzuschleudern . . . Begnügen wir uns mit der Phantasiewelt, denn sie allein kann uns Trost spenden, sie allein ist fähig, uns eine Schönheit vorzuspiegeln, die nimmer vergeht, die ewig ist!"

Der traumumfangene Maeterlinck - Komponist glaubte unerschütterlich an die Sieghaftigkeit dieses „Kunstideals" und trat im „Gil Blas" und in der „Revue blanche" mit viel Energie dafür ein, unbekümmert, ob ihm andere auf seinen Pfaden folgten oder nicht. Besonders charakteristisch aber ist das künstlerische Glau-

bensbekenntnis, das er einst in seinen „Unterhaltungen mit Mr. Croche" in der Musikschrift „Le Mercure de France" veröffentlichte. „Ich bestrebe mich," schreibt er da einmal, „der Tonkunst nach Kräften vorurteilsfrei zu dienen; die logische Folge davon ist, daß meine Musik all denen mißfallen muß, die an die herkömmliche Musik gewohnt sind und die dieser alten Schönen, ihrer Runzeln und Schminke ungeachtet, eifersüchtige Treue geschworen haben." Diesen Worten fehlt es nicht an Selbstbewußtsein.

Was wird die Zukunft zeigen? Wird die „linear und arabeskenhaft zerflatternde Flächenkunst" Debussys trotz ihrer Verneinung jeglichen architektonischen Aufbaues Bestand haben? D'Alembert sagt irgendwo: „Das Innere des Ruhmestempels ist von lauter Toten bewohnt, die während des Lebens nicht darin waren, und von einigen Lebenden, die fast alle, wenn sie sterben, hinausgeworfen werden." Wird Debussy den Platz, den ihm das Pantheon schon im Leben zuerteilte, nach seinem Tode behaupten können? Manche wollen das bezweifeln. Weil die starre Einseitigkeit des Impressionismus niemals Wegweiser sein könne in das Goldland der Kunstvollendung, sondern zu einem lächerlichen Manierismus führen müsse. Weil Debussys Kunst dekadent sei. Dekadent wegen des Uebergewichts der Technik über die Erfindung, die weder ursprünglich ist, noch sprudelt, die nur zureicht und sinngemäß ist. Es läßt sich aber nicht hinwegleugnen, daß alle Werke

dieses Künstlers in ihrer Art soviel Gereiftes bieten, daß gewiß keiner der lebenden französischen Komponisten mit ihm an Bedeutung wetteifern kann. Daß Debussy der Musik seines Landes und darüber hinaus neue Bahnen zugewiesen, ist unbestreitbar. Aber ebenso gewiß ist, daß diese Bahnen immer wieder in sich selbst zurückkehren. Seine Kunst bedeutet nicht den Ausgangspunkt einer neuen Zeit, wohl aber das Ziel, den Hafen. Sie ist Mondenschein und Sternenschimmer, nicht aber eine Morgenröte, die kraftvoll aufsteigend den jungen Tag verkündet.
D. HECKMES.

S. 189

JACQUES OFFENBACH.

(Zu seinem 100. Geburtstage.)

Offenbach! Ein sonderlicher Name! Viel genannt und viel gemißbraucht. Hoch gepriesen und tief in den Schmutz gezogen. Für viele der Inbegriff des Genialisch - Kecken, für ebenso viele die Zentrale alles Frech-Lasterhaften. Aber sicherlich ein Genie. Ein Genie des Witzes, der Laune, der Ausgelassenheit, des Leichtsinns. Das musikalische Gegenstück zu Heinrich Heine, mit dem er Abstammung, Talent, Schicksal und Erfolg teilt.

Jacques Offenbach wurde am 21. Juli 1819 in Köln geboren als Sohn des Kantors der dortigen israelitischen Gemeinde. Aber schon als Knabe vertauschte er das Kölner Ghetto mit Paris, wo er einige Jahre das Konservatorium besuchte. Nachdem er dann zuerst einige Zeit als Cellist im Orchester der komischen Oper mitgespielt und sich durch gefällige Kompositionen Lafontainescher Fabeln bekannt gemacht hatte, erlangte der junge Künstler 1849 die Kapellmeisterstelle am Théâtre Français. Der Unternehmungsgeist seiner Rasse bestimmte ihn aber schon 1855 dazu, selbst Opernunternehmer zu werden. So eröffnete er seine „Bouffes Parisiens", für die er dann seine ersten Werke schrieb, mehr der Not gehorchend, als dem eigenen Triebe. Die Zensur hatte nämlich unseres Künstlers Bühnenprivilegium, um das Er damals einkommen mußte, im Hin-Blick auf die übrigen großen Theater auf das Auftreten von 3–4 Personen und Nichtanwendung eines Chores eingeschränkt. Solche Werke mußten aber zumeist erst geschaffen werden, und Offenbach schuf sie selber. Er schrieb kleine dramatische Bluetten, allerliebste Kleinigkeiten, in denen der unerschöpfliche Quell reizvoller Melodie am reinsten sprudelt. Eine gleichmäßige, naive Fröhlichkeit erwärmt und vergoldet die Musik. Die Komik ist unwiderstehlich, überschlägt sich aber noch nicht, wie in den späteren parodistischen Werken, zu greller Clown-Spassigkeit. Die leichtfaßliche Melodik und graziöse Rhythmik, die ausgezeichnete Textbehandlung bei Vermeidung aller Koloratur-

S. 190

Künstelei verhalfen dieser Musikart Bald zu einer bis dahin unerhörten Popularität. Besonders in Frankreich. Dort waren die Wurzeln des Volks-Liedes nicht so in die Tiefe gegangen, wie in deutschen Landen. In den französischen Städten war das Volkslied schon in den 30er Jahren beinahe ganz geschwunden, so daß das Volk seine musikalischen Bedürfnisse fast ausschließlich bei der Operette deckte. „Les deux Aveugles“, „Bata-clan“, „La Chanson de Fortunio“ begannen sofort auf allen Leierkasten und aller Lippen zu leben. Offenbach besaß feine Fühler für die Schwächen seiner Zeit. Es kümmerte ihn wenig, als Chopin sein Streben als den fauligen Niederschlag jener Epoche bezeichnete, als der Olympier Berlioz die Operette mir größter Heftigkeit bekämpfte und das mit seinem Fluch und Bann belegte Vaganten-Kind aus dem Musiktempel hinausstoßen wollte. Offenbach nahm den Kampf für seine musikalische Komödie kraftvoll auf und errang einen vollen Augenblickserfolg. Ihm genügte es vorerst, daß ihm die Mitwelt Kränze flocht.

Es ist klar, daß die Operette, die Mit dem Volk in innigster Gemeinschaft leben muß, am meisten dem Fluch des wechselnden Zeitgeschmakkes unterworfen ist, daß sich aber auch selten der Geist der Zeiten treuer widerspiegelt, als in ihr.

O. erkannte, daß für das Publikum des „ancien régime“ anders komponiert werden mußte, als für die Nation, die sich einen Napoleon III. zum Landesherrn gewählt. Es ist oft gesagt worden, die „Offenbachiaden“, d.h. die Operetten Offenbachs, die während der Kaiserzeit entstanden, seien eine Hauptursache des Niederganges der Sitten und des Geschmakkes jener Epoche gewesen; namentlich hätten sie den Auswurf der obszönen und lasziven Theaterliteratur hervorgerufen, von der die Mehrzahl der Pariser Bühnen in den 60er Jahren und darüber hinaus fast ausschließlich lebte. Allein, wenn es auch nicht zu leugnen ist, daß Offenbach damals mit der pikanten Grazie und dem unwiderstehlichen Rhythmus sei. ner Melodien von Paris aus den ganzen Erdball elektrisierte und zwang, nach seinem Taktstocke zu tanzen,

so darf man doch nicht seiner Muse jenen kulturbewegenden Einfluß zugestehen. Die „Offenbachiade“ ist nicht als Kulturfaktor, wohl aber als Kulturerscheinung zu bewerten. Sie Ist nur das Spiegelbild des Pariser Lebens zur Zeit des 2. Kaiserreiches und als solches gewiß kulturhistorisch bedeutsam. Sie hat den Verfall der Sitten und die rapid eintretende Ge-Schmacksverelendung des Publikums Nicht veranlaßt, vielmehr war das Üble und Brüchige jener Zeit die nur Allzunatürliche Folge dessen, was der Napoleonische Hof und seine Um-Gebung als tonangebend für gut befanden. In gleichem Maße, wie die Tuileriengesellschaft und mit ihr das Gesamte Pariser Leben in Sitte und Geschmack progressiv herunterschrit-

ten, schossen die „Offenbachiaden“ und ihre Wahlverwandschafen auf. Napoleon III. war der größte Bewunderer Offenbachs. Er überhäufte ihn mit Schmeicheleien und Geschenken und machte ihn schon in den Anfängen seines kompositorischen Schaffens zum Ritter der Ehrenlegion. Mußte Offenbach, von solchen höchSten und außergewöhnlichen AusZeichnungen ermutigt und als Erwählter sich fühlend, sich nicht zu dem auswachsen, was er später mit seinen großen Operetten geworden ist? Der wahnsinnige Vergnügungstaumel, der ihn umgab, mußte den gerade auf das heitere Genre hingewiesenen Komponisten allmählich immer rücksichtsloser in seinen Dienst zwingen. So kam es, daß Offenbach in seiner *zweiten Schaffensperiose* die feinere komische Oper, auf die er in seinen ersten Schöpfungen mit heißem Bemühen hinsteuerte, verließ und bei der um jeden Preis dem Masseninstinkt fröhnenden, schamlos die überkommenen Werte preisgebenden und zersetzenden Parodie-Operette anlangte. Diese Operette hat Offenbach geschaffen. Er hat das Genre begonnen, vollendet und abgeschlossen. Was ihm vorausgeht, ist nur ein Auftakt zu ihm. Was ihm nachfolgt, nur ein Nachklang an ihn. Mit ihm trat die Parodie-Operette ihren Siegeszug durch die ganze Welt an. Wäre Offenbach ein Gewöhnlicher gewesen, kein in seiner Art ausgesprochen genialisch Begabter, so hätte er nicht vermocht, der Physiognomie seiner Zeit so eklatanten

S. 191

Ausdruck zu geben. Aber er war eben eine Ausnahme, ein Meister in seiner ihm ureigenen Art. Leicht und spielend fließt es ihm von der Feder, alles gleicht einer fesselnden Improvisation, melodisch sprudelnd von Übermut und Sentimentalität, von Fröhlichkeit und Humor, manchmal Auch von Satire und Zynismus. In zart-sentimentalen und pikant-rhythmischen Partien ist er am glücklichsten. Für die erstere bieten die Eingangsszenen aus „Orpheus“, die lyrischen Gesänge aus der „belle Helène“ und der „Großherzogin von Gerolstein“ eine Fülle von Beispielen. Dabei überträgt sich die klug disponierte, aus Anmut und Frivolität, aus Grazie und Gemeinheit zusammenGesetzte Musik so unmittelbar, daß es genügt, eine dieser merkwürdigen Eingebungen, gleichviel welche, einMal gehört zu haben, um sie sobald Nicht wieder los zu werden. Alle zeigen eine unerhörte Melodienfreudigkeit und Melodienfrische. Offenbachs unvergleichliche Spezialität ist der Zweivierteltakt. Wo in der weiten Welt jemand im Zweivierteltakt zu Reden beginnt, verfällt er unweigerlich in den Offenbach’schen Jargon. Anders ist es mit dem Dreivierteltakt und mit der Lyrik, obschon Offenbach auch hier manch Schönes geschaffen hat. Weniger bedeutend ist seine Harmonik. Auf diesem Gebiete beschränkt sich Offenbach auf das Allernotwendigste. Grob und klotzig wird die ganze Ausstattung nur in gewissen knarrenden, schmetternden Cancanthemen, in denen kaum hier

und da ein zartes musikalisches Köpfchen zwischen den grellen Klatschrosen herauslugt.

In solchem von allem begünstigten,
von Talent und Geist getragenen Schaffen reihte sich für Offenbach Erfolg an Erfolg. Es sei hier nur hingewiesen auf die Aufnahme der „Großherzogin von Gerolstein“ In einer auf den Gipfel der Sinnlichkeit zugespitzten, durch abgefeimte Aeußerlichkeiten auf das höchste Raffinement darstellerischer Kunst berechneten Besetzung und in pompös dekorativer Ausstattung wurden die Pariser vor einem mit künstlerischen und gesellschaftlichen Berühmtheiten voll besetzen Saale mit dieser Operette bekannt gemacht. Wenige Tage nach der Première hatten die pikan-

testen Melodien derselben bereits Flügel bekommen. Wie ein Heu-Schreckenschwarm fielen sie über ganz Paris her. Der Zudrang zu den Aufführungen war so gewaltig, daß selbst für absurde Preise Billette nur durch Protektion zu erlangen waren. Bis zur Möglichkeit gesteigert wurde Schließlich die Sensation dadurch, daß schon in der ersten Wochen der Aufführungen der Kaiser die Operette besuchte und einige Tage darauf in Begleitung der Kaiserin wiederkam. Dann stellten sich ein der Prinz von Wales, der Fürst Metternich und die übrigen Souveräne und hervorragenden Persönlichkeiten, die Paris in jenen Tagen besuchten. Selbst Thiers und Bismarck blieben nicht fern. Der Kaiser von Rußland ließ auf seiner Reise nach Paris von Köln aus seine Gesandtschaft wissen, daß er noch am Abend seiner Ankunft die Vorstellung zu sehen wünsche. Die Verlegenheit der Direktion, die hierzu erforderlichen Logen zurückzukaufen, soll nicht gering gewesen sein. Die Operette blieb 8 Monate lang ununTerbrochen auf dem Spielplan und Wurde danach nur für kurze Zeit abgesetzt, weil die Darsteller ihre völlige Erschöpfung anmeldeten. Die Zeitungen stellten damals statistisch Fest, daß „Helene“, „Blaubart“ und „Großherzogin von Gerolstein“ in den Jahren 1864 bis Ende 1867 in Paris Allein die Total-Einnahmen von 2 555 380 frs erzielt hatten.

Offenbach stand auf dem Zenith Seines Ruhmes. Die Theater des ganZen Globus gehorchten während eines Jahrzentes seinem Gebot. Da kam Nun der deutsch-französische Krieg von 1870. Die Fassadenkultur des 2. Kaiserreiches brach zusammen, und Damit war den Offenbachiaden der Nährboden entzogen. Aber deshalb Legt O. die Feder noch nicht beiseite. In dieser dritten Periode verläßt er Den gefährlichen Boden der Parodie und gibt in bunter Reihe Singspiele, Possen und Opern. Allein das neue Frankreich wollte von dem Prussien Offenbach nichts mehr wissen, wie sehr dieser auch erneut um Anerkennung rang. Zwar gelingen ihm noch einige wirkungsvolle Stücke. Aber die ursprüngliche Schöpfungskraft ist geschwächt. Zwischen unfehlbaren Treffern lagert viel Gleichgültiges, Müdes. Man kann sich darüber nicht

S. 192

Wundern, wenn man bedenkt, daß Offenbach in einem Zeitraum von 25 Jahren über 100 Operetten geschrieben hat.

Nachdem der Künstler sein Leben Lang mit der Musik sein lustiges Wesen hatte und sie zu seinem und anderer Egötzen nur leichthin trieb, nachdem er so lange vom Ernst einer Lebensauffassung nichts wissen wollte, aus seinem Publikum jeden Ernst im Genusse der Kunst gründlich beseitigt und es in das Behagen eines rein sinnlichen Musikschlürfens eingewiegt, bog er plötzlich am Ende seines Künstlerlebens von der bisher beschrittenen Bahn ab und schuf ein Werk, das die ganze bis dahin reichende Charakteristik Offenbachs über den Haufen warf. In seiner phantastisch-komischen Oper „Hoffmanns Erzählungen“ hat der schwer erKrankte Maëstro im Angesicht des Todes mit dem ganzen Aufgebot seiner letzten Kraft die ganze Fülle und die so oft angezweifelte Tiefe seines Geistes ausgebreitet. Dieses letzte Offenbachsche Werk macht fast den Eindruck, als habe nicht sowohl der Komponist selbst, als der Genius der Musik durch ihn einen Scherz machen und der Kunstkritik Beweisen wollen, daß, als diese mit der Charakteristik eines Künstlers ganz und für immer fertig zu sein glaubte, es noch in der 12. Stunde ganz und gar anders kommen konnte. Der Künstler steht in „Hoffmanns ErZählungen“ mit einem Zauberschlag als eine von dem Offenbach der Cancan – Operetten grundverschiedene, künstlerische Individualität da. Etwas Ähnliches kommt in der ganzen Musikgeschichte kaum ein zweites Mal vor. Wenn Offenbachs Begabung noch irgendwelchen Zweifeln unterliegen könnte, so würden sie duch diese Tatsache auf das glänzendste widerLegt. Von den vielen bunten Schmetterlingen, die Offenbach von Paris aus zum staunenden Ergötzen der Welt aufflattern ließ, haben ja die meisten den Schmelz von ihren schimmernden Federn verloren und sind in Vergessenheit geraten. „Hoffmanns Erzählungen“ aber zeigen, daß ihr Komponist doch etwas mehr war, als ein „genialer Bänkelsänger“, und daß Rossini nicht Unrecht hatte mit seiNem Wort vom „Mozart der Champs Elysées“. Durch diese Oper wurden

Den Übelwollenden, die bisher des Meisters Schaffen nur mit unverhohLenem Mißtrauen beobachtet, die Augen geöffnet. Sie fingen an, das Zeitlich-Vergängliche in ihm zu trennen von dem Unverwelklichen, von seiner genialen Begabung für fröhliche Kunst. Von nun an erkannte man in ihm einen Meister seiner Art und den Schöpfers eines Genres, man darf sagen einer Kunst, in der ihm bis heute niemand den Rang streitig machen konnte, einen Tondichter, der in den besten seiner melodischen Erfin. dungen und in seinen oft geistsprühenden Rhythmen von seinesgleichen unerreicht geblieben ist.

Die Operette hat im weiten Reich der Kunst nur ein niedriges und bescheidenes Amt. Aber dieses Amt füllt

sie aus. Wer dafür noch keine Meinung hat, der sehe sich einmal in der Kunst um, was nach der Operette gekommen ist. Welche Kunstinstitute prosperieren, nachdem die Oper degenerierte. Die Variétés sind es, die Singspielhallen. Das Volk verlangt sinn- und ohrenfälligen Melodien. Findet es diesen Drang nicht in der Komischen Oper und Operette befriedigt, so wirft es sich dem Gassenhauer in die Arme. Wer die Operette bekämpft, befördert das Aufblühen des Gassenhauers. Das aber ist weder vom moralischen noch vom künstlerischen Standpunkte aus wünschenswert. Freilich steht die Operette weder als Kunstprodukt, noch als ethisches Wertobjekt auf hoher Stufe. Unter diesem doppelten Gesichtswinkel aber ist sie als minus malum anzusehen. Denn einerseits tritt das Gemeine und Zotige, das ja zum Wesen des Gassenhauers gehört, in der Operette nur sporadisch auf und kann hier mit Erfolg bekämpft werden. Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet aber ist anderseits die Operette immerhin eine Kunstart und darf als solche für sich das Wort Goethes beanspruchen: Keine Kunstgattung ist gering zu achten; jede ist erfreulich, sobald ein großes Talent darin den Gipfel erreichte.

Jacques Offenbach hat diesen Gipfel in der Operettenkomposition erreicht. Er ist der König der Operette, der auf Erden nimmer müde, größte und lustigste Schelm unter den Bühnenkomponisten. D. HECKMES.

8.2.3.3 Figuralklänge aus der Echternacher Abtei

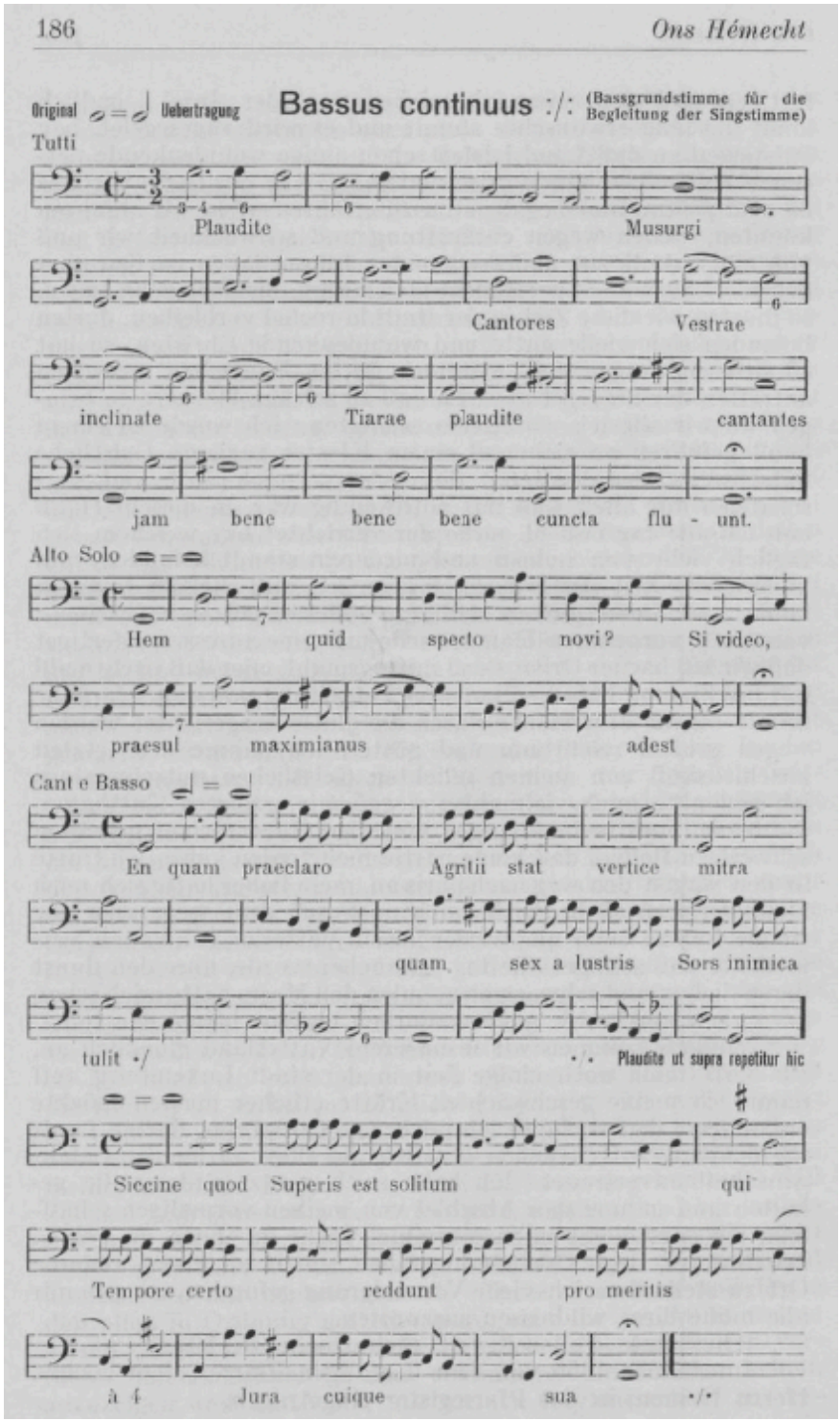


Abbildung 128: Notenbeispiel, Ons Hémecht, 01.09.1935, S. 28

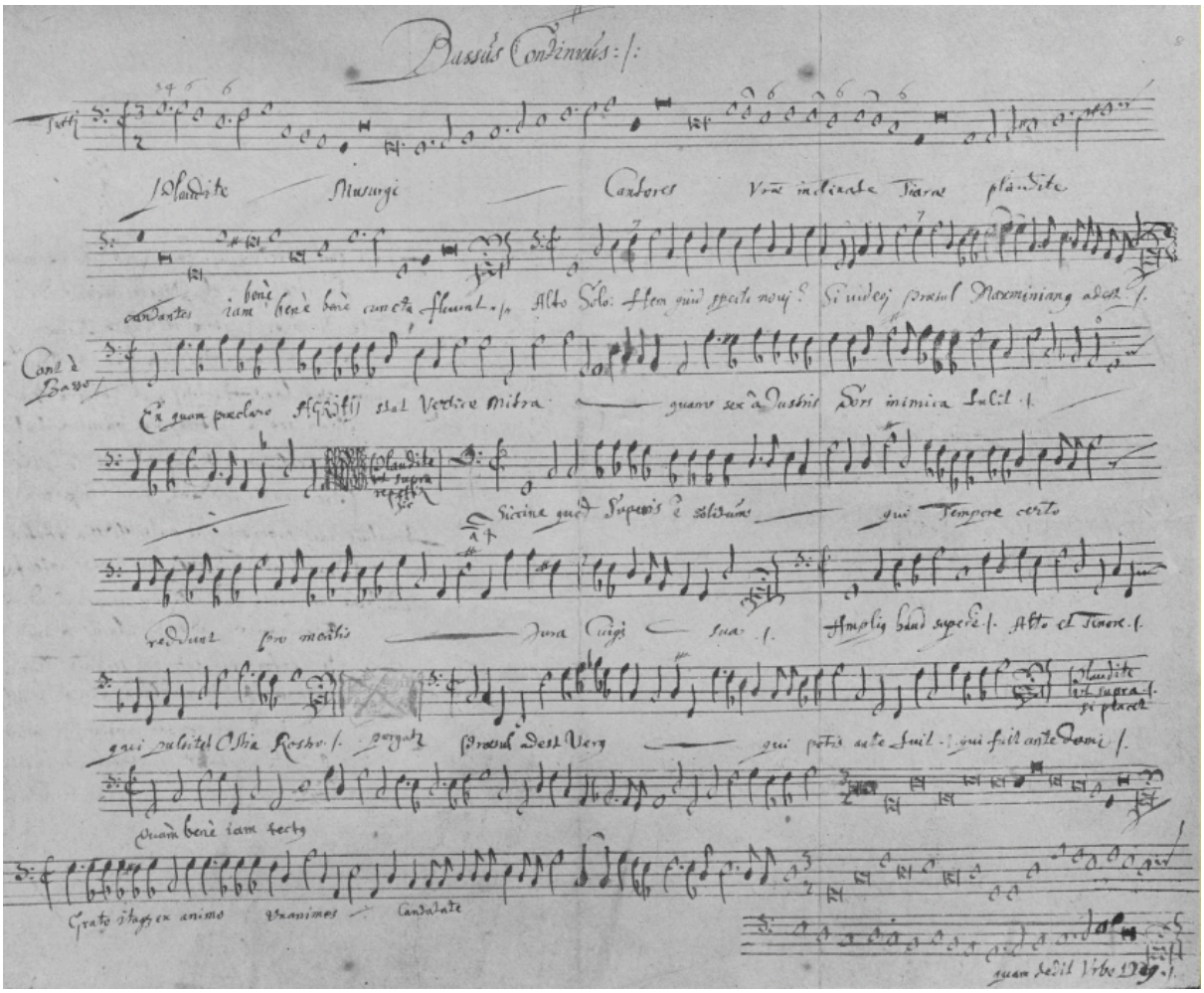


Abbildung 129: Notenbeispiel, Ons Hémecht, 01.09.1935, S. 29

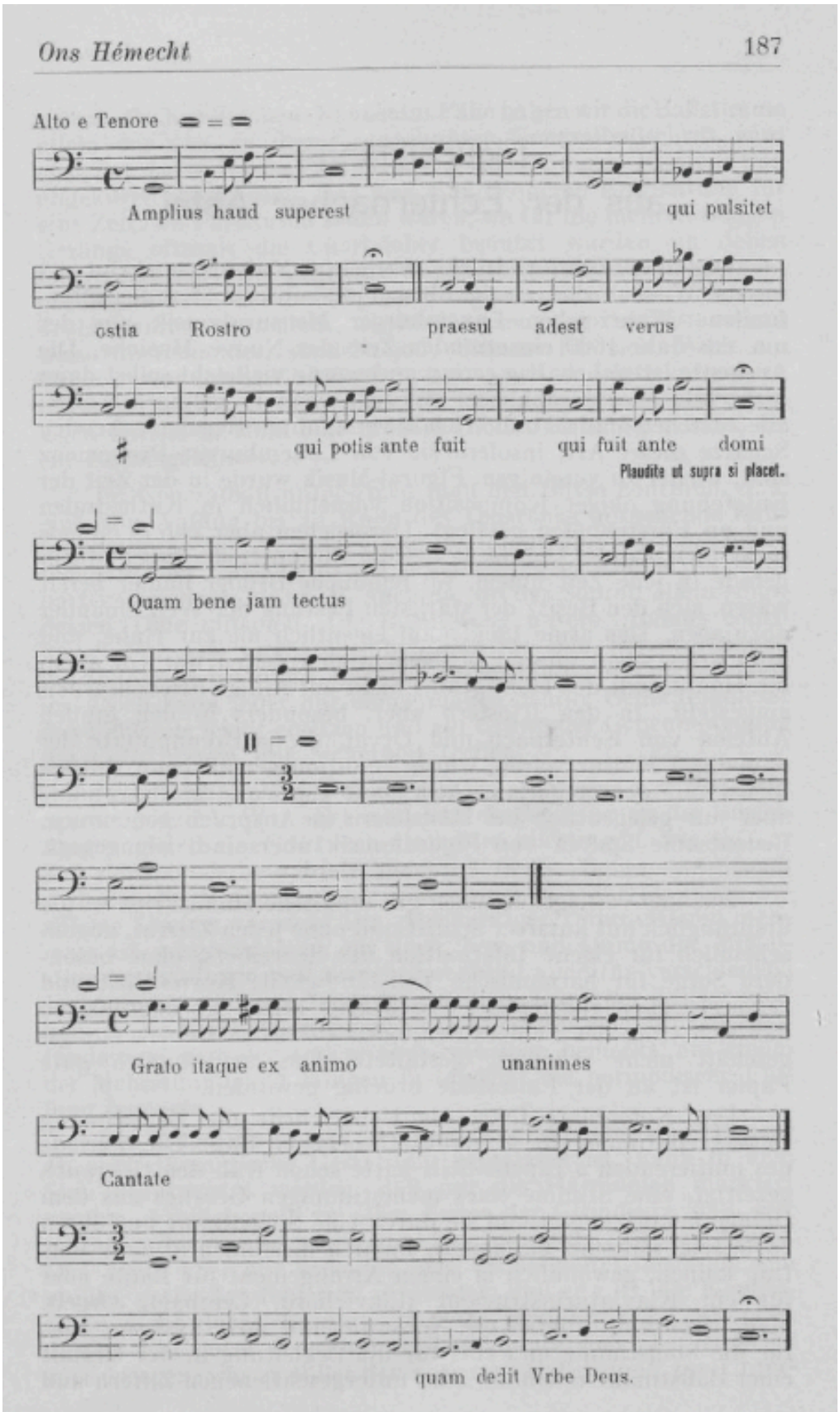


Abbildung 130: Notenbeispiel, Ons Hémecht, 01.09.1935, S. 31.

S. 188

Das hier zum Abdruck gebrachte Notenmanuskript ist unsers Wissens das einzige bisher in unserm Lande aufgefundene Wahrzeichen Luxemburger Mensuralmusik aus der um das Jahr 1600 einsetzenden Zeit der Nuove Musiche. Die Ausbeute ist wahrhaftig gering und würde vielleicht selbst dann nicht sehr viel ansehnlicher werden, wenn es gelingen würde, alle zwischen Madrid und Wien in verstaubten Regalen ruhenden Schätze dieser Art, insofern sie von Luxemburger Provenienz sind, wieder zu vereinigen. Figural-Musik wurde in der Zeit der Entstehung obiger Komposition vornehmlich in Kathedralen und an Fürstenhöfen gepflegt. Dergleichen aber gab es damals nicht hierzulande. Uebrigens fiel die Blüteperiode dieser Musik gerade in jene Zeit hinein, wo feindliche Brüder immer bereit waren, sich den Besitz der stärksten Festung der Welt einander abzujagen. Das arme Land kam eigentlich nie zur Ruhe, und inter arma silent musae. In jenen wilden Zeiten war vor allem die Hauptstadt des Herzogtums nicht auf ruhige Friedensarbeit eingestellt. In den Klöstern aber, besonders in den großen Abteien von Echternach und Orval, die ja Brennpunkte der damaligen Kultur waren, wurde traditionsgemäß beim Gottesdienst nur der gregorianische Choral gepflegt, die Polyphonie aber nur gelegentlich bei Hausfeiern in Anspruch genommen, Bedeutsame Spuren von Figuralmusik aber sind, wie gesagt, bisher hierzulande nicht entdeckt worden.

Das uns vorliegende, noch gut erhaltene Manuskript wurde ursprünglich mit kursiver Schrift und ohne jeden Zierrat, augenscheinlich für eigene Information des Schreibers, ohne besondere Sorge für harmonische Vollständigkeit, Korrektheit und Zuverlässigkeit angefertigt. Die Schrift selbst ist deutlich, so daß sich trotz des Fehlens der Taktstriche das Uebersetzungsgeschäft nicht schwierig gestaltete. Das ursprünglich gute Papier ist an der Faltestelle brüchig geworden.

Das Notenblatt führt als Ueberschrift die Bezeichnung Bassus continuus, d. h. ununterbrochener Baß. Die Periode des imitierenden a capella-Stils hatte schon früh den Gebrauch gezeitigt, eine Stimme eines mehrstimmigen Gesangs aus dem Gefüge herauszulösen und sie durch eine Singstimme ausführen zu lassen, während die andern Partien instrumental zum Vortrag kamen, gewöhnlich in einem Arrangement für Laute oder für ein Klaviaturinstrument (Clavichord, Cembalo, Orgel).

Man beschränkte dabei die Notierung auf zwei Systeme, eins für die Singstimme und eins für die Begleitung in der Gestalt einer Baßstimme mit über- oder untergeschriebenen Ziffern und

chromatischen Zeichen. In unserm Falle haben wir die Baßstimme allein vor uns. In dieser sogenannten Generalbaßschrift wird also der harmonische Inhalt einer vollständigen Komposition abgekürzt angedeutet. Das war eine bequeme Einrichtung für eine Zeit, wo Partituren selten waren, wo für die mehrstimmigen Gesänge oftmals die Chorbücher benutzt wurden, in denen fortgesetzt auf zwei gegenüberliegenden Seiten die zusammengehörigen Teile der beteiligten Stimmen geschrieben oder gedruckt waren, aber nicht, wie in einer heutigen Partitur, zeilenweise übereinander, sondern jede Stimme für sich. Wäre ein Organist auf solche Chorbücher angewiesen, so hätte er, wie ein Chronist jener Zeit behauptet, für den Jahresdienst einer einzigen Kirche in Born eine größere Bibliothek nötig gehabt, als ein Rechtsgelehrter.

Im Generalbaß unterschied man den Basso continuo, d. i. eine von Anfang bis zu Ende des Tonstücks mitgehende Baßgrundstimme für die Begleitung der Singstimmen, vom Basso seguente, der fortlaufend die jeweilig tiefste Stimme im Baßpart verzeichnet, also z. B. auch da, wo der Sopran allein singt, dessen Töne mitspielt. Die Bezifferung unsers „Bassus continuus" ist, weil augenscheinlich nur für den Privatgebrauch des Schreibers bestimmt, flüchtig, unvollständig und nicht fehlerlos. Doch kann jeder nur einigermaßen geübte Generalbaßleser das Fehlende leicht ersetzen und auf Grund der Gegenbewegung die Füllstimmen mit Sicherheit treffen.

Wahrscheinlich war dieser Bassus continuus nur für *einen* Spieler gedacht. War aber vielleicht die Ausführung der Begleitung zugleich einer Art von Orchester übertragen, wie sie zur Zeit der damals neu aufstrebenden Monodie Verwendung fand, so hatte die Instrumentengruppe natürlich mehr als obige bezifferte Stimme vor sich. Ein gleichzeitiges Improvisieren mehrerer ist ausgeschlossen, da doch Terz und Quint der Mittelstimmen erklingen und dementsprechend auch für verschiedene Instrumente vereinbart werden mußten. Für zwei Spieler aber konnte das Blatt schon genügen, insofern der eine nur das Baßfundament gab, der andere aber, wie oben bemerkt, auf einem der Mehrstimmigkeit fähigen Instrument die harmonische Füllung besorgte.

Die Frage, ob es sich hier um reine Monodie handelt oder ob auch thematische Gestaltung zugelassen ist, kann in dem Sinn beantwortet werden, daß nur die Harmonien markiert werden. Freilich galt zu allen Zeiten der Grundsatz, daß, wer gut akkompagnieren wollte, den Kontrapunkt verstehen mußte. Das sollte aber nur bedeuten, daß der Begleiter imstande sein mußte, grobe Satzfehler zu vermeiden, daß er z. B. die Komposition nicht durch Quinten- und Oktavenparallelen entstellen durfte. Ein guter Kontrapunktiker konnte sich aber zugleich zurechtlegen, was er außer der notierten Baßstimme zur Unter-

S. 190

stützung der Singstimme zu greifen hatte, ohne deshalb der gegen Ende des 16. Jahrh. stark in Aufnahme gekommenen Unsitte der Kolorierung der Tonsätze der Meister durch willkürliches Triller- und Passagenwerk zu verfallen. Michael Praetorius erzählt um die Zeit der Entstehung unsers Tonwerks, daß damals einzelne Instrumentalsten in der Behandlung eines Akkompagnements wie ein Haufe Spatzen durcheinander zwitscherten. Trotzdem ist die Ausführung der Begleitung obiger Kantate nicht zur strengen Askese verpflichtet. Darauf weist schon der Baß hin, der keineswegs Tendenz zu langen Haltetönen zeigt, sondern, besonders in den Solosätzen, für die Singstimmen eine starke Bewegung entfaltet. Zugleich lädt die Selbständigkeit dieser Baßstimme, die auch imitatorische Beziehungen zu den Singstimmen zeigt, stellenweise direkt zu kontrapunktischer Behandlung des Akkompagnementes ein.

Der vorliegende Basso continuo setzt gleich zu Anfang hinter den Baßschlüssel zwei nach unsern heutigen Mensuralbegriffen scheinbar einander widersprechende Taktzeichen, das durchstrichene C und jj als Bezeichnung des dreiteiligen Taktes. Die letztere Bestimmung hat allein Geltung. Aber welchen Zweck hat denn dieses C, das doch auch früher schon die gerade Taktart als tempus imperfectum bezeichnete ? Vor 1600 hatten die Notenwerte je nach den Mensuralbezeichnungen verschiedene Geltung. Man unterschied in der Hauptsache zweiteilige und dreiteilige Musik, die erstere nannte man mensura imperfecta, die andere mensura perfecta. Im Tempus perfectum galt die Brevis (eingeklammerte ganze Note) drei, im Tempus imperfectum zwei Schläge. In der Zeit der Entstehung unserer Begrüßungskantate war die Dreiteilung einer Note ohne Punkt bereits abgeschafft und das C als Zeichen des Tempus imperfectum bedeutete nichts weiter, als daß für keine Notengattung der alte Begriff der dreiteiligen Geltung einer Note in Frage kommt, daß vielmehr alle Chikanen der älteren Mensuralbestimmungen ausgeschieden waren und alle Notengeltungen unsern heutigen Gewöhnungen entsprachen. Das C bestimmt also hier durchaus nicht eine gerade Taktart, läßt vielmehr die Möglichkeit frei, daß mit Notenwerten, deren jeder an sich zwei der nächsten kleineren Art bedeutet, auch Tripeltakte notiert werden können. Der vertikale Strich durch das Tempozeichen C bedeutet das älteste Diminutionszeichen und verlangt hier nur eine belebtere Temponahme des dreiteiligen Taktes, etwa das heutige Allegro.

Die Verbindung der alten und neuen Zeit (Anfang des 17. Jahrh.) erscheint auch in den Notenformen. Der Autor bekennt sich zu den weißen und schwarzen Notenzeichen in abgerundeter Gestaltung. Im Druck herrschte damals noch die eckige Form. Auch die Kalligraphen gebrauchten um 1600 noch ziemlich allgemein die Mischung von weißen und schwarzen Noten-

zeichen in eckiger Darstellung. Das vorliegende Notenblatt rührt ersichtlich nicht von einem Kalligraphen her. In dieser kursiven Notenschrift aber war die Rundung schon früher üblich. Die Brevis (unsere heutige Longa) und die Semibrevis, (unsere ganze Note) werden verschieden angewandt. Sollen beide einen und denselben Tripeltakt ausfüllen und geht die Semibrevis der Brevis voran, so daß der schwere Taktteil auf den zweiten Schlag kommt, dann werden beide Noten geschwärzt (siehe zu Anfang des Originals: Musurgi, Cantores, Tiarae usw.) ; steht aber die Brevis zuerst und die Semibrevis an 2. Stelle, so bleiben beide Notenzeichen weiß (z. B. in der 2. Notenreihe des Originals: bene, bene usw.). In der vorliegenden Schrift ist die einen ganzen Takt ausfüllende Brevis bald punktiert (siehe letzte Silbe von Musurgi), bald ohne Punkt (siehe zweit- und drittletzte Zeile nach der Tripelbezeichnung). In unserer vereinfachten, allen mensuralen Zweideutigkeiten aus dem Wege gehenden Schrift können solche Abweichungen nur als Schreibfehler angesehen werden, es sei denn, daß der Notenschreiber schon hochbetagt war und noch in die letzten Ausläufer der Perfizierungszeit hineinreichte und seine diesbezüglichen Erinnerungen noch nicht ganz abgestreift hatte. Bei weniger einfacher und deutlicher Baßführung könnte allerdings dieser Umstand wegen Fehlens der Taktstriche das Uebersetzungsgeschäft gelegentlich erschweren. Theoretiker des 16. Jahrhunderts gaben bereits den Abschreibern den freundlichen Rat, wenn etwas nicht klappte, von irgend einer sicheren Schlußstelle aus rückwärts zu arbeiten, bis sie die Stelle fänden, wo etwa ein unentbehrlicher Punkt aus Versehen weggeblieben, oder aber durch Fliegenschmutz in entbehrlicher unliebsamer Weise hinzugekommen sei. Auffallend ist in unserer Schrift das gänzliche Fehlen von Querbalken zur Verbindung von kürzeren Notenwerten, da doch augenscheinlich des öfteren mehrere Noten über einer Silbe vereinigt werden müssen. Manche Notenschreiber jener Zeit ließen sich zu dieser Fähnchenschreibweise durch die Notierungsart der ihnen zugänglichen älteren Druckwerke beeinflussen, denen für die Querbalken die Typen fehlten. Vornehmlich aus diesem Grunde hielten auch die Komponisten der römischen Schule noch längere Zeit an den alten Notenzeichen fest. Zeitlich gehört die Niederschrift unsers Basso continuo augenscheinlich den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts an. Diese Zeit bedeutet in der Geschichte der Notenschrift einen Markstein durch die Aufnahme wichtiger Eigentümlichkeiten der französischen und italienischen Tabulaturnotierungen in die Notierungsweise der Einzelstimmen, namentlich durch die Einführung der Taktstriche. Der Instrumentalist unsers Basso continuo bekennt sich freilich noch nicht zum Taktstrich. So unentbehrlich uns auch heute dieses Merkzeichen des

Taktes ist, kam dasselbe doch erst nach und nach zur Verwendung. Manche Komponisten gebrauchten als Taktzeichen Strichlein, die nur eine Linie durchschnitten, oder Punkte. Aber auch diese kamen nur sporadisch vor und waren durch ihre unregelmäßige Verwendung in der Nähe von Einzelnoten geeignet, die Uebersetzung schwieriger zu gestalten. Endlich müßte man zu einer genaueren Fixierung der Zeit der Niederschrift, sofern man auf die Paläographie allein angewiesen ist, das Alter des Schreibers in Betracht ziehen, der für seinen persönlichen Bedarf seine angewohnte Schriftart nicht aufgeben wollte. Selbst als Praetorius im Jahre 1618 die Perfizierungsregeln endgültig begrub, setzte sich diese so wertvolle Vereinfachung deshalb noch nicht mit einem Schlage überall endgültig durch. Der Schreiber dieser Zeilen kannte einen Neunzigjährigen, der noch lange nach Einführung der Füllfeder ausschließlich von ihm selbst zugeschnittene Gänsefedern zum Schreiben benutzte.
Den Komponisten unserer Echternacher Kantate, der ja notwendiger Weise der damals sich rascher vollziehenden Entwickelung nachhumpeln mußte, können wir uns am besten vorstellen als einen älteren Musiker, der zwar schon dem 16. Jahrhundert angehörte, der aber in seinem Wirken die technischen Fortschritte des 17. Jahrhunderts großenteils in sich aufgenommen.
Über die Zusammensetzung des Chores, der die Kantate in der Echternacher Abtei zur Aufführung brachte, kann selbstredend ein einfacher Basso continuo keine sichere Auskunft geben. Die ganze Anlage weist auf einen gemischten Chor hin. Jedenfalls war es kein Massenchor. Die Sängerschar wird wohl aus einigen Patres und Brüdern und Echternacher Knaben bestanden haben. Bei der damals auffallend kleinen Zahl der Mönche können die Tutti auch nur zwei- oder dreistimmig gewesen sein. Die Begleitung des Gesangs hatte jedenfalls ein der Mehrstimmigkeit fähiges Instrument übernommen. Ob wohl in Anbetracht der Seltenheit der Feier auch ein kleines Orchester in damals üblicher Zusammensetzung mitwirkte ? Auch darüber verweigert uns unser Basso continuo jegliche Auskunft.
Als man vor einigen Jahren im Sauerstädtchen Diekirch bei einer Nachgrabung auf eine kleine Fläche von römischem Mosaik stieß, wurde die Frage aufgeworfen, ob man die Fundstelle nicht überdachen solle. Als nun jemand den damaligen italienischen Gesandten als den Vertreter des ersten Kunstlandes der Welt bei einer gemeinsamen Besichtigung des Mosaiks fragte, wie man wohl in ähnlichen Fällen in Italien prozediere, erwiederte der Diplomat lächelnd, daß man bei Berücksichtigung solcher Funde wohl ganz Italien überdachen müßte. – Herr Staatsminister Bech aber ließ mit Becht über den Diekircher Mosaikfund ein Dach schlagen.

S. 193

Mutatis mutandis ist unser Fall ähnlich zu bewerten.
Wer anderswo, wo die Musikkunst unter günstigen Bedingungen die ganze Entwickelung der Jahrhunderte ungestört mitmachte, über jeden Basso continuo eine Abhandlung schreiben wollte, müßte sich auch dazu, wie der alte Chroniker bemerkt, eine Bibliothek anlegen maggior d'un legale, größer als die eines Rechtsanwalts. Weil aber unser Notenblatt ein so seltener Zeuge des Luxemburger musikalischen Lebens aus jener Zeit ist, da unser armes Land im Hauptamt nichts anders war, als ein Eroberungs- und Ausbeutungsobjekt feindlicher Brüder, müssen solche Funde aufrichtig begrüßt und genossen werden. Das Bodenständige ist uns Luxemburgern stets willkommen und wir halten es mit dem, .Plauderer an der Jahrhundert wende", der sagte : „Eine Brotkrume, im Vaterland genossen, schmeckt besser, als Marzipan in der Fremde.

D.H.

8.3 Dominique Heckmes zur Verfügung stehende Orgeldispositionen

Serge Tani hat einen Überblick über die Orgeln der Kathedrale verfasst:

LES ORGUES DE LA CATHEDRALE DE LUXEMBOURG : UN BREF APERÇU HISTORIQUE

© Serge Tani

1613-1621	***Construction de la première église par les jésuites***
~ 1630	1er ORGUE : Construit par «Maître ANDRES».
1778	Révision de l'orgue.
1788-89	Réparation de la soufflerie.
~ 1800	2e ORGUE : Après la dissolution de l'Abbaye de Munster (act. St. Jean - Grund), sous administration française, l'orgue est transféré et érigé dans l'église des jésuites.
~ 1804-05	Réparations exécutées par l'organiste DOMANGE.
01/07/1839	3e ORGUE : Décret de la Fabrique d'Eglise de Notre-Dame: commande d'un nouvel orgue à 2 claviers et pédalier, comprenant 29 jeux installés dans un buffet de style gothique, passée à la manufacture BREIDENFELD près de Trèves.
20/06/1841	L'orgue (comprenant finalement 33 jeux et 1550 tuyaux) est joué pour la première fois à l'occasion de la visite du roi Guillaume II et de son fils Alexandre.
28/06/1870	***Création de l'Evêché de Luxembourg: L'église des jésuites est élevée au rang de Cathédrale***
01/07/1877	L'organiste H. OBERHOFFER soumet à la Fabrique d'Eglise un rapport sur d'urgents travaux de réparation à l'orgue. Le père MOHR S.J. de Paris contacte la manufacture CAVAILLÉ-COLL en vue de l'exécution des travaux. Deux autres manufactures en lice : DALSTEIN & HAERPFER de Boulay ainsi que VERSCHNEIDER de Puttelange (Lorraine).
11/05/1879	4e ORGUE : La Fabrique d'Eglise passe finalement la commande pour la construction d'un tout nouvel orgue à la manufacture DALSTEIN & HAERPFER.
01/04/1880	Inauguration solennelle de l'orgue DALSTEIN & HAERPFER comprenant 3 claviers, un pédalier (à 2 octaves) et 38 jeux.
~ 1928	Nouvelle console et pneumatisation de l'orgue.
1929-30	5e ORGUE : Redisposition interne, pose d'un ventilateur électrique et agrandissement de l'orgue effectué par la manufacture STAHLHUT-HAUPT (Lintgen-Luxembourg) : nouvelle composition : 3 claviers, pédalier et 50 jeux. L'orgue est placé dans un buffet agrandi comprenant 3 parties (1er clavier & pédalier au centre du buffet, Positif Expressif à gauche, Récit Expressif à droite, ces deux parties étant suspendues).
1935-1939	***Agrandissement de la Cathédrale***
1938	6e ORGUE : Toutes les orgues renseignées jusqu'à cette date ont été érigées sur l'ancien jubé de l'église des jésuites. Lors des travaux d'agrandissement de la Cathédrale effectués entre 1935 et 1939, un nouveau chœur a été crée, entrainant ainsi un important changement par rapport aux dimensions de l'ancienne église des jésuites. Ainsi, avec la création d'un nouveau transept, l'architecte a créé un second grand jubé pouvant être doté d'un grand-orgue supplémentaire. Le nouvel grand-orgue «symphonique» a proximité du maître-autel a été construit par la «Manufacture d'Orgues Luxembourgeoise » sous la direction de Georges HAUPT (Lintgen-Luxembourg). Il dispose de 4 claviers : Clavier I/Grand-orgue (18 jeux), Clavier II/Positif expressif (17 jeux), Clavier III/Récit expressif (22 jeux), Clavier IV/Positif (7 + 1 jeu du pédalier), pédalier (19 jeux): au total : 84 jeux. La traction est électro-pneumatique. A l'encontre, l'orgue sur le jubé des jésuites a été réduit par rapport à la disposition de 1929-30 et comporte maintenant 2 claviers et pédalier : Clavier I/Grand-Orgue (12 jeux), Clavier II/Récit Expressif (7 jeux), pédalier (5 jeux): au total 24 jeux. Cet orgue dispose d'une console indépendante, mais peut aussi être joué à partir de la console du Grand-Orgue HAUPT. Les grandes-orgues HAUPT de la Cathédrale comportent ainsi un total de 108 jeux et 8.099 tuyaux.
1995	7e ORGUE : Suppression du petit orgue HAUPT sur l'ancien jubé et construction du nouvel orgue «classique» par la « Manufacture d'Orgues Luxembourgeoise » sous la direction de Georg WESTENFELDER (Lintgen-Luxembourg). L'orgue comporte 4 claviers : Clavier I/Rückpositif (14 jeux), Clavier II/Hauptwerk (15 jeux), Clavier II/Oberwerk (14 jeux), Clavier 4/Spanisches Werk (6 jeux), pédalier (13 jeux): total 62 jeux et 3852 tuyaux. La traction des claviers et pédalier est mécanique, la traction des jeux est électromécanique avec combinateur.

Abbildung 131: Übersicht Orgeln in der Kathedrale[307]

Obige Tabelle ist insofern nicht aktuell, da die sinfonische Orgel 2022 durch Orgelbau Rieger in Stand gesetzt und erweitert wurde.

In der folgenden Tabelle ist die Disposition der Orgel aufgeführt, welche zur Aufführung der Messe erklang. Da sie erweitert wurde, sind zwei Tabellen angegeben, damit diese Erweiterung deutlich wird.

[307] Serge Tani, *Les Orgues de la Cathédrale de Luxembourg*, auf der Internetseite https://www.amisdelorgue.lu/docs/Cathedrale.pdf, (04.12.2023).

Dispositionen der Orgel der Kathedrale *Unsere Liebe Frau* von Luxemburg:

1880 Dalstein und Haerpfer[308][309]

1929/30 nach Vergrößerung durch Stahlhut[310]

1921 neuer Spieltisch, pneumatische Traktur

1. Manual C-f''' (Hauptwerk)

Bourdon	16'	Bourdon	16'
Principal	16'	Principal	16'
Principal	8'	Principal	8'
Viola di Gamba	8'	Gamba	8'
Hohlflöte	8'	Hohlflöte	8'
		Gemshorn	8‘
Octave	4'	Octave	4'
Flöte	4'	Flöte	4'
Quinte	2 2/3'	Quinte	2 2/3'
Octave	2'	Octave	2'
Mixtur	1' (?) 3-4 fach	Mixtur	3-4 fach
Cornett	8'	Cornett	8'
Trompete	8'	Trompete	8'
Clairon	4'	Clairon	4'

Tabelle 112: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – 1. Manual.

2. Manual (Schwellwerk)

Salicional	16'	Salicional	16'
Salicional	8'	Salicional	8'
Principal	8'	Principal	8'
Lieblich Gedackt	8'	Lieblich Gedackt	8'
Fernflöte	8'	Fernflöte	8'
		Quintatön	8‘
Gemshorn	4'	Gemshorn	4'
Principal	4'	Principal	4'
Flauto dolce	4'		
Flageolet	2'	Flageolet	2'
Sifflet	1 1/3'	Sesquialter	2 2/3‘ – 1 3/5‘

[308] Die handschriftliche Auflistung, von Herrn Bernhard Klepper, liegt in der Bibliothek des *Pius-Verbandes*.

[309] *Kathedrale Luxemburg Disposition 1880 Dalstein und Haerpfer*, auf der Internetseite http://www.orgues.lu/images/PDF/Kathedrale%20Luxemburg%20Disposition%201880%20Dalstein%20und%20Haerpfer.pdf (01.06.2023).

[310] Schmit, Orgeldispositionen des Grossherzogtums Luxemburg, Buchdruckerei Dr. Camille Kasel, 1934, S. 9.

		Tuba Mirabilis	8‘
Euphon	8’	Euphon	8’
		Harfe	
		Tremolo	

Tabelle 113: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – 2. Manual.

3. Manual (Schwellwerk)

		Bourdon	16‘
Geigenprincipal	8’	Geigenprincipal	8’
Bourdon	8’	Bourdon	8’
		Flûte harmonique	8‘
		Viola	8‘
		Voix céleste	8‘
Aeoline	8’	Aeoline	8’
Flûte octaviante	4’	Flûte octaviante	4’
		Flautino	2‘
		Mixtur	2 2/3‘ (2f)
Trompette harmonique	8’	Trompete	8’
Basson-Hautbois	8’	Basson-Hautbois	8’
		Keraulophon	8‘
		Voix humaine	8‘
(Expressionszug)		(Expressionszug)	

Tabelle 114: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – 3. Manual.

Pedal C-c’ Pedal. (C-f1)

Violonbass	16’	Violonbass	16’
Subbass	16’	Subbass	16’
		Contrebass	16‘
Octavbass	8’	Octavbass	8’
Violoncello	8’	Cellobass	8’
Praestant	4’	Prestant	4’
		Mixtur	2 2/3‘ (4f)
Bombarde	16’	Bombarde	16’
Trompette	8’	Trompete	8’
Clairon	4’	Clairon	4’

Tabelle 115: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – Pedal.

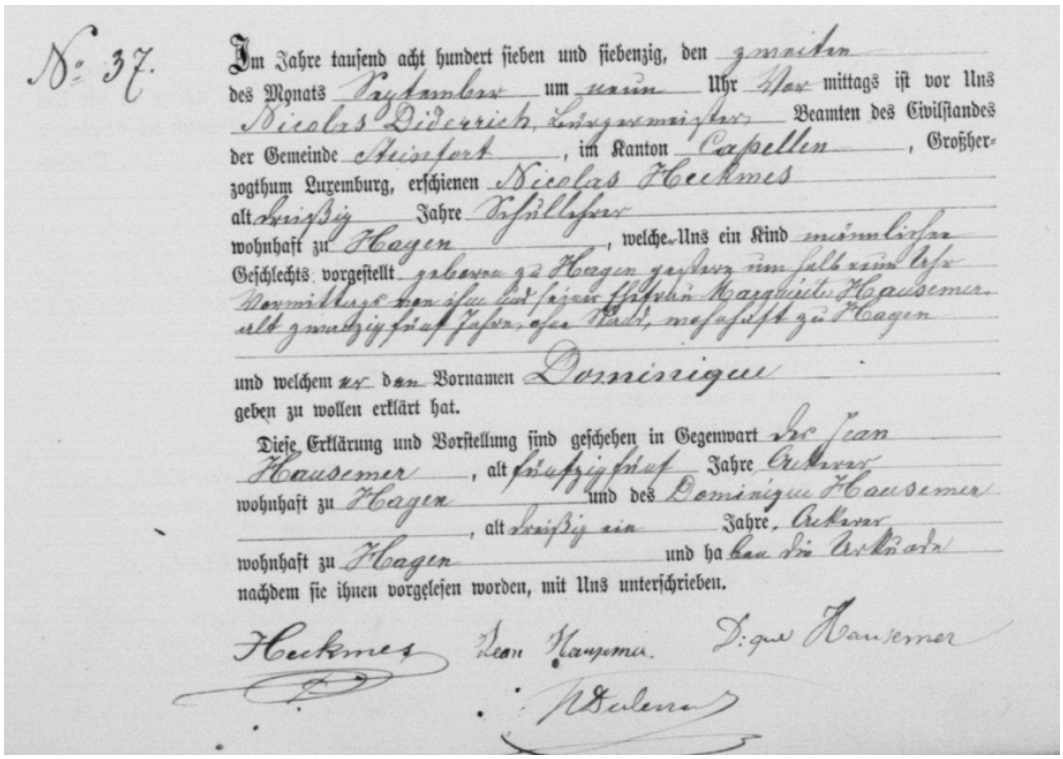
Spielhilfen:

	Pneumatische Traktur
	Kegelladensystem
	Gebläseantrieb: elektrischer Motor
8 Koppeln insgesamt: Fußhebel: Koppel für 2. Manual Fußhebel: Koppel für 3. Manual Pedalkoppel mit I Vollspiel (= Tutti) 1 Schweller 4 Kollektivzüge	II-I III-I Superoktav III-III, III-II, II-II, II-I Suboktav III-II, III-I, II-II, II-I I-P, II-P, III-P Pedaloktavkoppel
	Mechanische und automatische Pedaleinstellung
	Druckknöpfe
	Freie Kombinationen
	Absteller
	usw.

Tabelle 116: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – Spielhilfen.

8.4 Geburtsurkunde

Da das Geburtsjahr von Heckmes in der Literatur unterschiedlich (auf 1877 bzw. 1878) datiert wird, so ist nachstehend die Geburtsurkunde abgedruckt, um das Jahr 1877 zu bestätigen.



N° 37.

Im Jahre tausend acht hundert sieben und siebenzig, den zweiten des Monats September um neun Uhr Vormittags ist vor Uns Nicolas Diderrich, Bürgermeister, Beamten des Civilstandes der Gemeinde Steinfort, im Kanton Capellen, Großherzogthum Luxemburg, erschienen Nicolas Heckmes alt dreißig Jahre Schullehrer wohnhaft zu Hagen, welche Uns ein Kind männlichen Geschlechts vorgestellt geboren zu Hagen gestern um halb neun Uhr Vormittags von ihm und seiner Ehefrau Marguerite Hausemer alt zwanzigfünf Jahre, ohne Stand, wohnhaft zu Hagen

und welchem er den Vornamen Dominique geben zu wollen erklärt hat.

Diese Erklärung und Vorstellung sind geschehen in Gegenwart des Jean Hausemer, alt fünfzigfünf Jahre Ackerer wohnhaft zu Hagen und des Dominique Hausemer, alt dreißig ein Jahre, Ackerer wohnhaft zu Hagen und haben die Urkunde nachdem sie ihnen vorgelesen worden, mit Uns unterschrieben.

Heckmes Jean Hausemer D:que Hausemer

Abbildung 132: Geburtsurkunde von Dominique Heckmes[311]

[311] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1358.

8.5 Geschwister

Jean Joseph Heckmes (28.06.1876–02.12.1939 in Teplitz–Schönau)
Kloster Clairefontaine – Herz Jesu
28.05.1904 zum Priester geweiht
Mitglied der Genossenschaft der Priester vom hl. Herzen Jesu in Nordböhmen.[312]
„Pater Josef Heckmes aus der Gesellschaft der Priester vom Herzen Jesu, ein Bruder des Hrn. Domchorregenten Heckmes, wurde zum Superior der drei Niederlassungen der Gesellschaft in Böhmen (Teplitz, Eichwald und Eger) ernannt."[313]

Dominique Heckmes (01.09.1877–04.02.1938)

Aloysius François Heckmes (30.10.1881[314]–05.06.1893[315])

Marie Leonie Heckmes (02.10.1883[316]–07.04.1962[317])

Agnès Marguerite Heckmes (21.02.1885[318]–15.10.1904)[319]

Margaretha Barbara Heckmes (19.05.1888[320]–08.05.1971[321])

Edouard Heckmes (11.06.1891[322]–28.12.1922[323])
Postbeamter[324], wohnhaft Adamesstrasse 2[325]
Unfall mit Tram, an den Folgen der Schädelfraktur verstorben.[326]

Sohn ohne Namen (29.09.1895–29.09.1895)[327]

Maria Catharina Irmina Heckmes (13.09.1897[328]–24.01.1955[329])

---

[312] Vgl. „Steinfort", in: *Luxemburger Wort*, vom 15.07.1913, S. 4.
[313] Vgl. „Luxemburg", in: *Luxemburger Wort*, vom 07.08.1919, S. 2.
[314] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1359.
[315] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1367.
[316] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1359.
[317] Vgl. „Avis de décès", in: *Luxemburger Wort*, vom 12.04.1962, S. 7.
[318] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1359.
[319] Vgl. „Hagen", in: *Luxemburger Wort*, vom 19.10.1904 (1. Blatt), S. 3.
[320] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1359.
[321] „Avis de décès", in: *Luxemburger Wort*, vom 11.05.1971, S. 12.
[322] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1359.
[323] „Tödlicher Unfall", in: *Luxemburger Wort*, vom 28.12.1922, S. 3.
[324] „Von der Elektrischen überfahren", in: *Obermosel-Zeitung*, vom 29.12.1922, S. 3.
[325] „Amerikanischer Ofen", in: *Luxemburger Wort*, vom 01.04.1918, S. 4.
[326] „Lokales", in: *Luxemburger Wort*, vom 28.12.1922, S. 3.
[327] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1368.
[328] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1360.
[329] „Avis de décès", in: *Luxemburger Wort*, vom 25.01.1955, S. 6.

8.6 Biografische Skizze

01.09.1877	in Hagen geboren[330]
1887	lernt aus der *Harmonie- und Compositionslehre* von Oberhoffer
1888	spielt erste Festtagsvesper auf der Orgel gespielt[331]
03.08.1899	Abitur mit Befriedigung bestanden, Gymnasium Diekirch[332]
22.12.1900	Tonsur[333]
20.12.1902	Weihe zum Exorzisten und Akolythen und zum Ostarier und Lektoren[334]
19.12.1903	erhält das hl. Subdiakonat[335]
10.08.1904	Priesterweihe[336]
03.10.1904	Student an der Kirchenmusikschule *St. Gregorius-Haus* in Aachen[337]
1906	Student am Institut für Kirchenmusik in Berlin-Charlottenburg
31.08.1908	Koadjutor am bischöflichen Konvikt in Luxemburg[338]
09.11.1908	Domchorregent[339], und Leitung Gesangschule an der *Maîtrise*[340]
08.03.1912	Aushilfslehrer am Mädchenlyzeum in Luxemburg-Stadt
01.09.1913	Kaplan an Liebfrauen-Glacis[341]
1919	Lehrer für Gesang und Choralgesang an der *Lehrernormalschule* in Luxemburg-Stadt[342]
1919	„Dem hochw. Herrn Dominik Heckmes, Domchorregent, wurde von I. K. H. der Großherzogin Charlotte das Ritterkreuz des Nassauischen Hausordens verliehen.“[343]
26.09.1921	Ernennung zum Religionslehrer und Seelsorger des Mädchenlyzeums in Luxemburg-Stadt[344]

[330] *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1358.

[331] „Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort* vom 14.08.1933, S. 3.

[332] „Diekirch“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 04.08.1899, S. 2.

[333] „Hl. Weihen.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.12.1900, S. 3.

[334] „Weihen.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 20.12.1902, S. 2.

[335] „Hl. Weihen am Quatember-Samstag“, in: *Luxemburger Wort*, vom 21.12.1903, S. 3.

[336] „Kirchliche Nachrichten“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 12.09.1904, S. 92.

[337] „Diözesanklerus.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.10.1904, S. 2.

[338] „Ernennungen im Pfarrklerus“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 23.09.1908, S. 13.

[339] „Kirchliche Nachrichten“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 17.12.1908, S. 8.

[340] „Beicht, Jean-Pierre“, in: *Luxemburger Musikerlexikon*, S. 85.

[341] „Professor Ehrendomherr D. Heckmes †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.02.1938, S. 5.

[342] Alphonse Foos, „Gesang-Pädagogen der luxemburger Primärschule“, in: *Luxemburger Schulfreund*, 1932, S. 305.

[343] Vgl. „Vereinsnachrichten“, in: *Ons Hémecht*, vom 01.11.1919, S. 198.

[344] „Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 26.09.1921, S. 3.

01.10.1923 Gesanglehrer am Priesterseminar in Luxemburg-Stadt[345]

12.08.1933 Ernennung zum Ehrendomherr der Kathedrale[346]

10.10.1935 krankheitshalber Rücktritt vom Posten als Domchorregent

04.02.1938 nach kurzer schwerer Krankheit in Luxemburg-Limpertsberg verstorben

[345] „Professor Ehrendomherr D. Heckmes †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.02.1938, S. 5.

[346] „Ernennungen im Pfarrklerus“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 01.10.1933, S. 39.

8.7 Autografe Partitur

8.7.1 Partitur: *Kyrie*

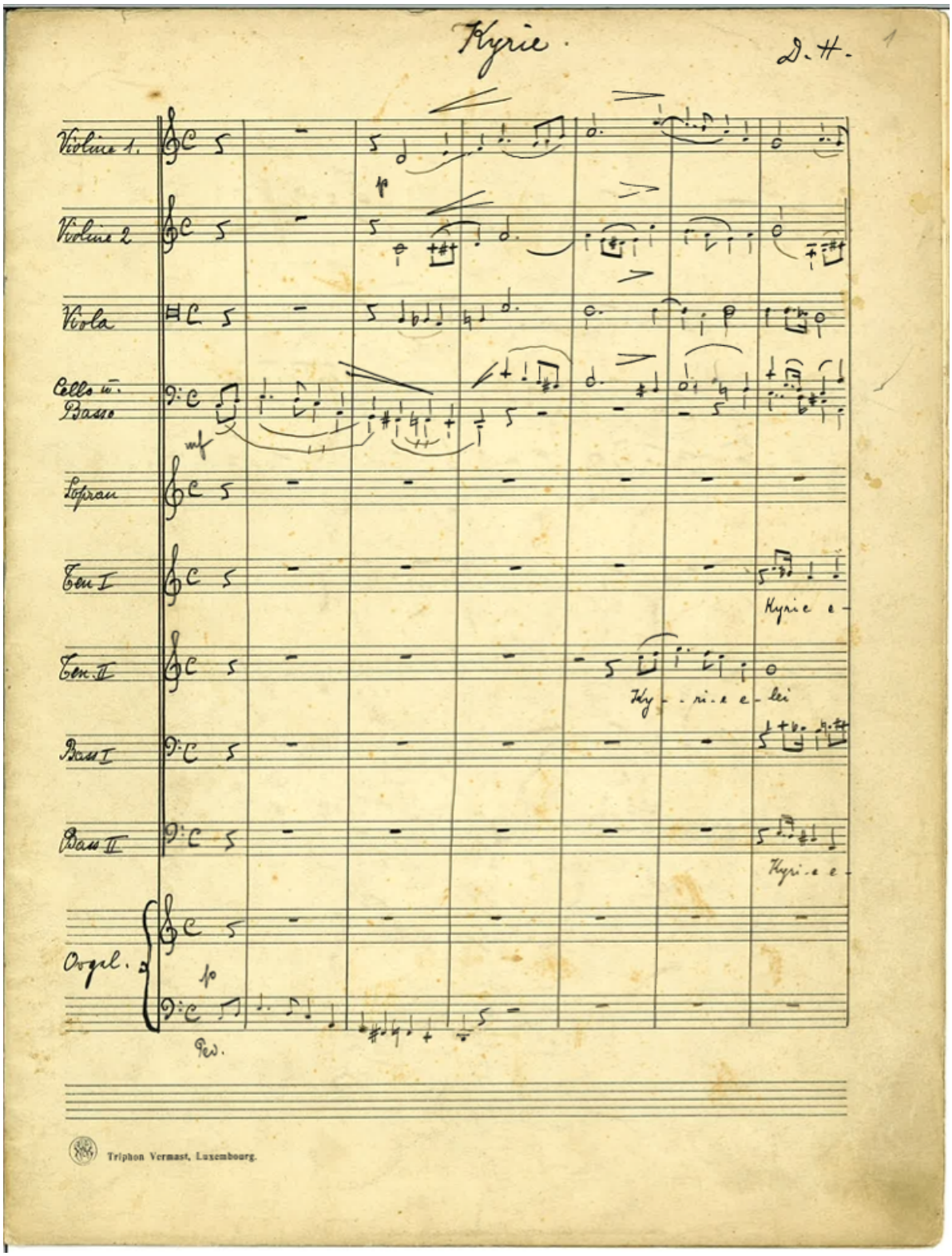


Abbildung 133: Autografe Partitur, Kyrie, S. 1.

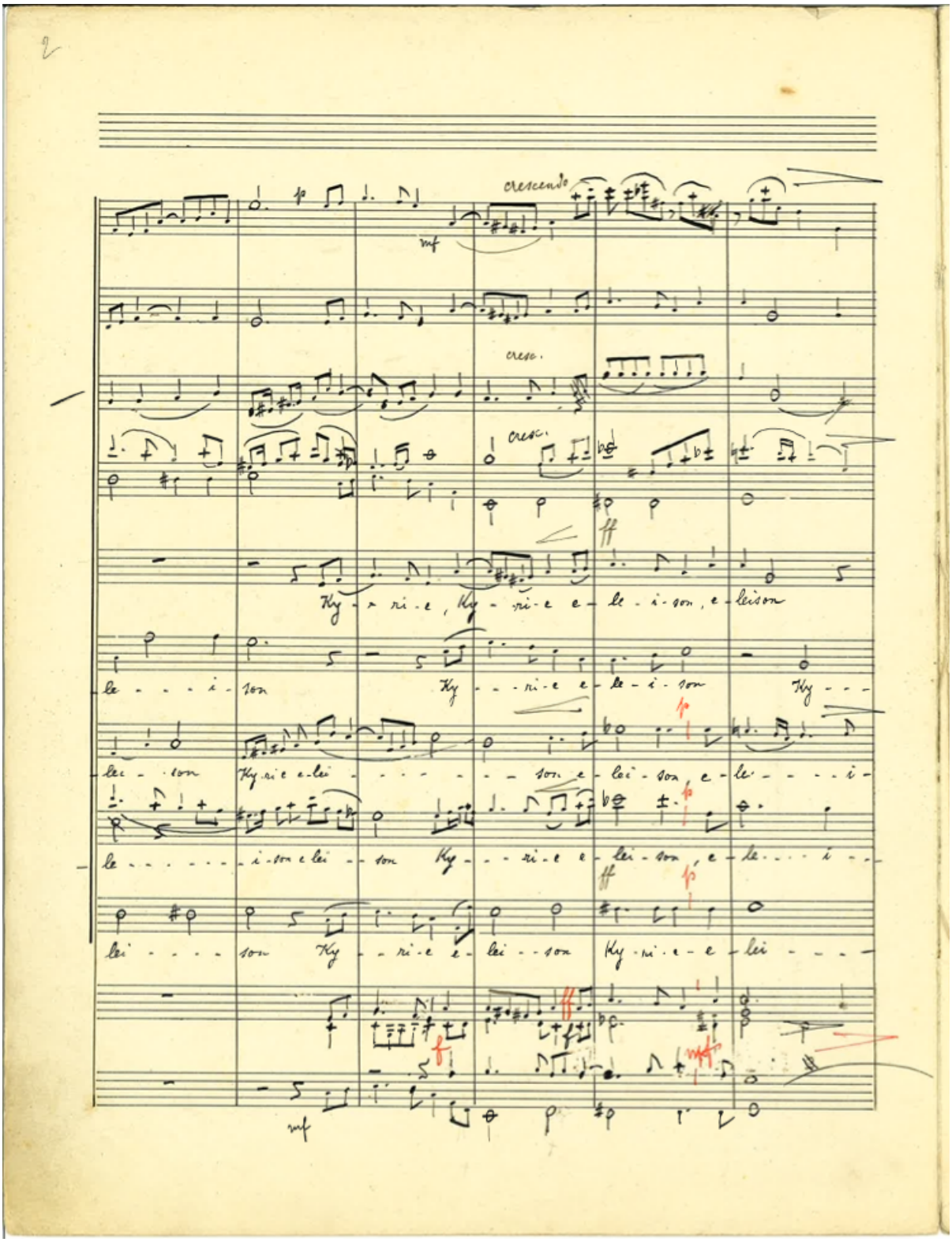


Abbildung 134: Autografe Partitur, Kyrie, S. 2.

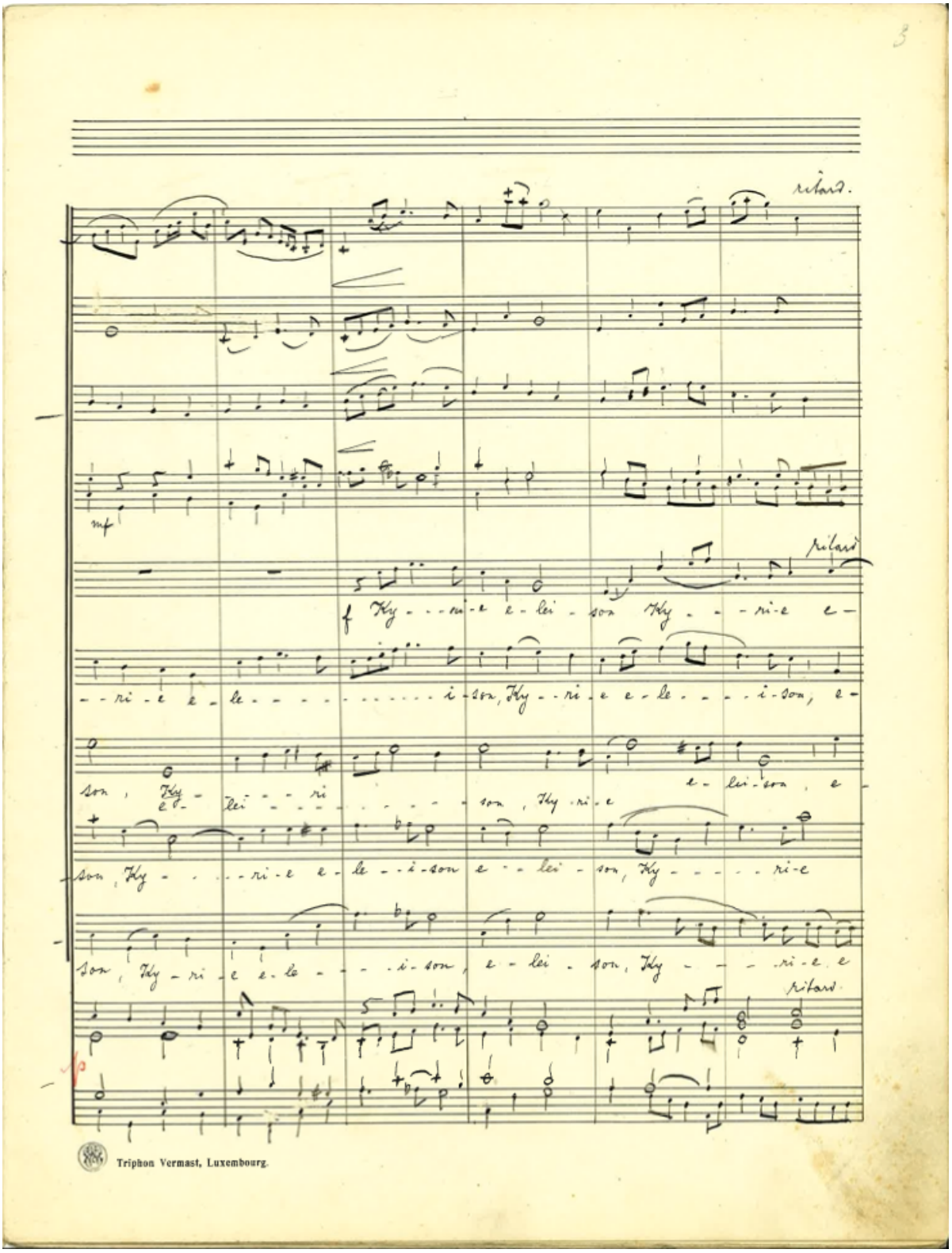


Abbildung 135: Autografe Partitur, Kyrie, S. 3.

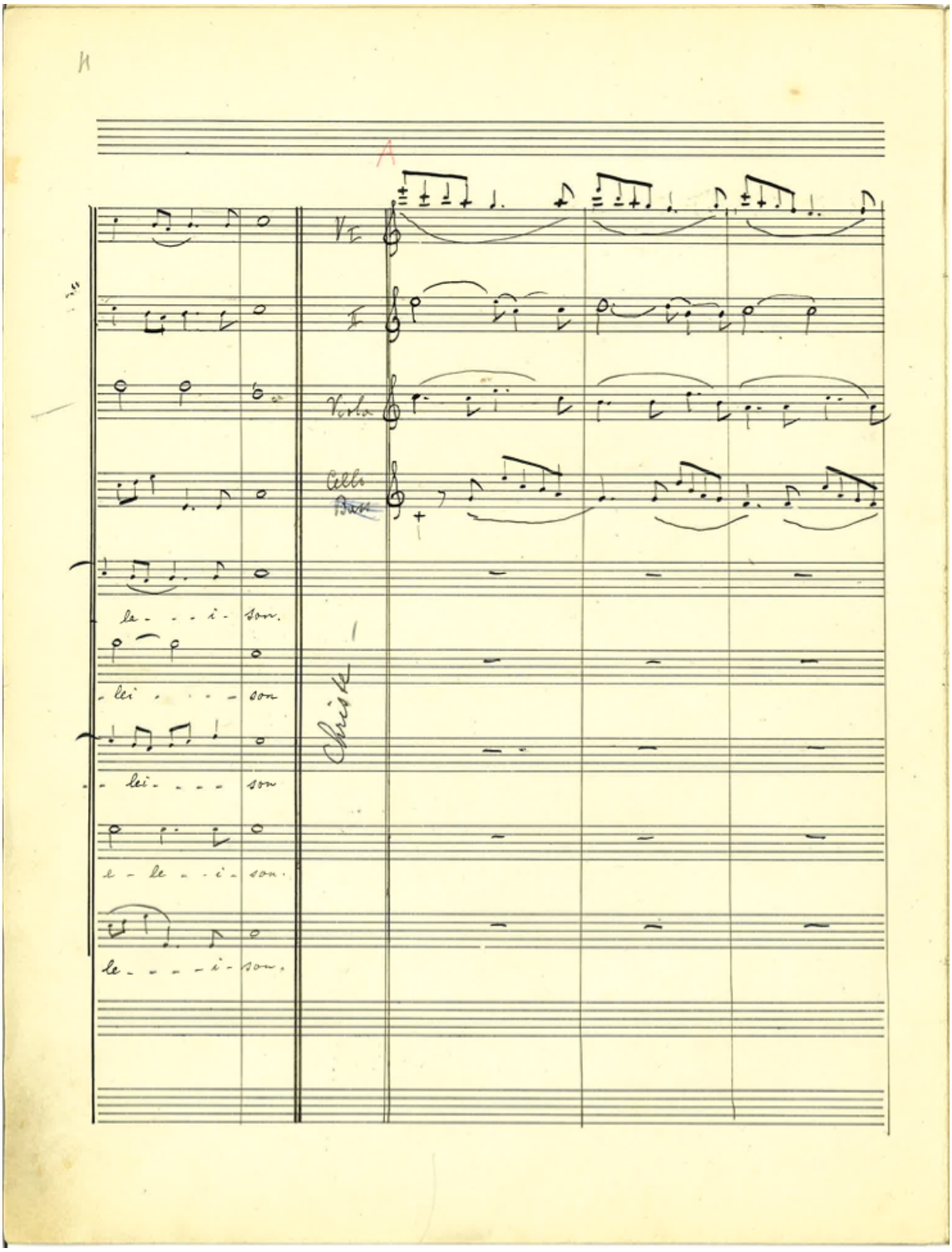


Abbildung 136: Autografe Partitur, Kyrie, S. 4.

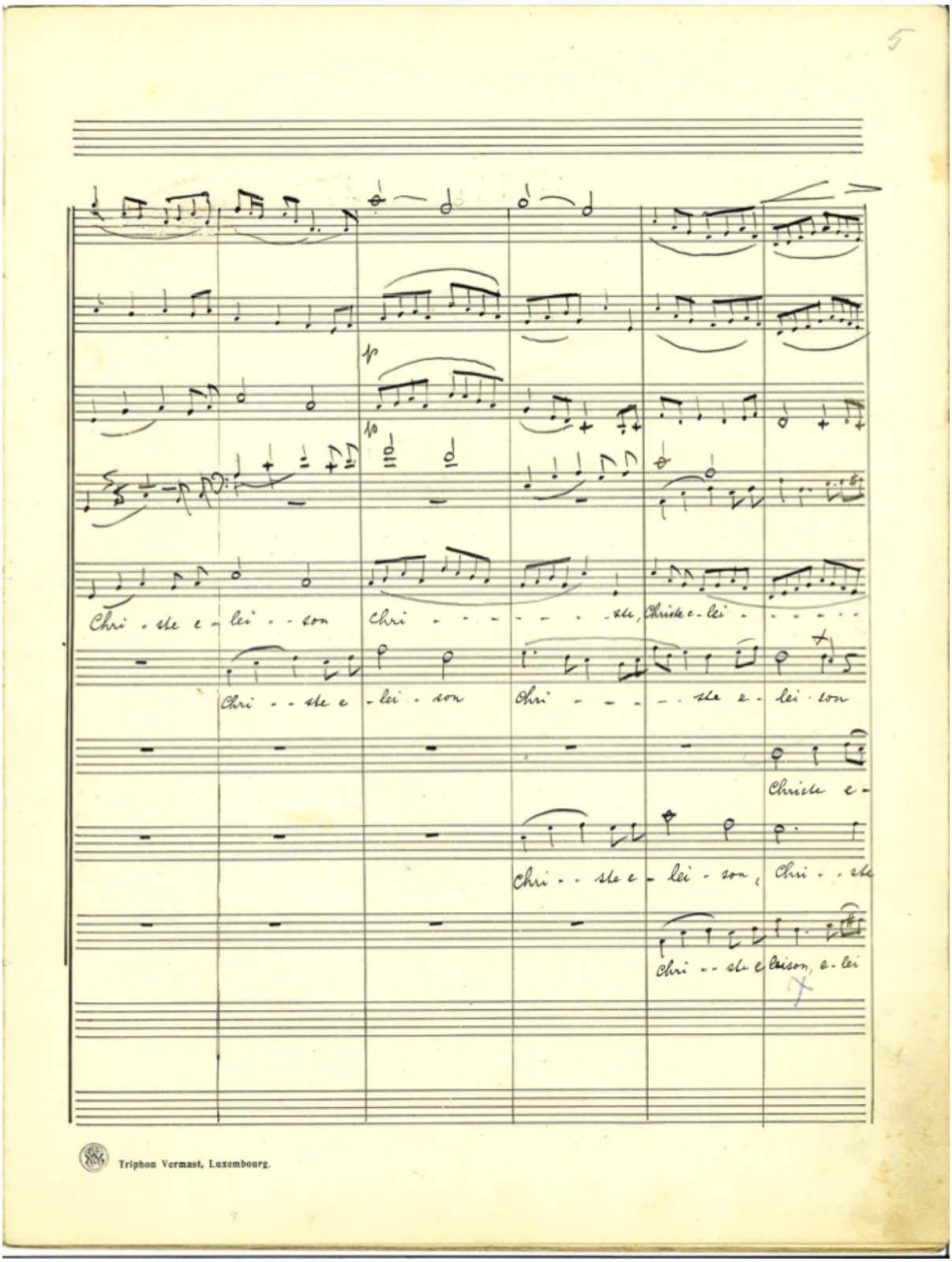


Abbildung 137: Autografe Partitur, Kyrie, S. 5.

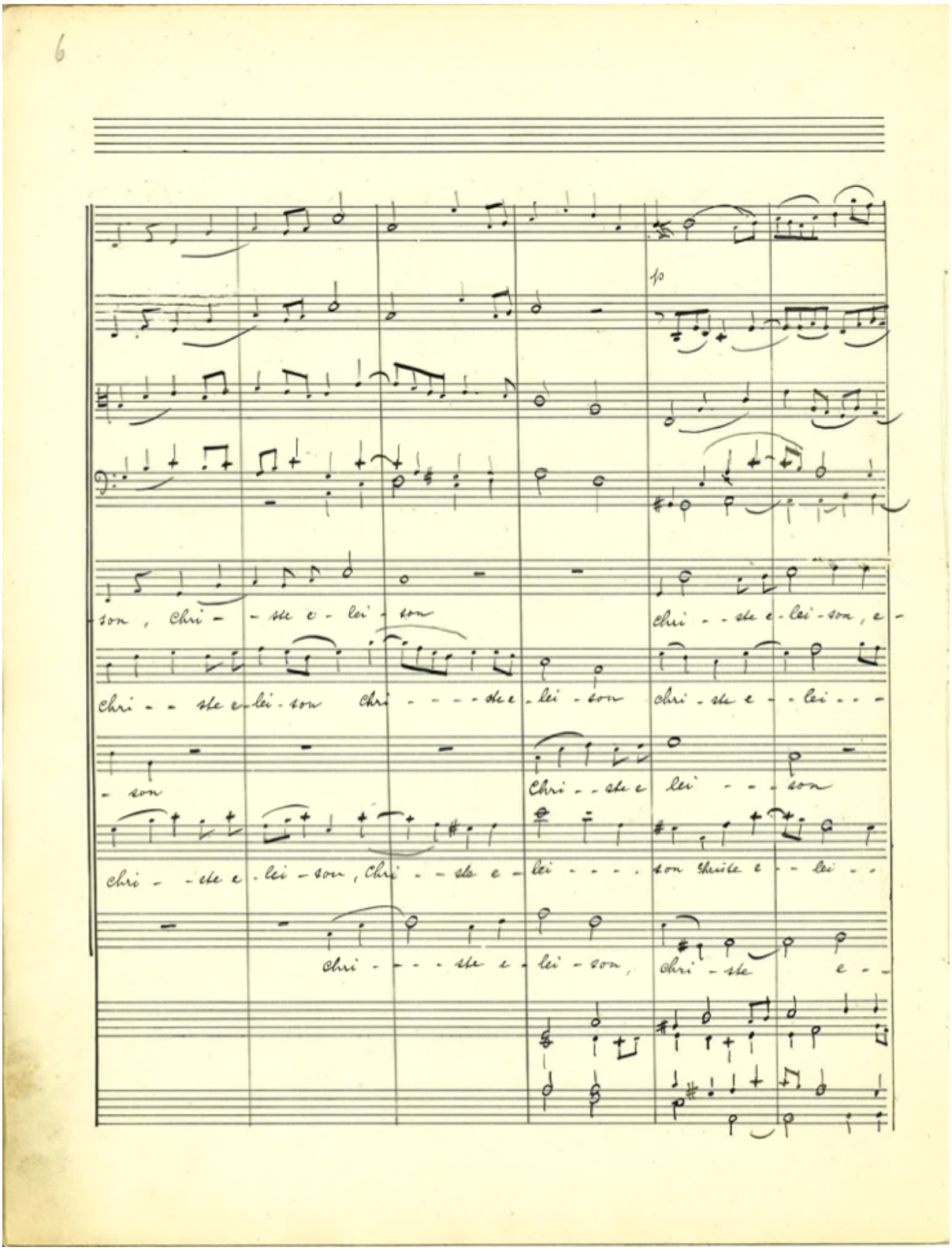


Abbildung 138: Autografe Partitur, Kyrie, S. 6.

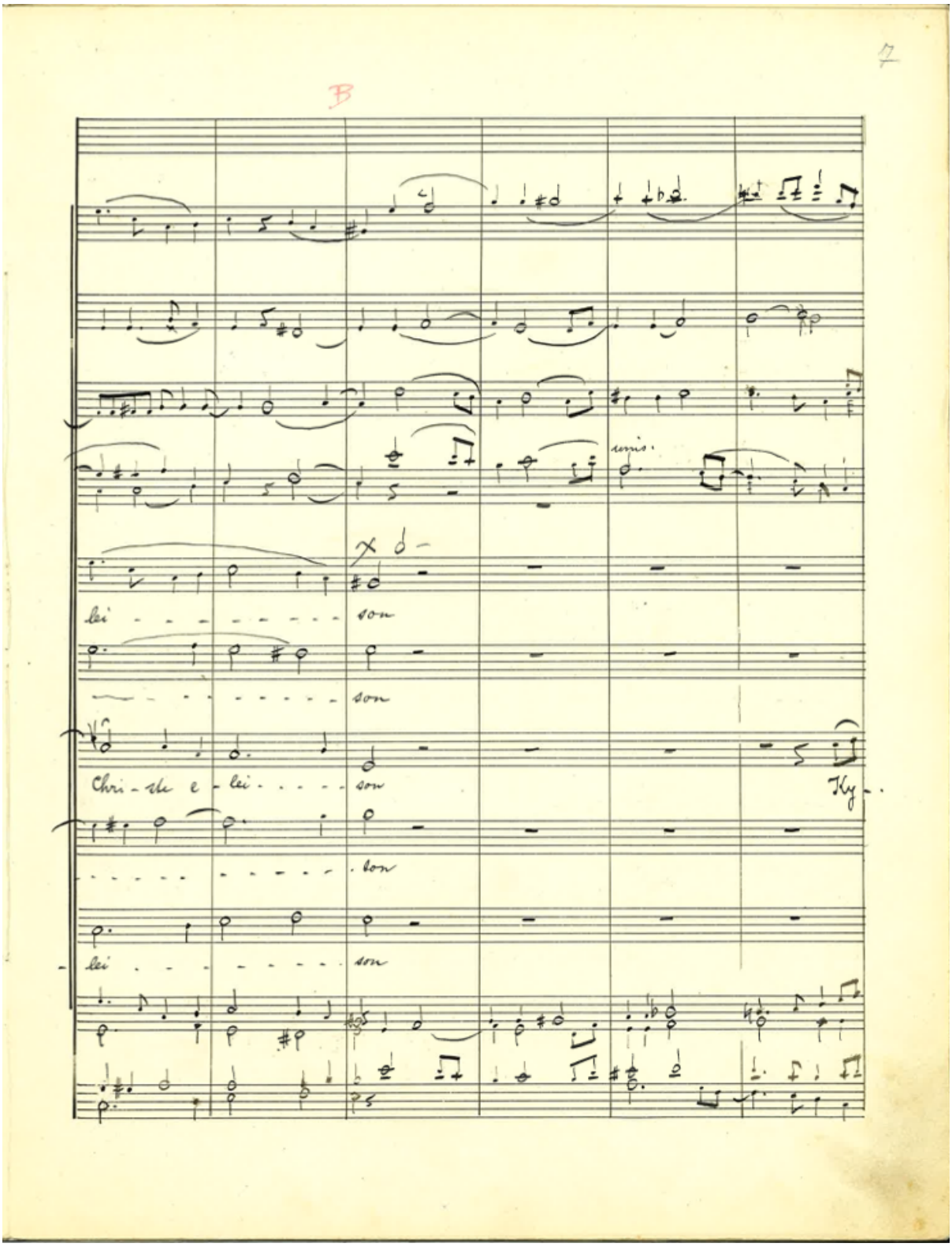


Abbildung 139: Autografe Partitur, Kyrie, S. 7.

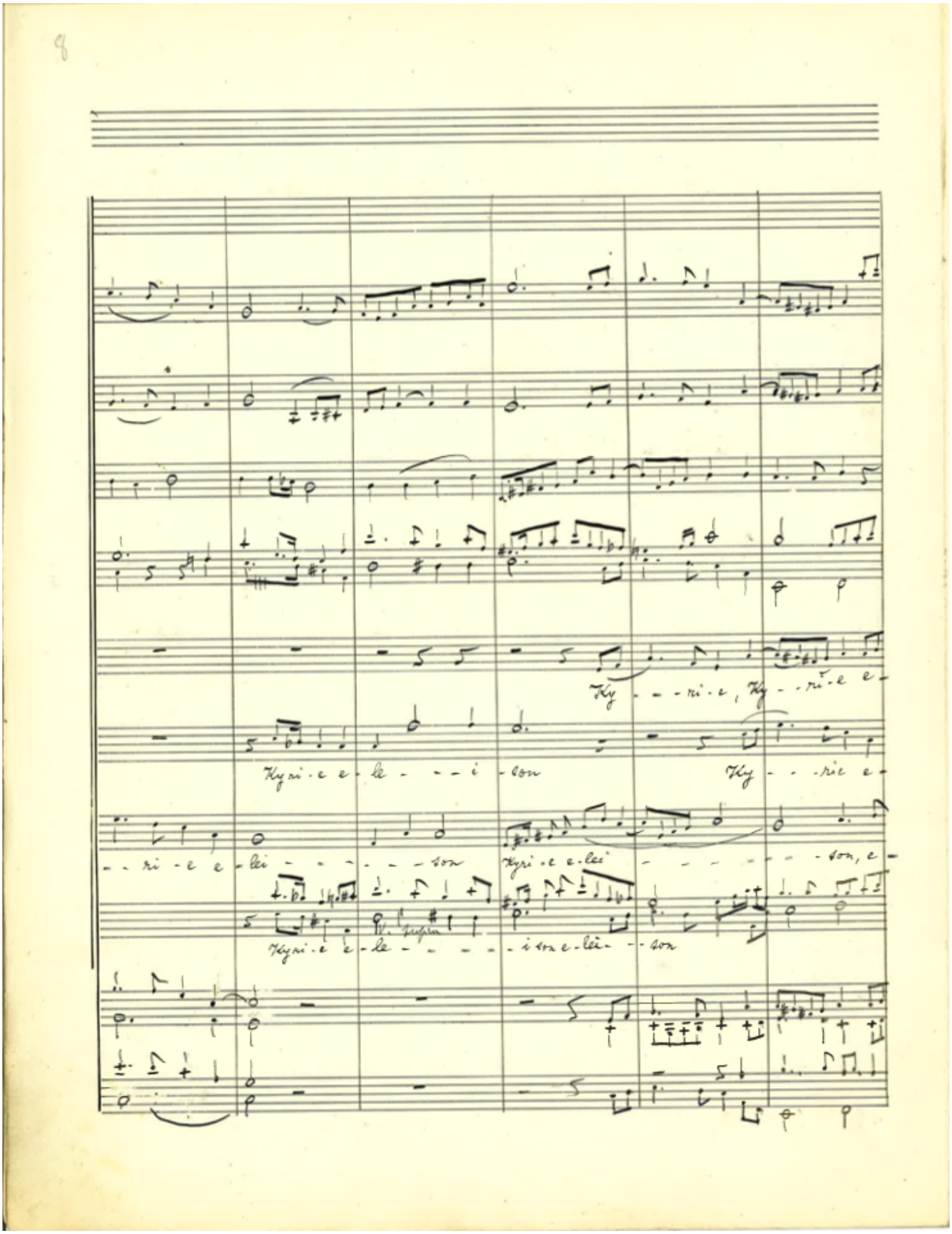


Abbildung 140: Autografe Partitur, Kyrie, S. 8.

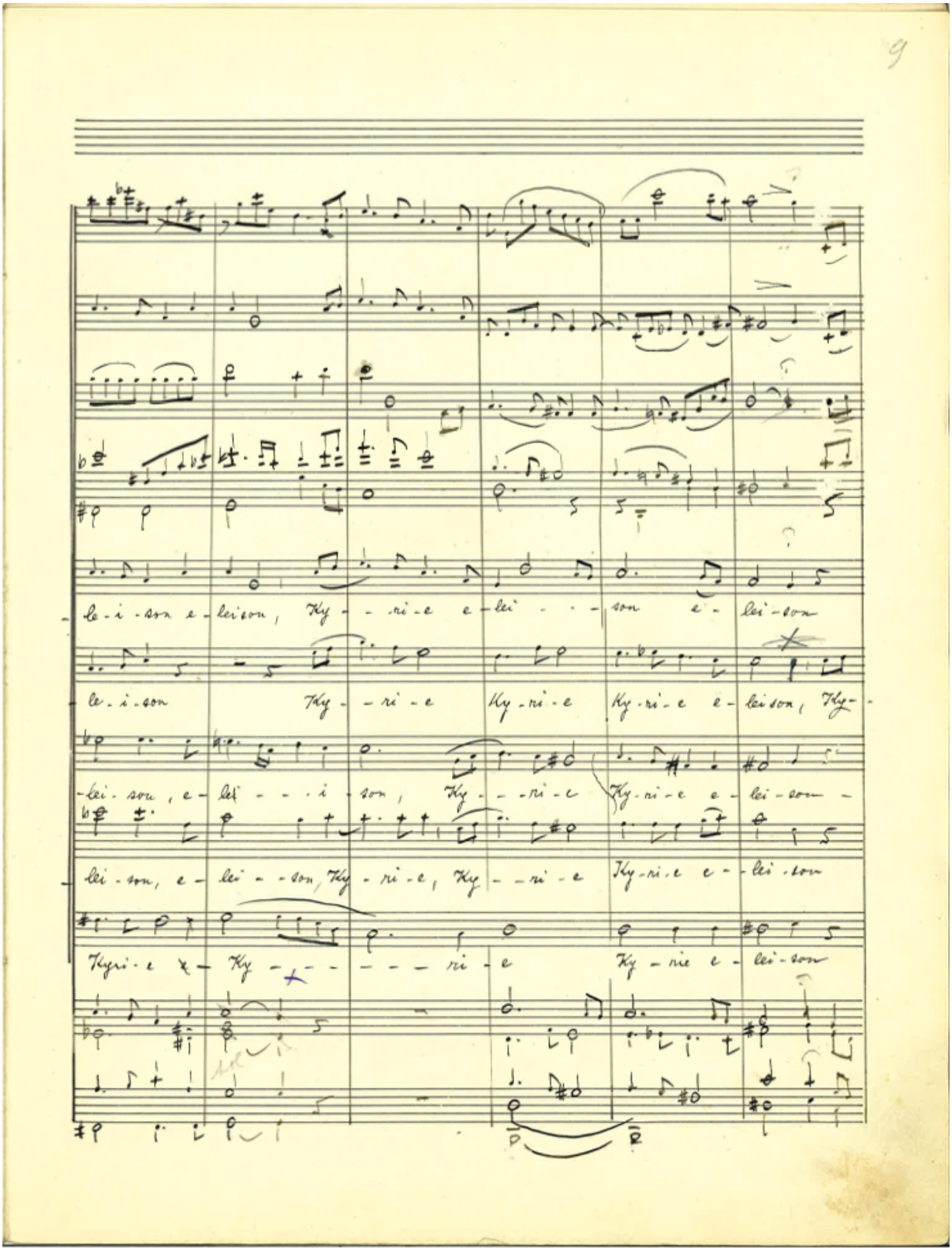


Abbildung 141: Autografe Partitur, Kyrie, S. 9.

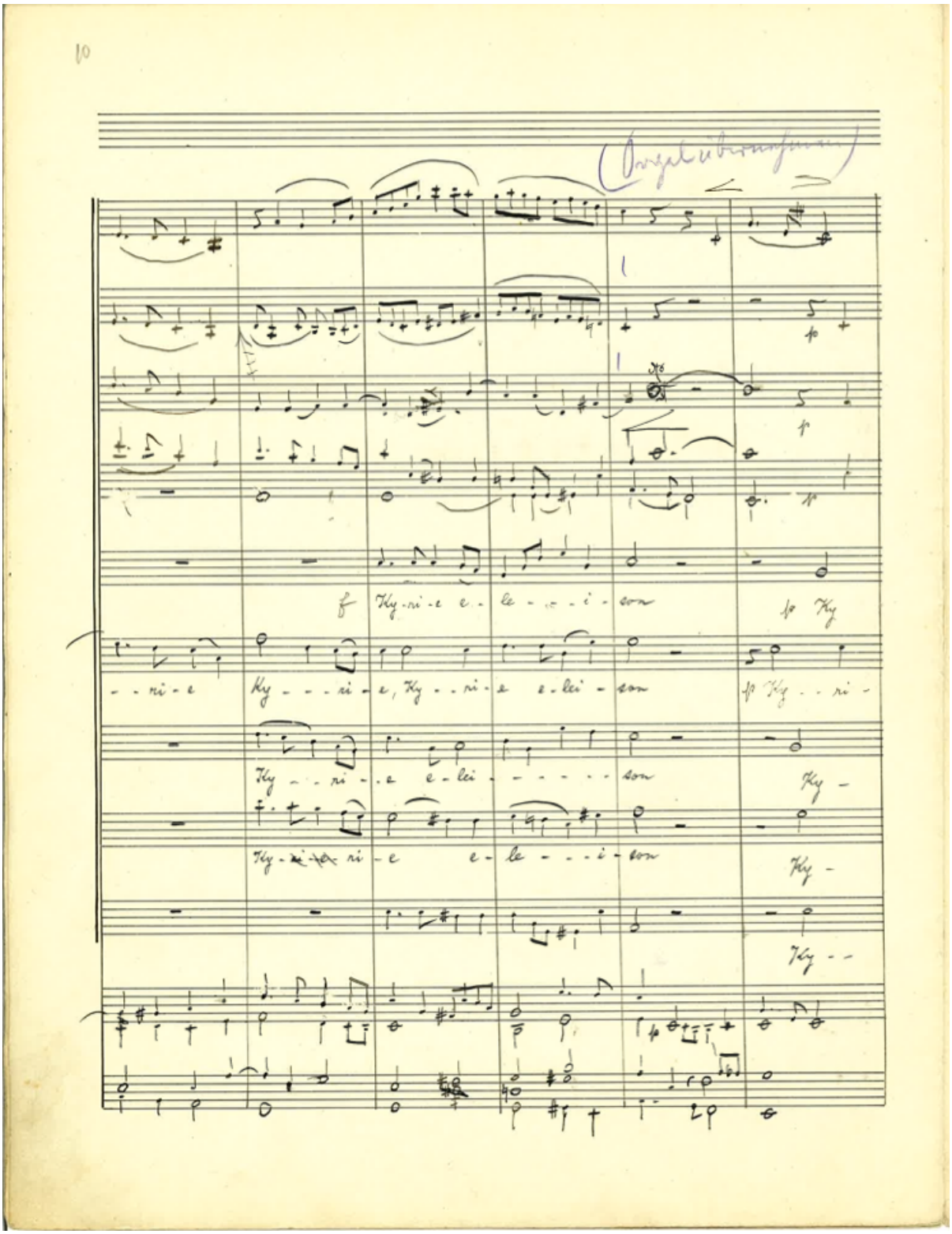


Abbildung 142: Autografe Partitur, Kyrie, S. 10.

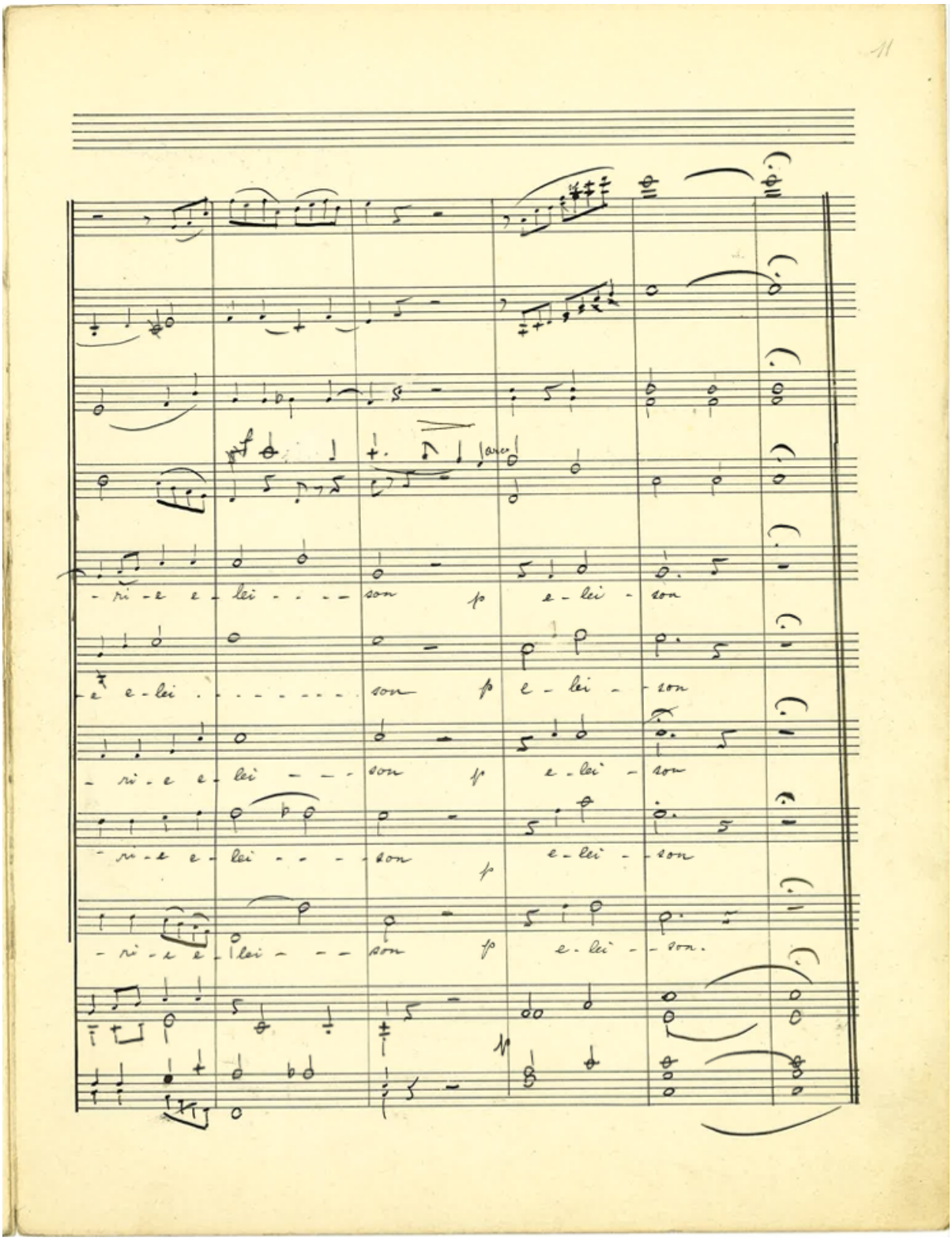


Abbildung 143: Autografe Partitur, Kyrie, S. 11.

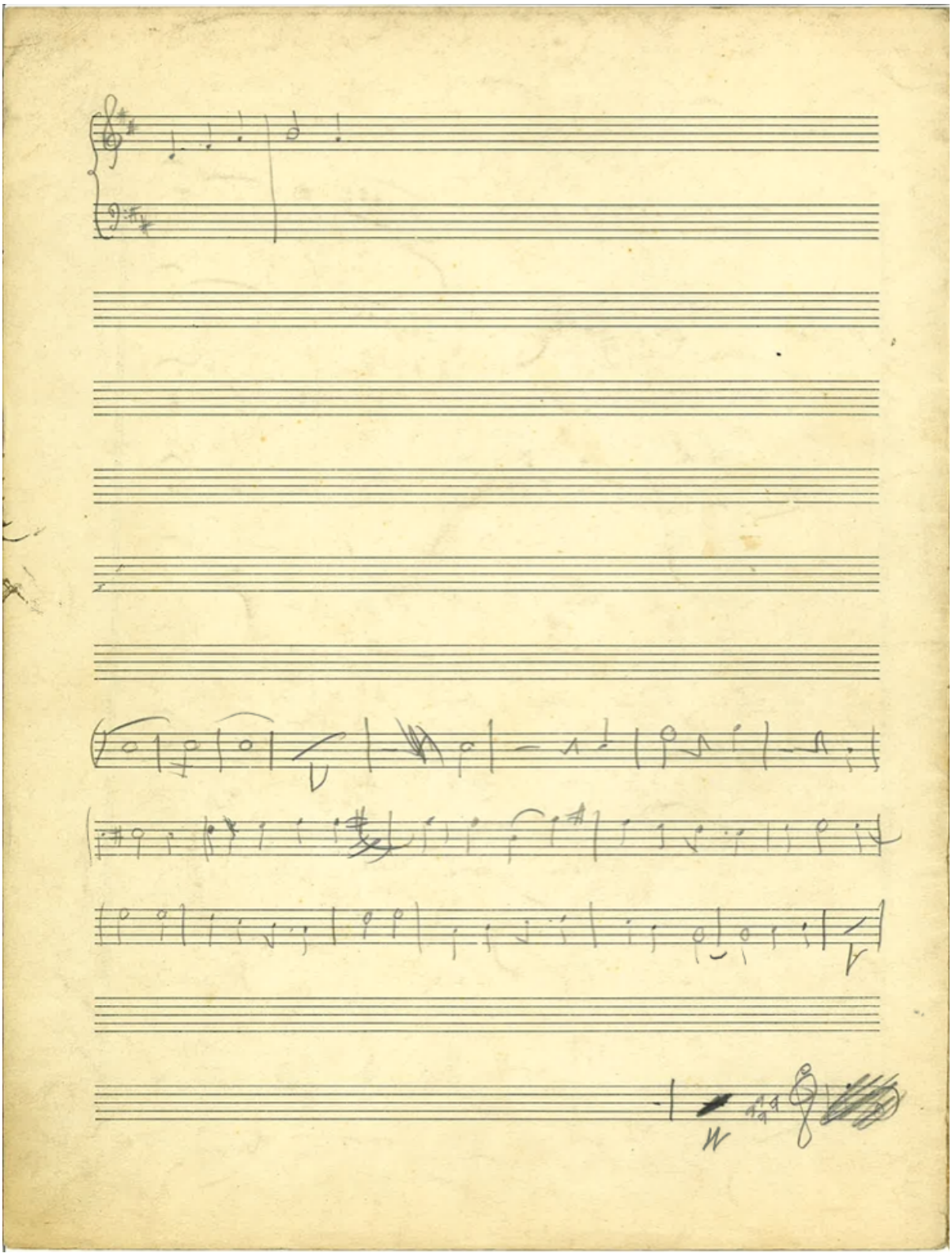


Abbildung 144: Autografe Partitur, Kyrie, S. 12.

8.7.2 Partitur: *Gloria*

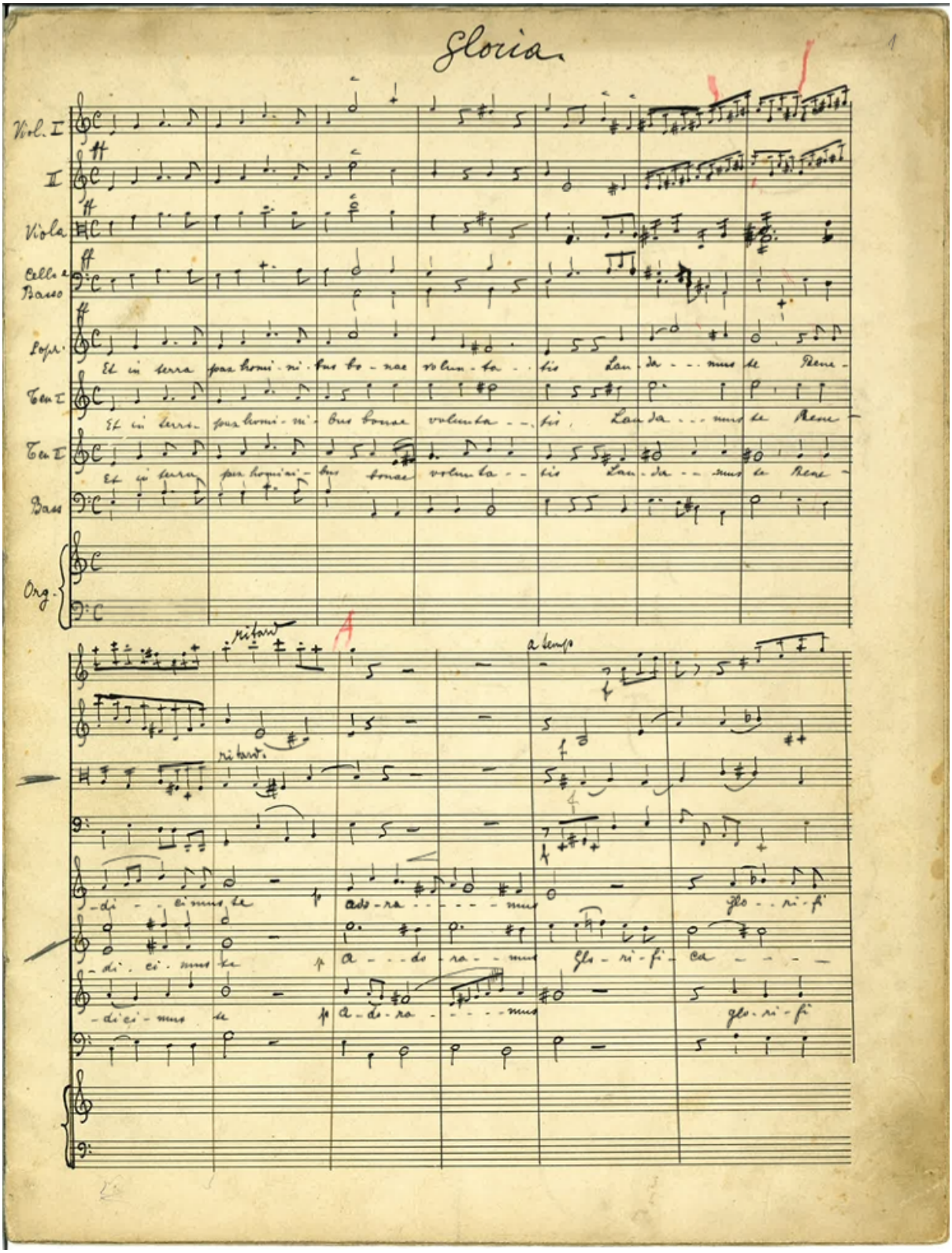
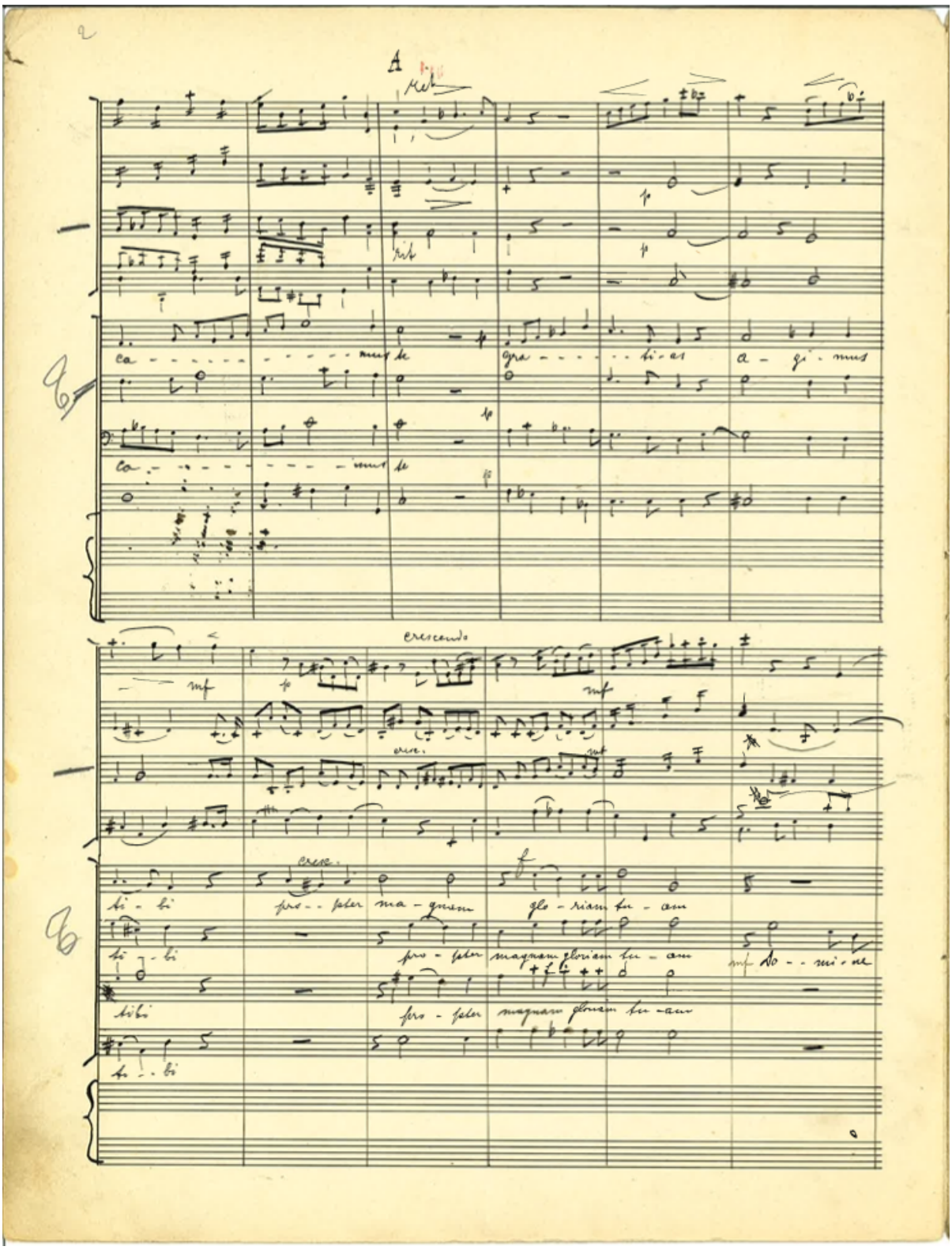


Abbildung 145: Autografe Partitur, Gloria, S. 1.


A
ca - - -

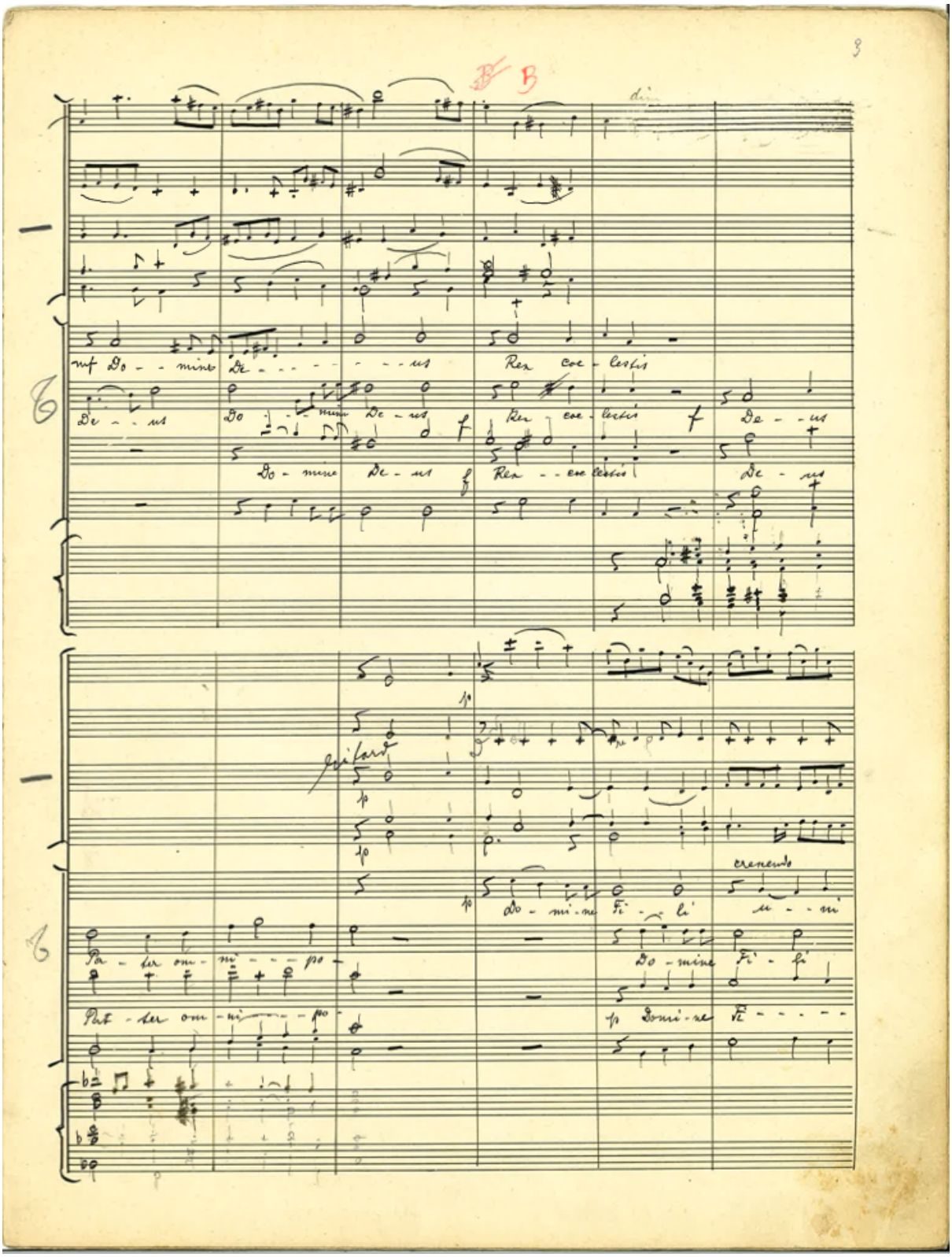


Abbildung 147: Autografe Partitur, Gloria, S. 3.

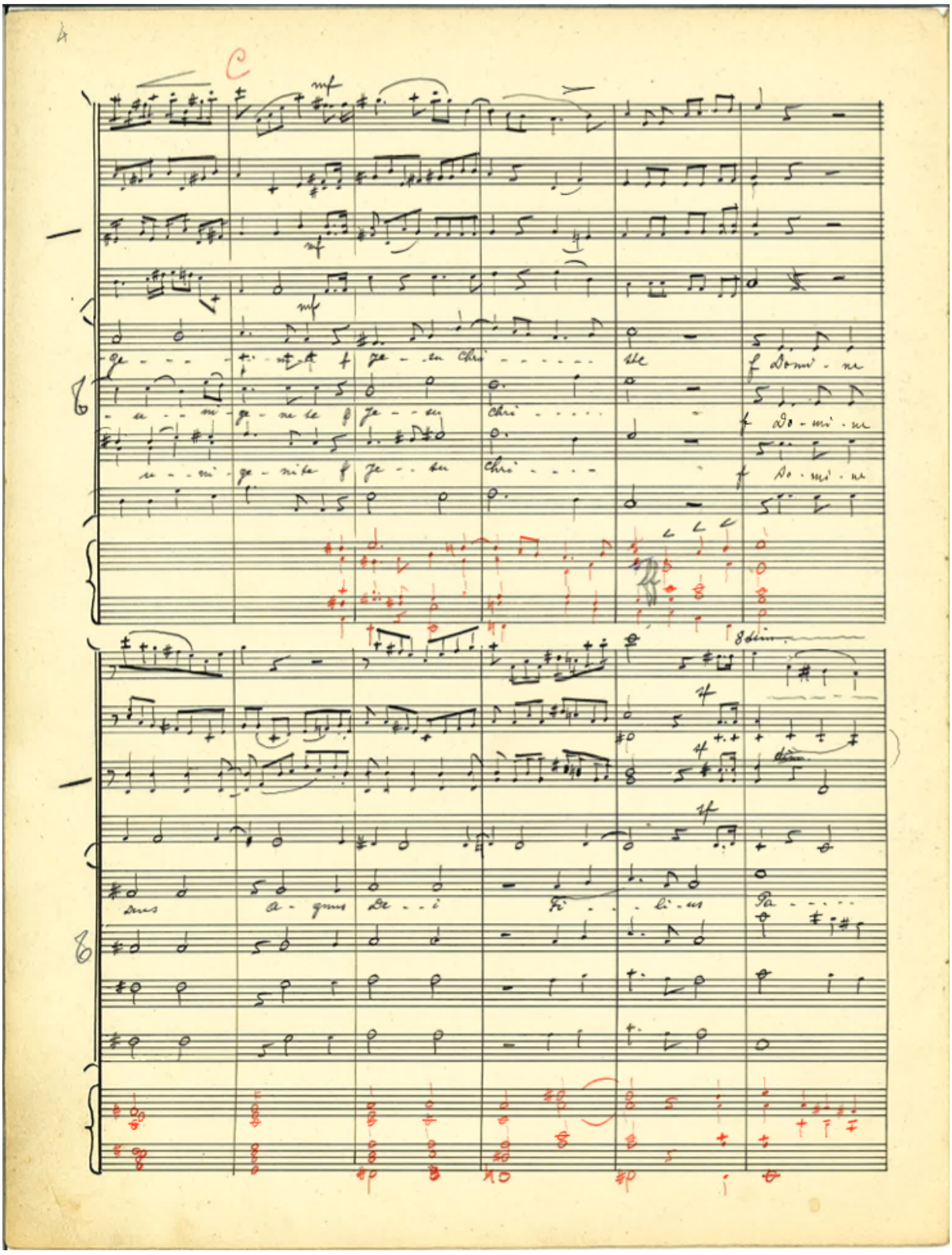


Abbildung 148: Autografe Partitur, Gloria, S. 4.

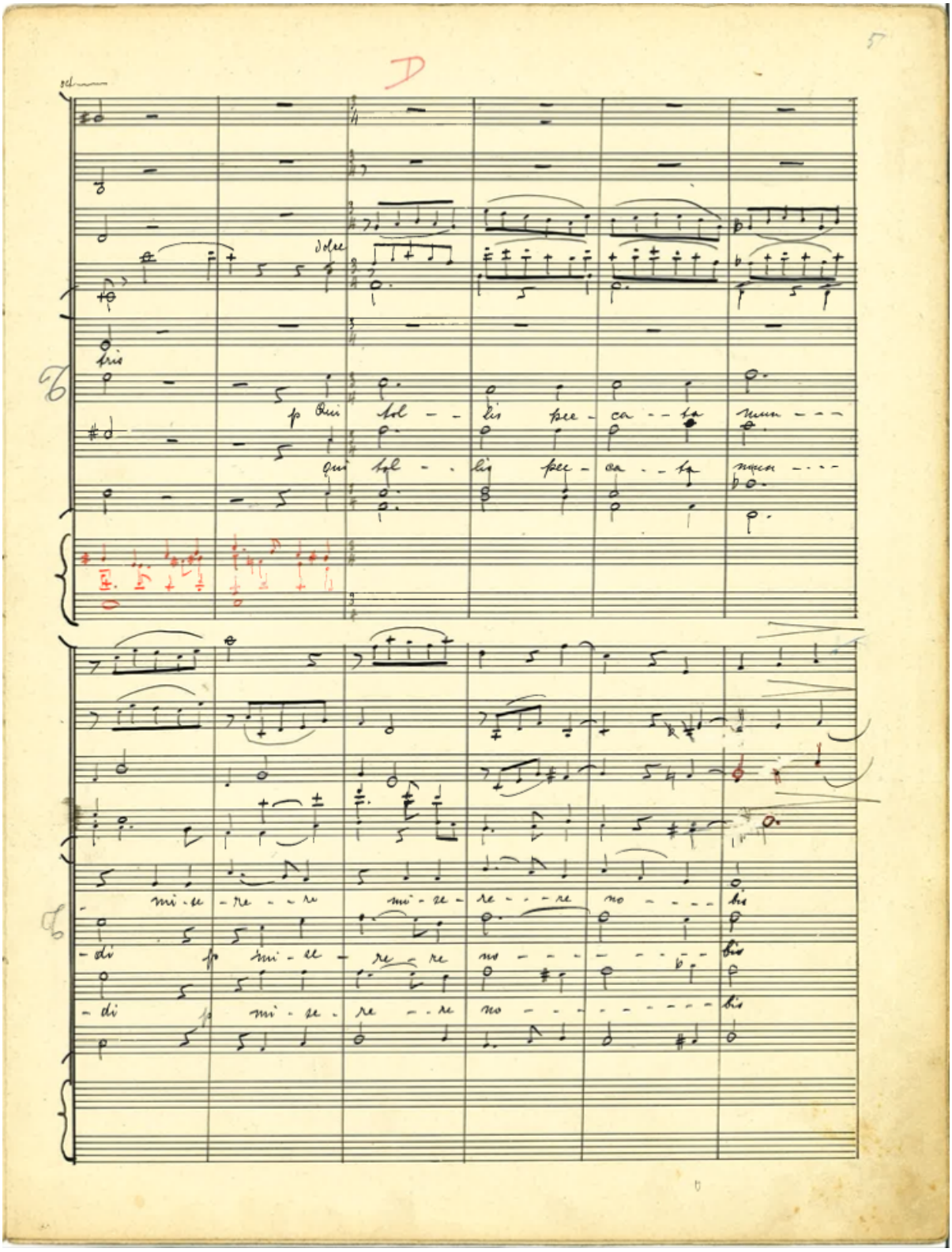


Abbildung 149: Autografe Partitur, Gloria, S. 5.

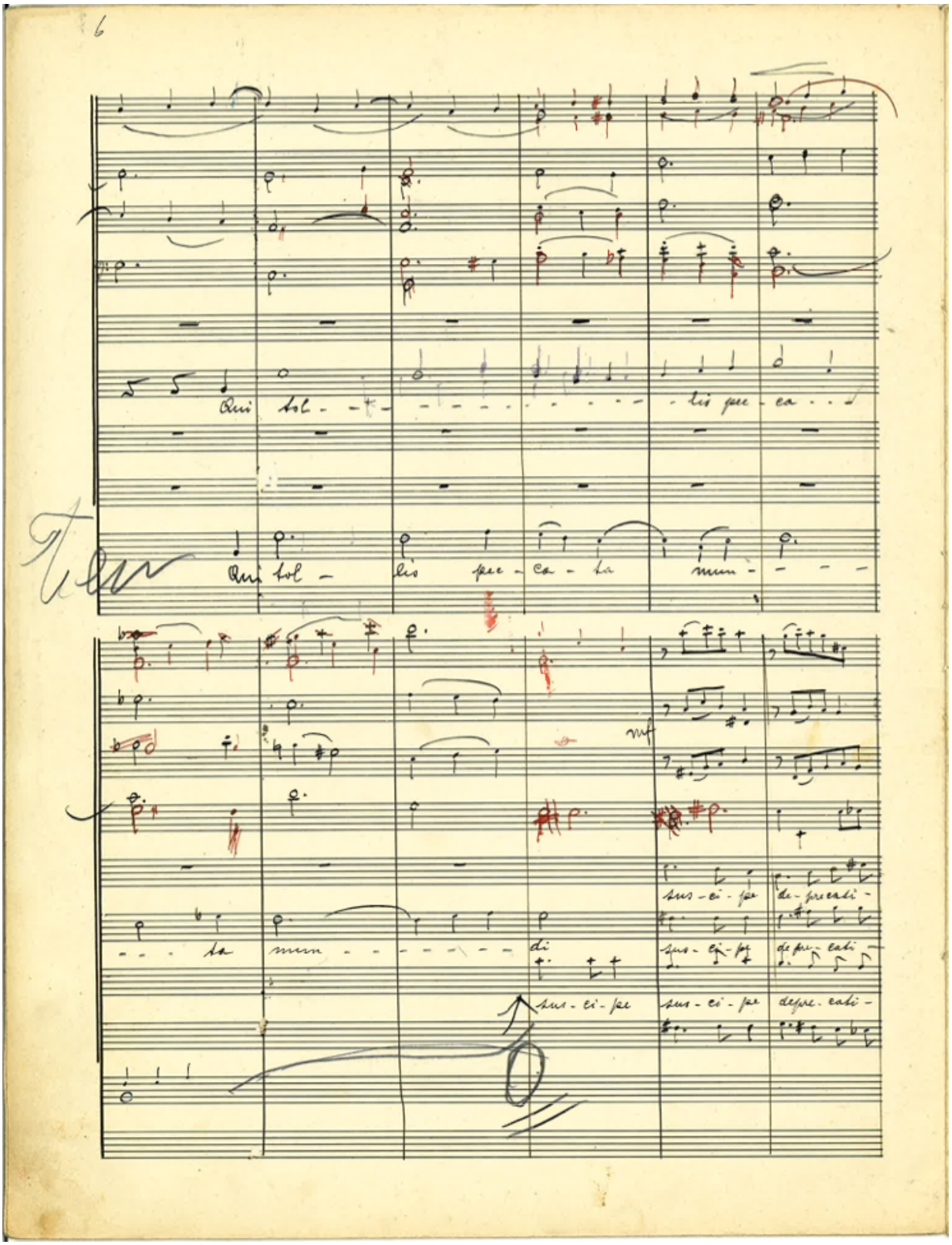


Abbildung 150: Autografe Partitur, Gloria, S. 6.

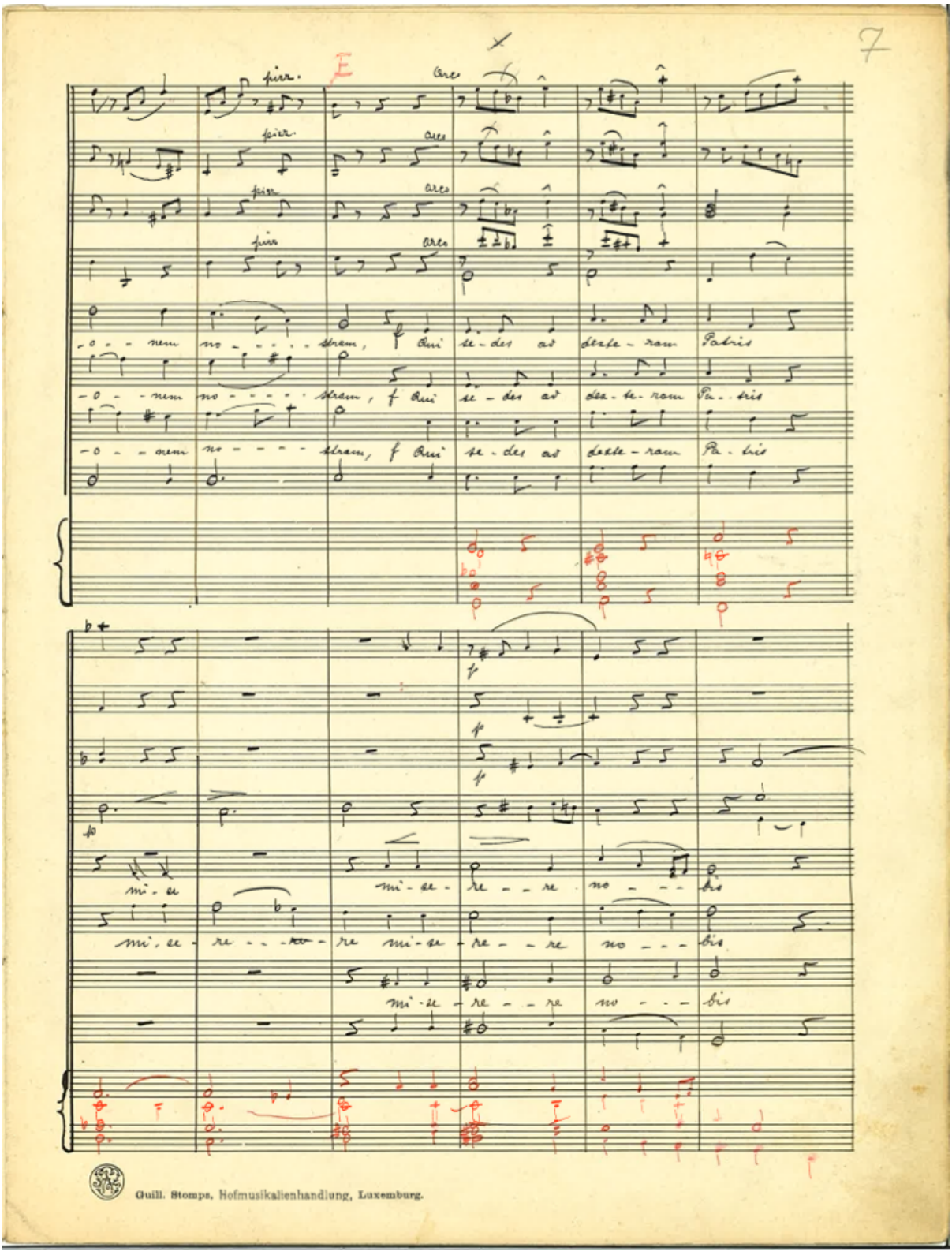


Abbildung 151: Autografe Partitur, Gloria, S. 7.

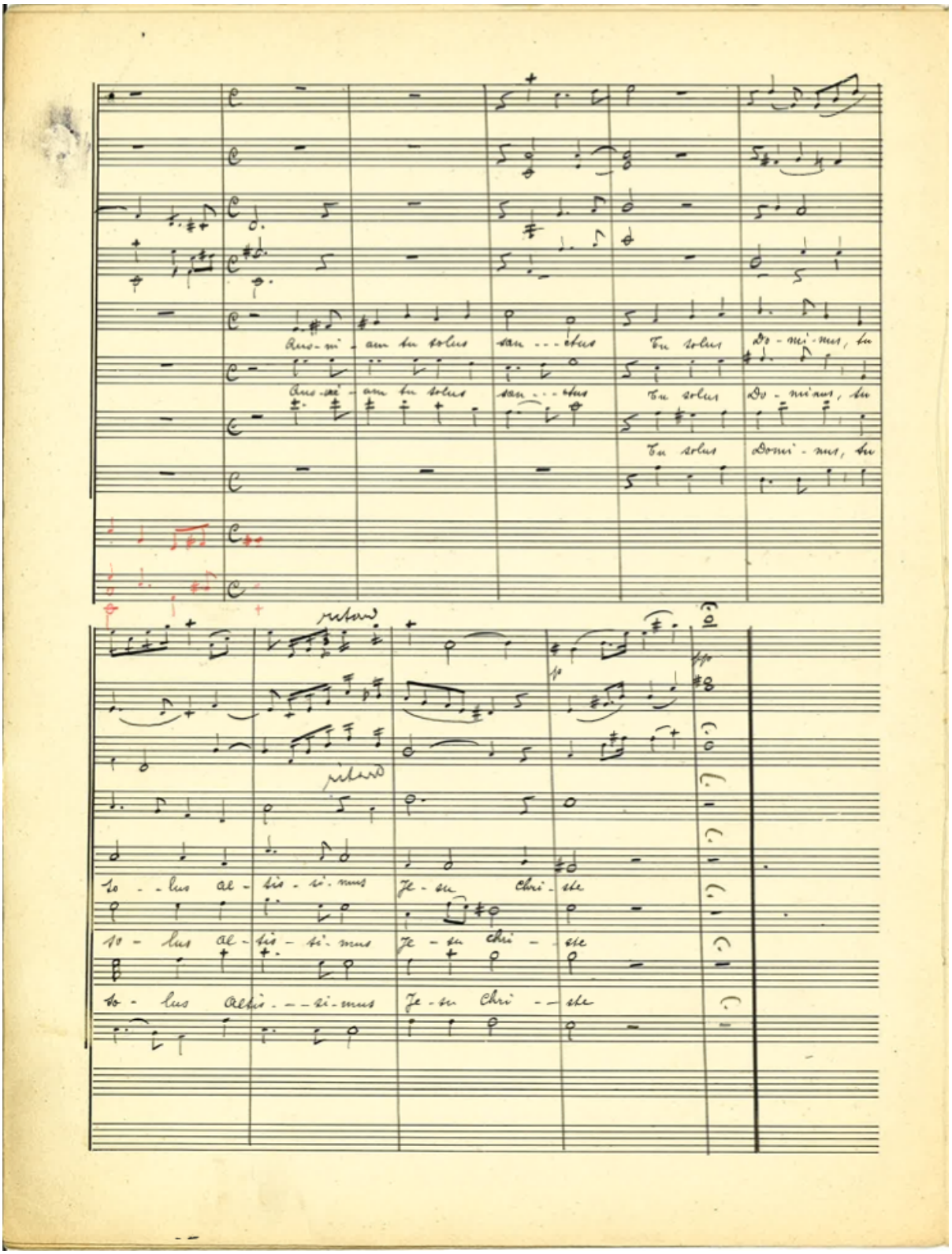


Abbildung 152: Autografe Partitur, Gloria, S. 8.

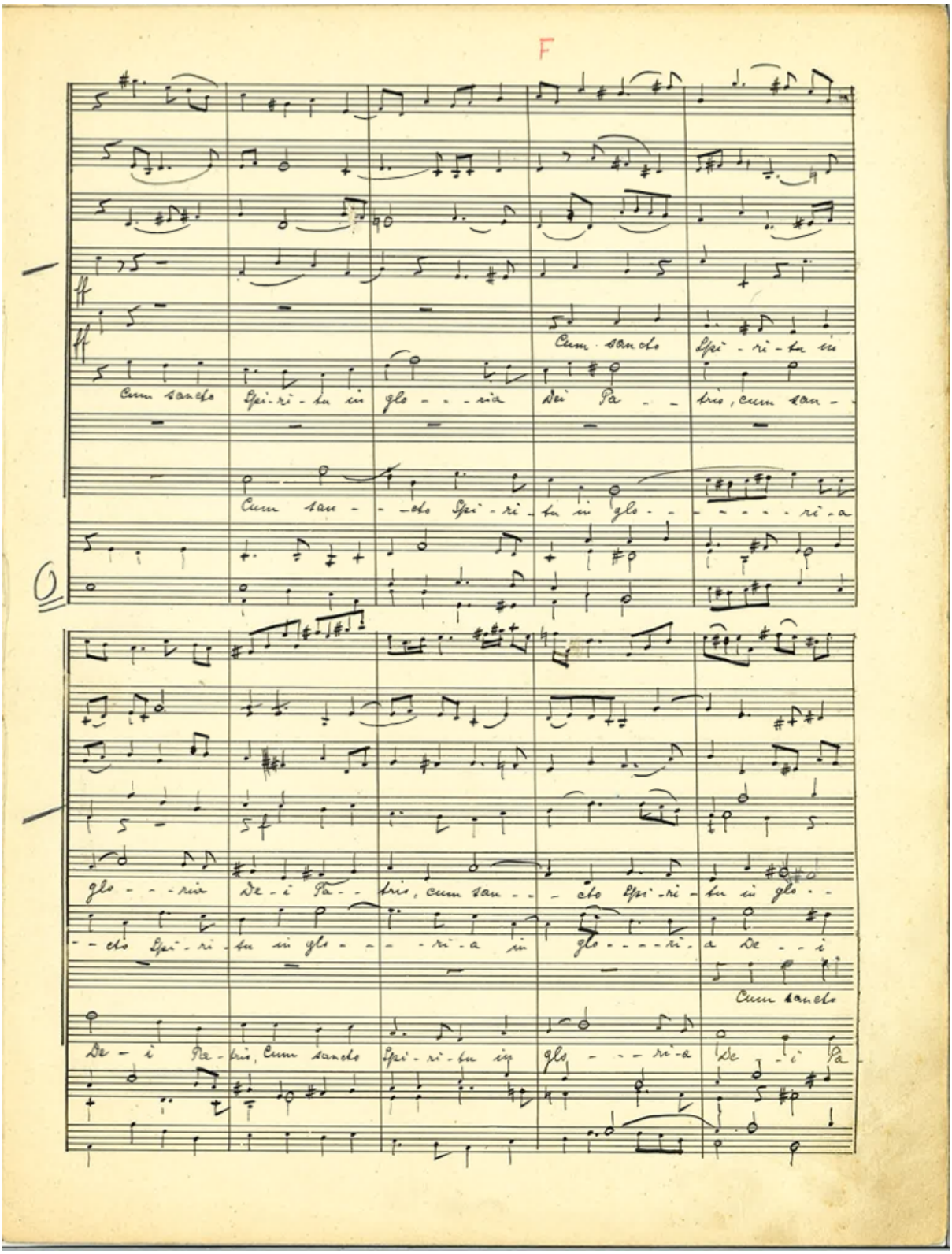


Abbildung 153: Autografe Partitur, Gloria, S. 9.

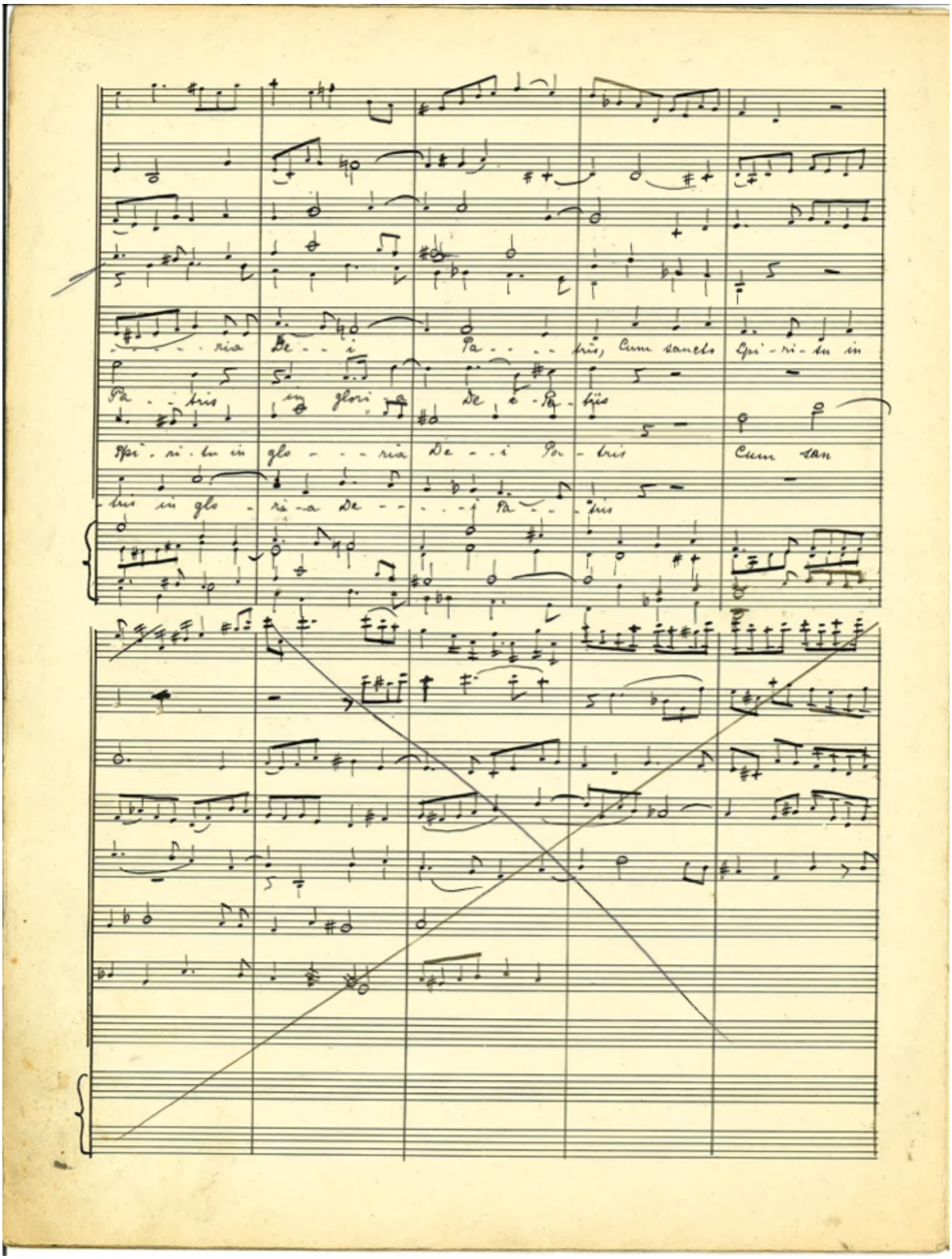
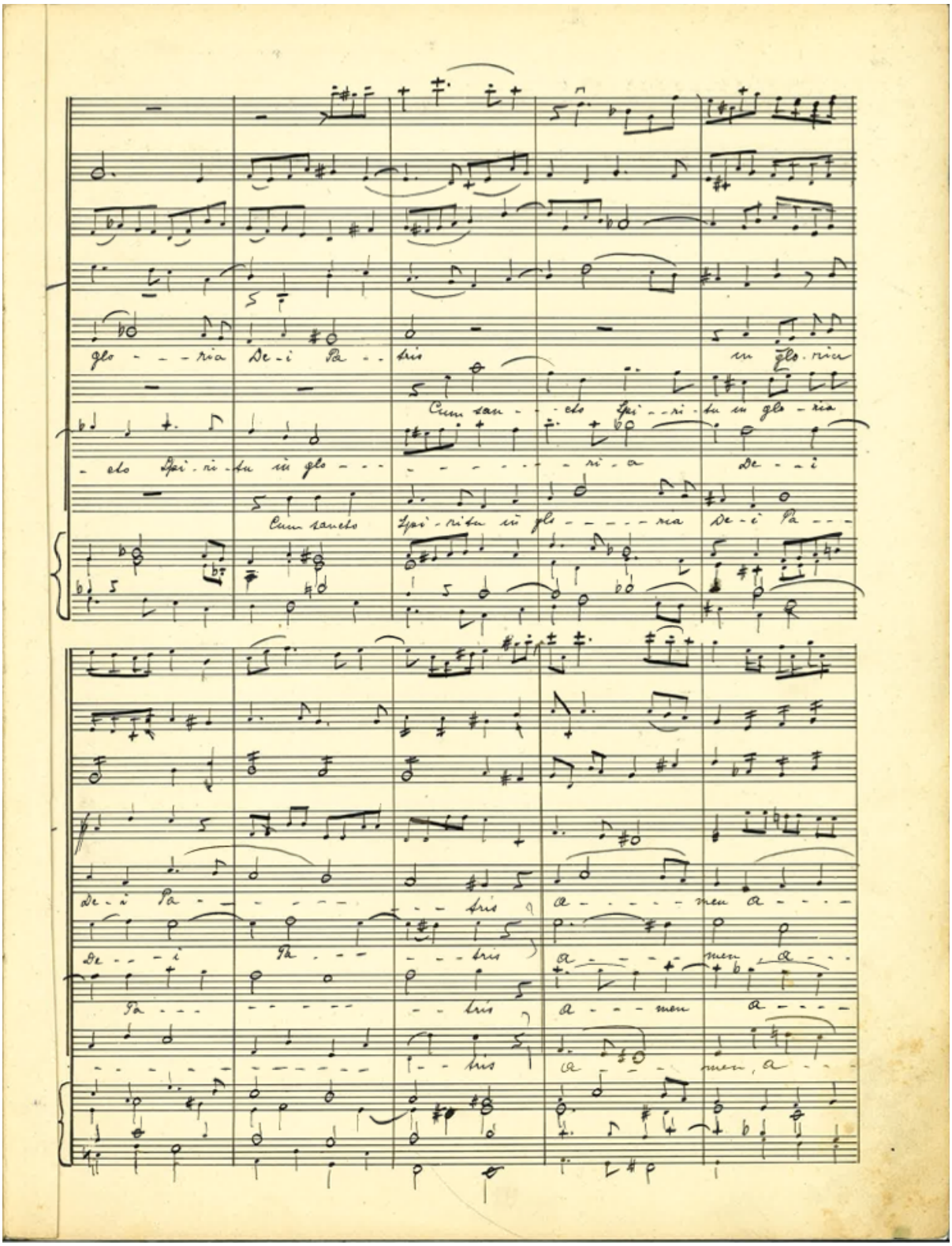


Abbildung 154: Autografe Partitur, Gloria, S. 10.


glo - - - ria De - i Pa - tris in glo - ria
Cum sanc - - -

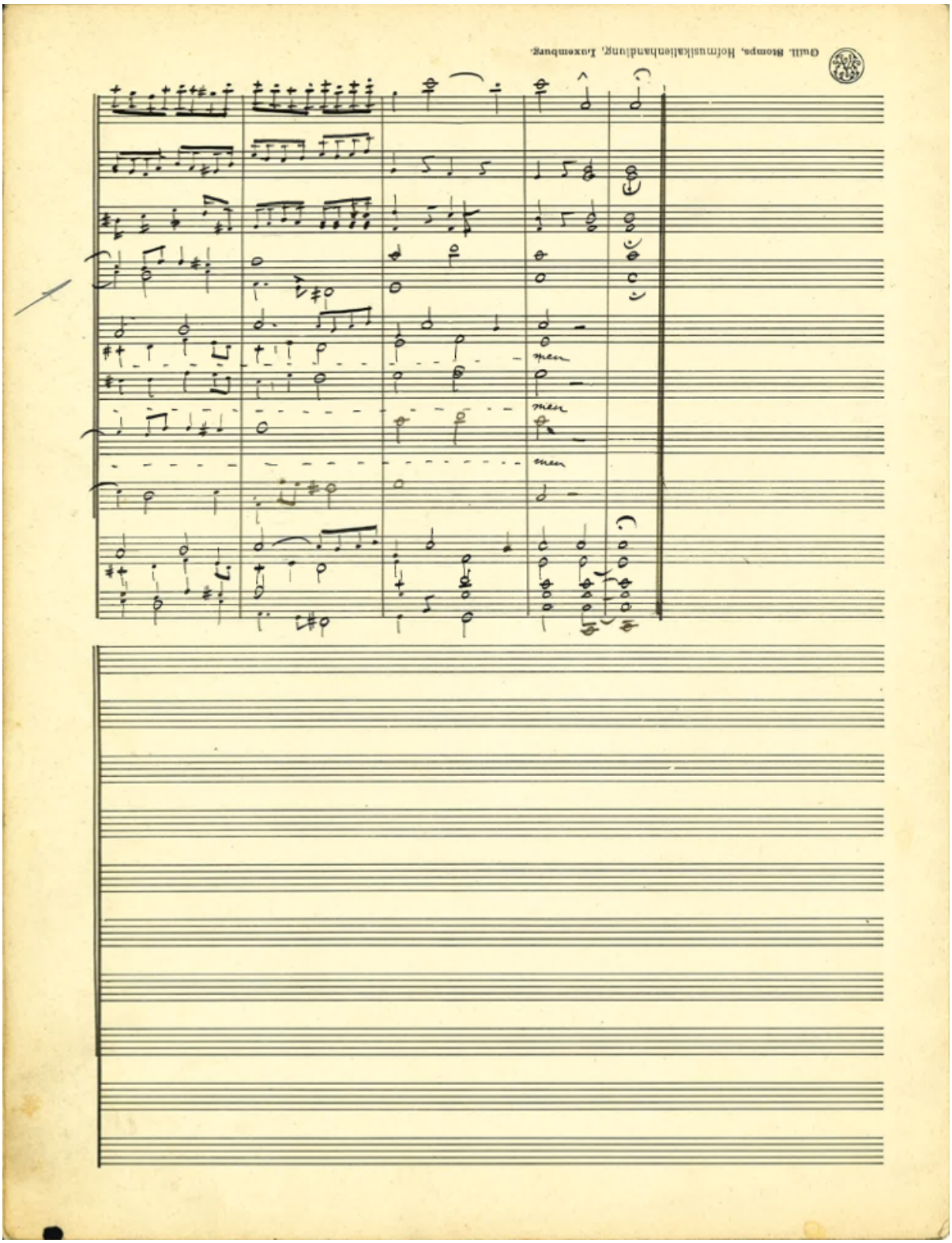


Abbildung 156: Autografe Partitur, Gloria, S. 12.

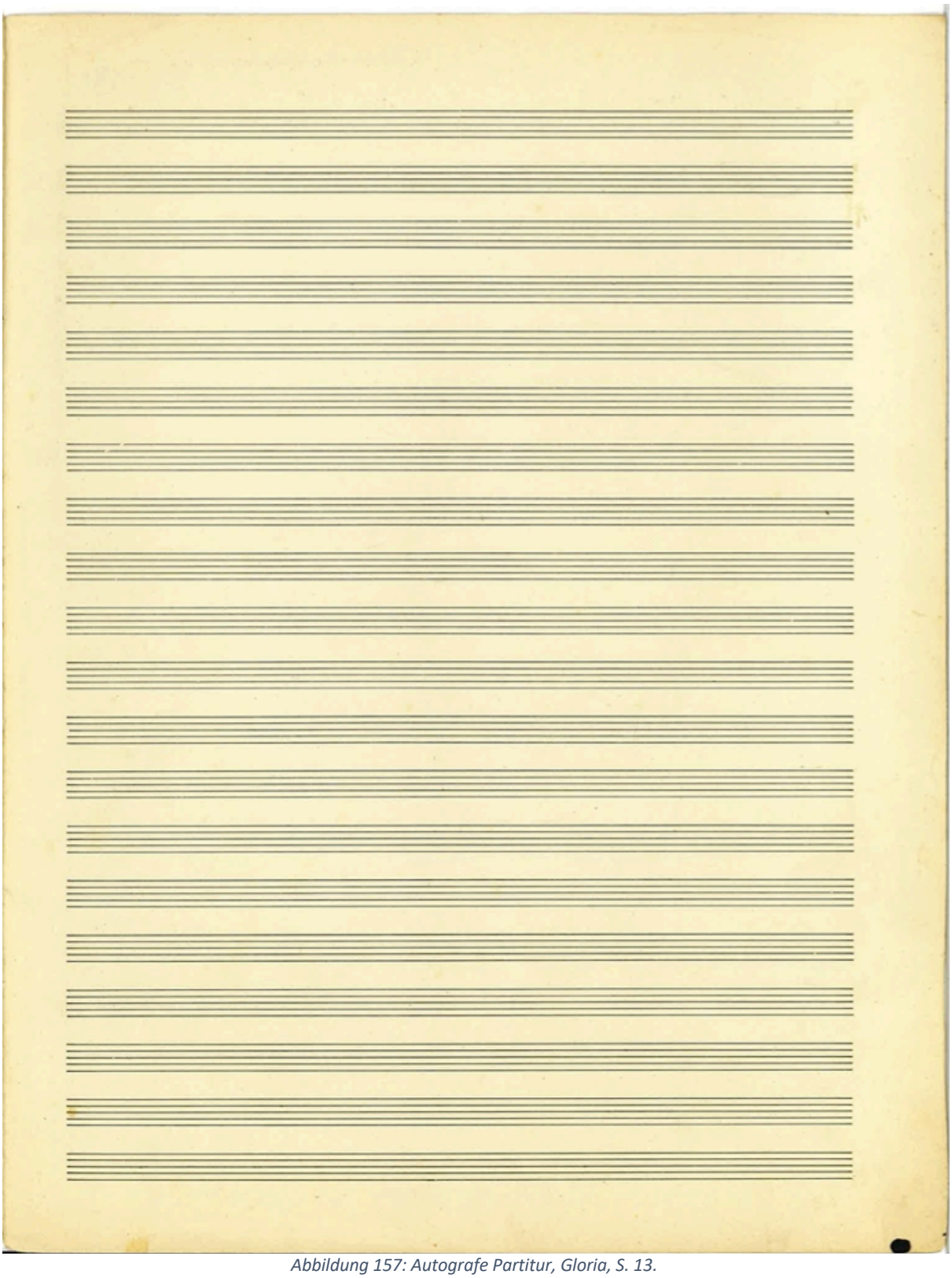


Abbildung 157: Autografe Partitur, Gloria, S. 13.

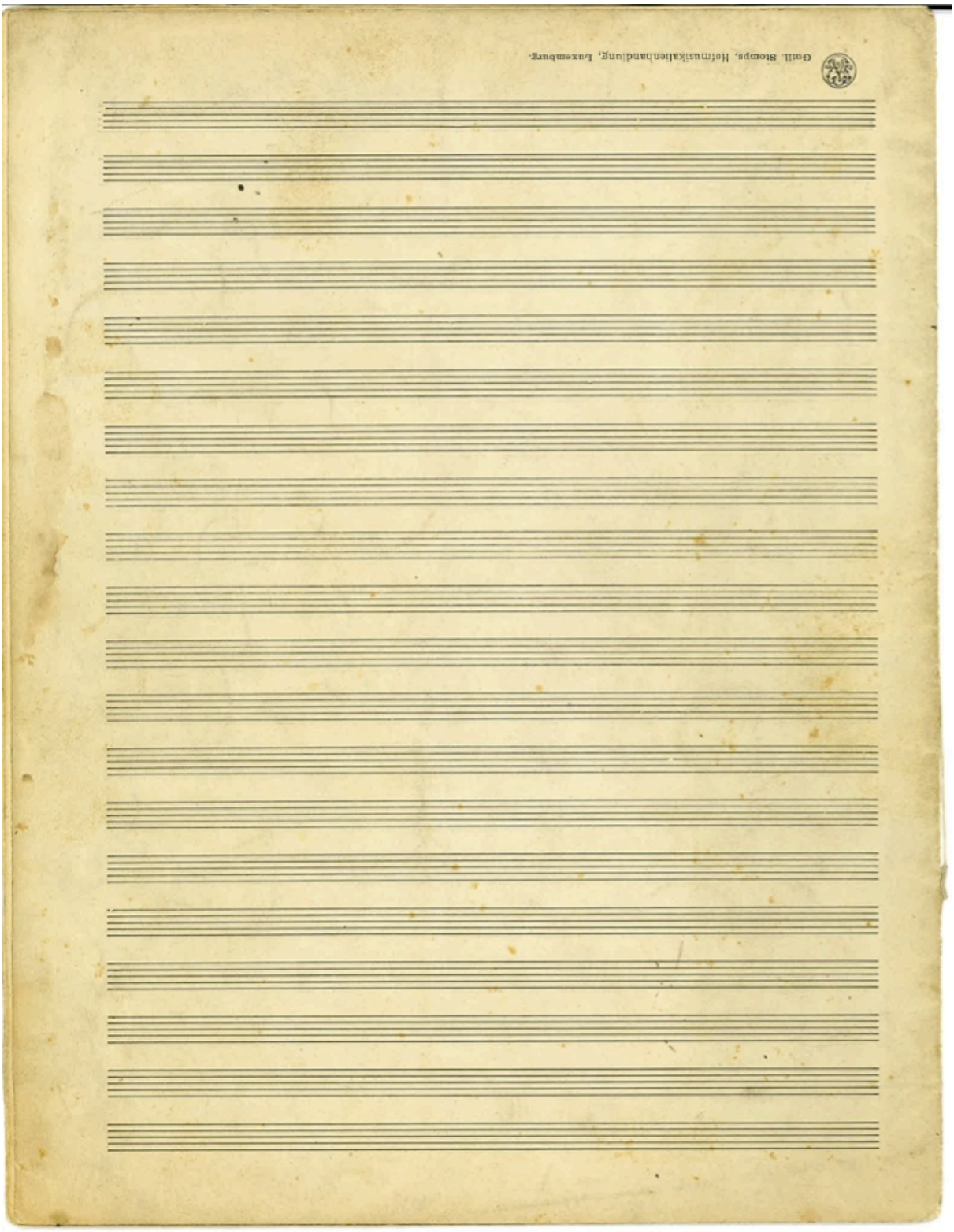


Abbildung 158: Autografe Partitur, Gloria, S. 14.

8.7.3 Partitur: *Sanctus*

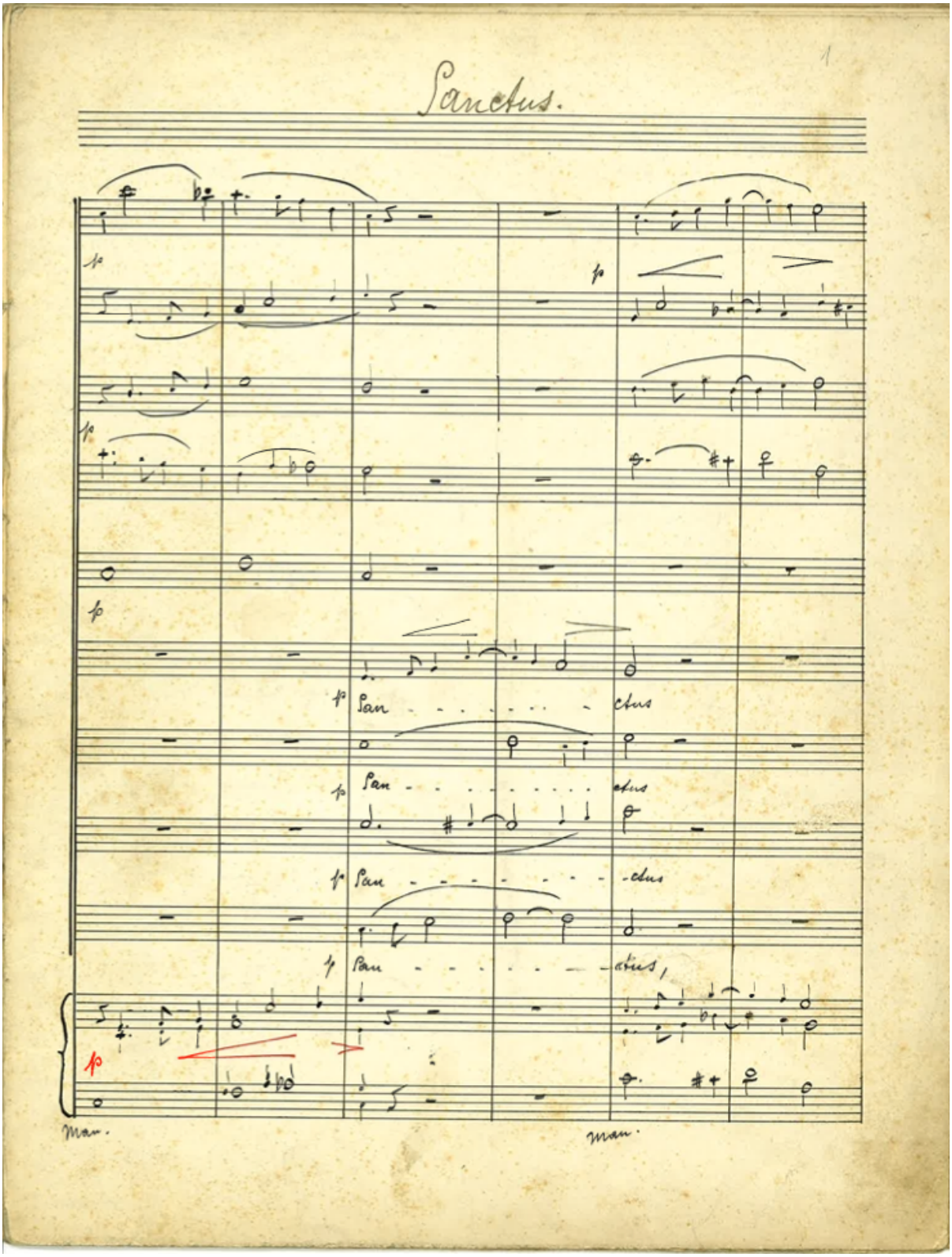


Abbildung 159: Autografe Partitur, Sanctus, S. 1.

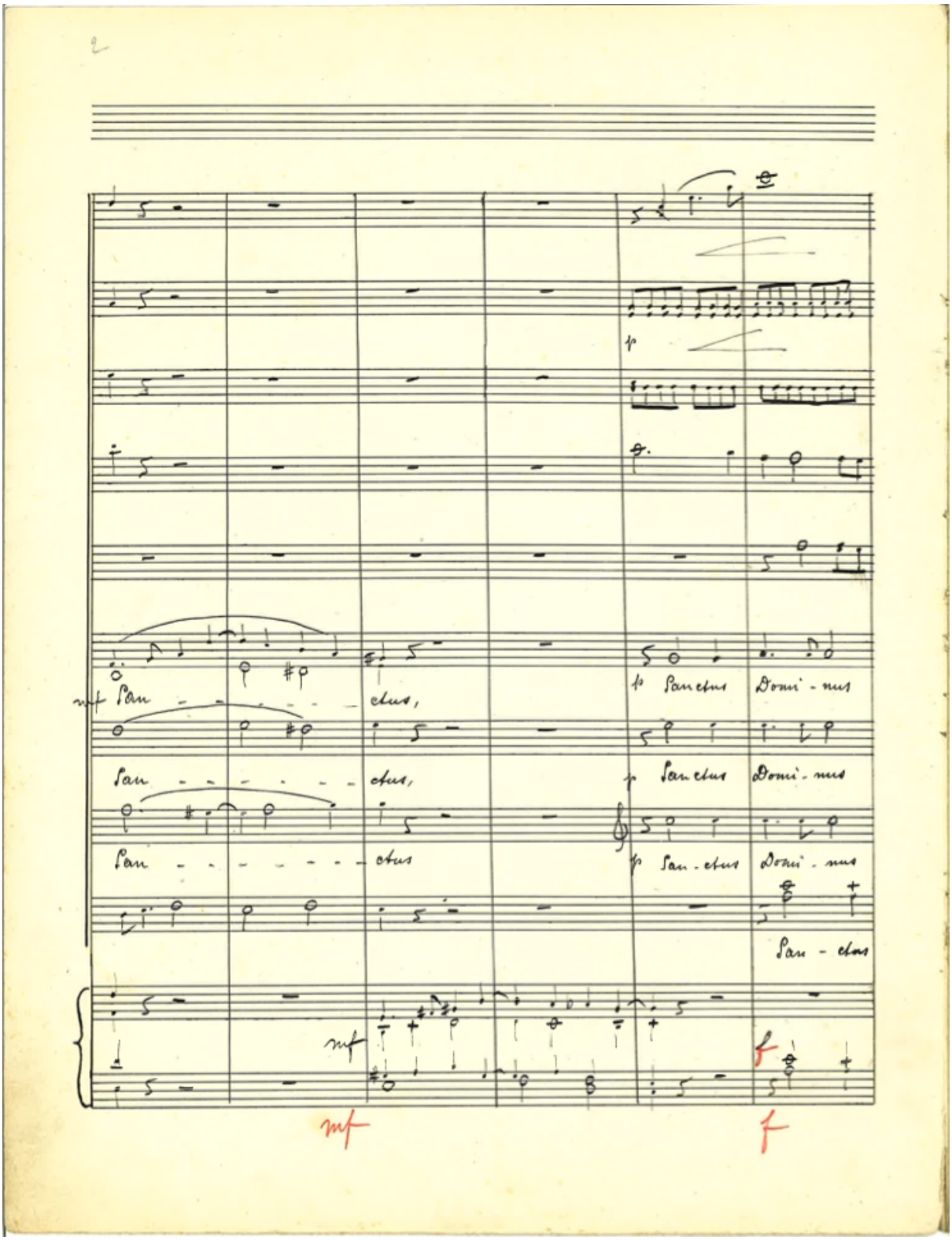


Abbildung 160: Autografe Partitur, Sanctus, S. 2.

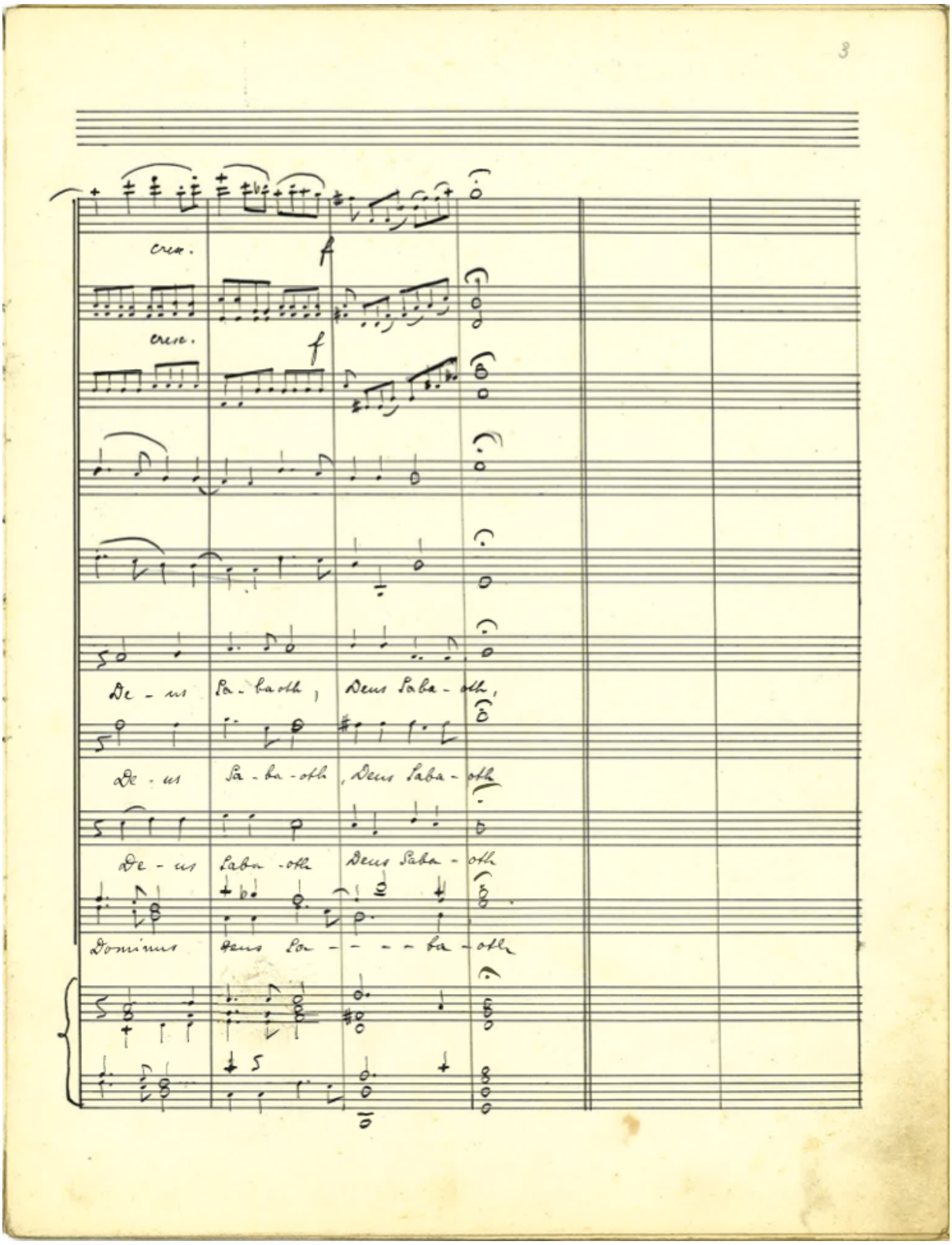


Abbildung 161: Autografe Partitur, Sanctus, S. 3.

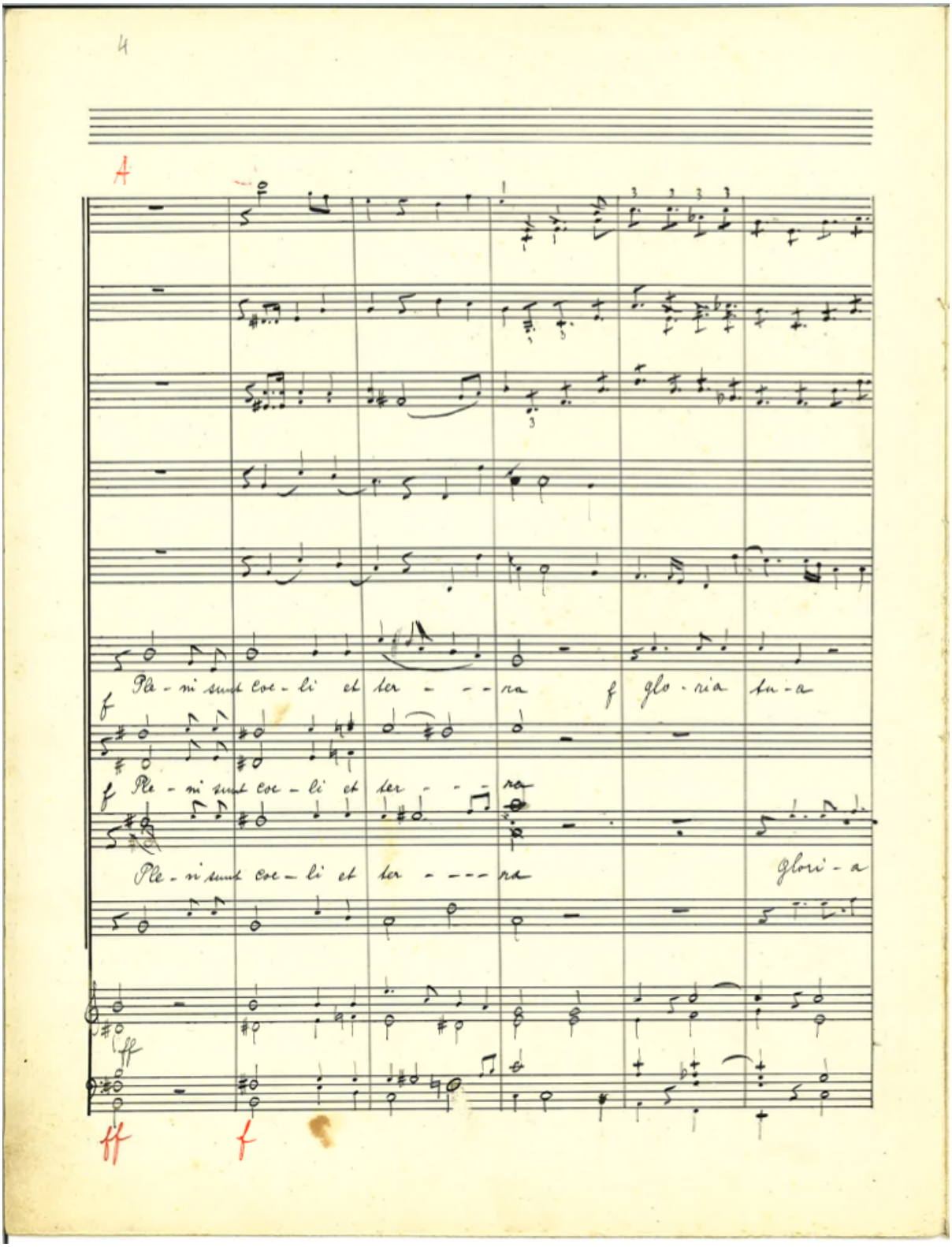


Abbildung 162: Autografe Partitur, Sanctus, S. 4.

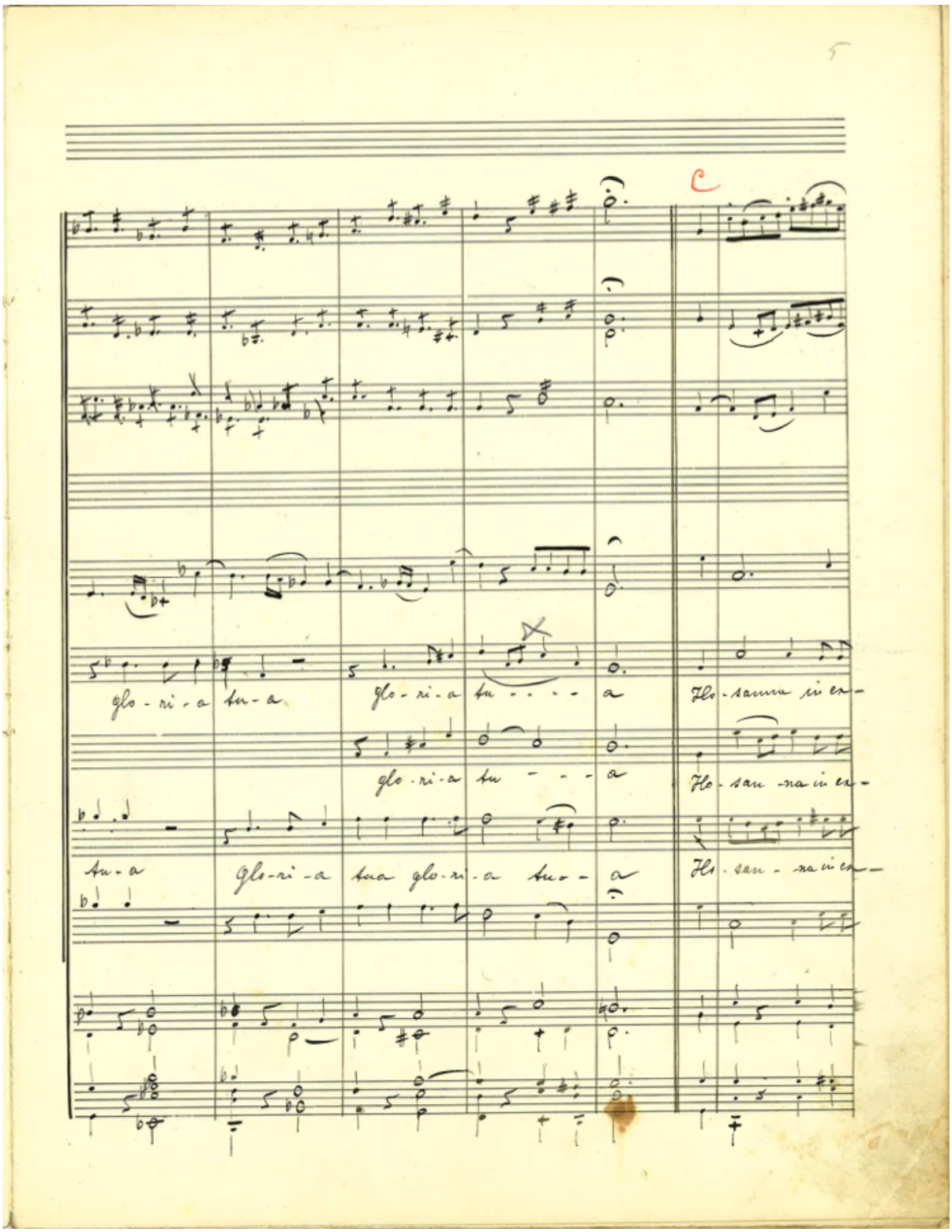


Abbildung 163: Autografe Partitur, Sanctus, S. 5.

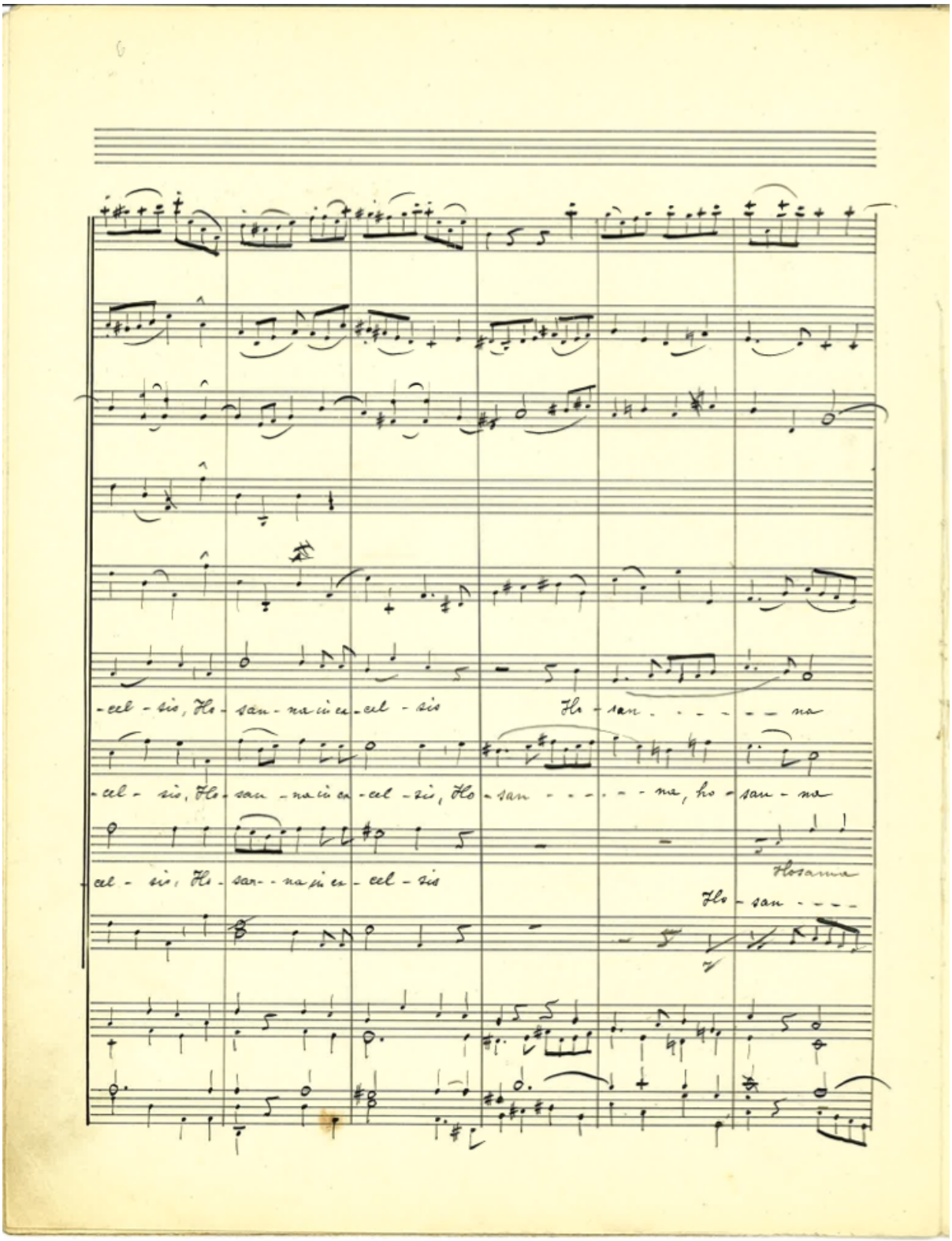


Abbildung 164: Autografe Partitur, Sanctus, S. 6.

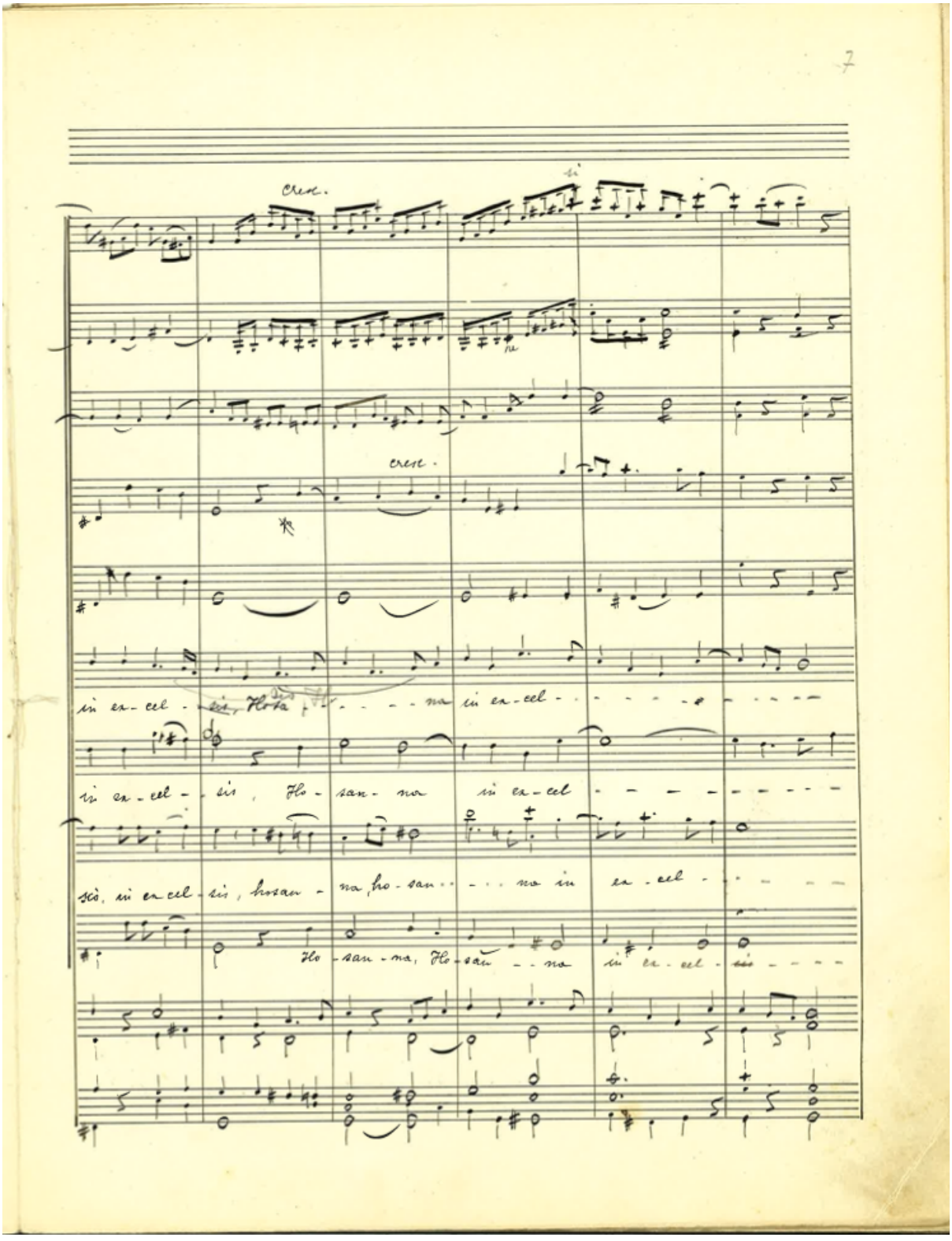


Abbildung 165: Autografe Partitur, Sanctus, S. 7.

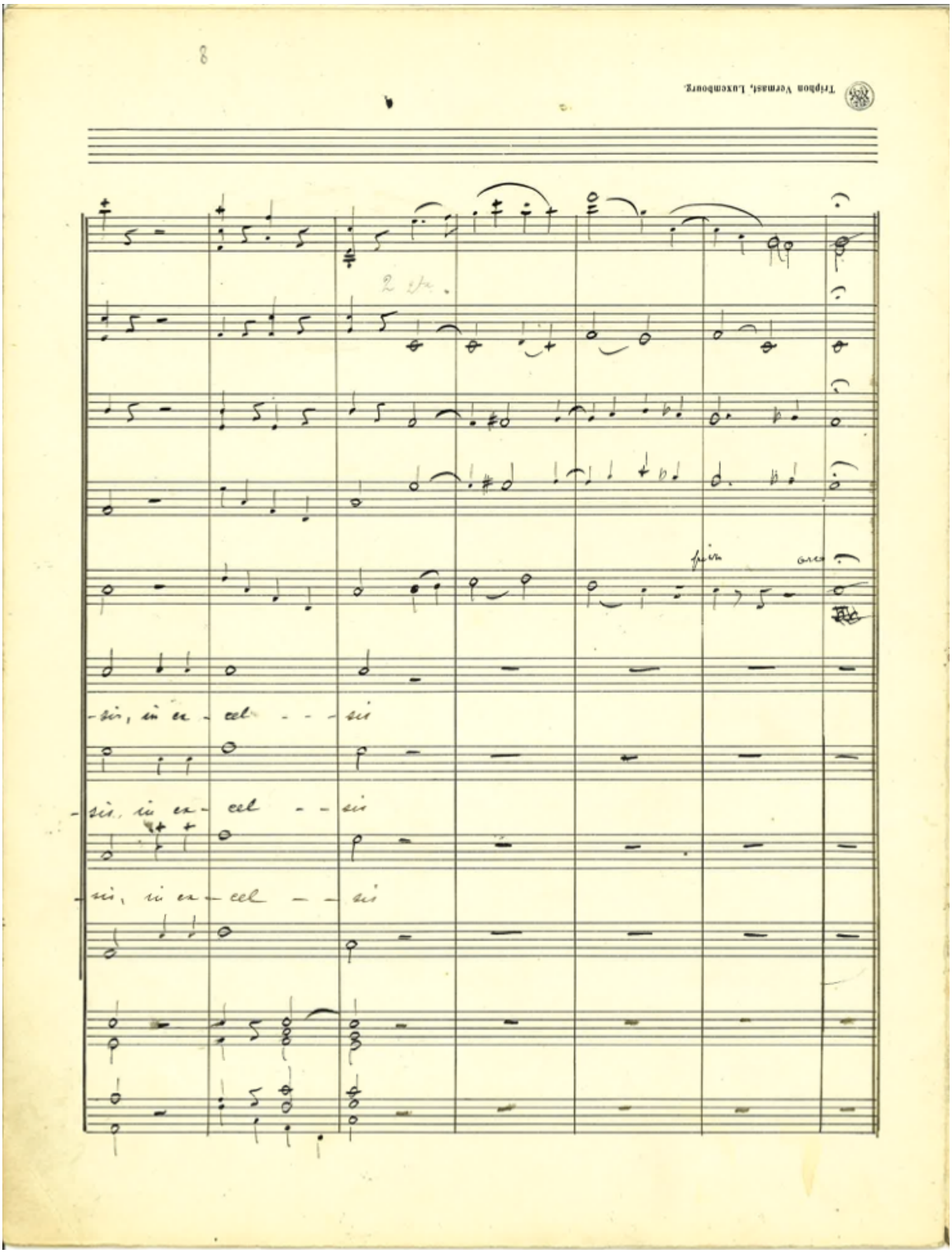


Abbildung 166: Autografe Partitur, Sanctus, S. 8.

8.7.4 Paritur: *Benedictus*

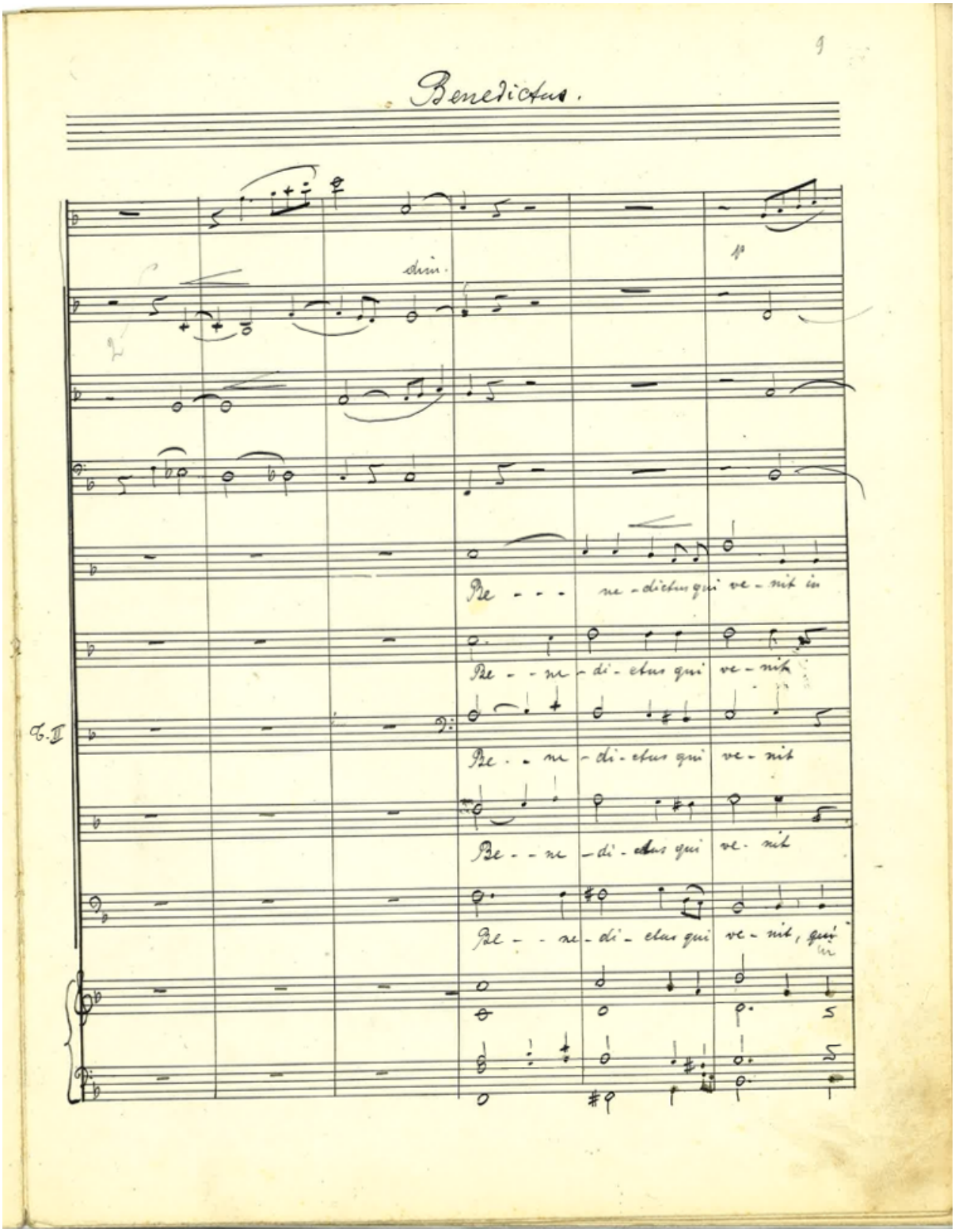


Abbildung 167: Autografe Partitur, Benedictus, S. 1.

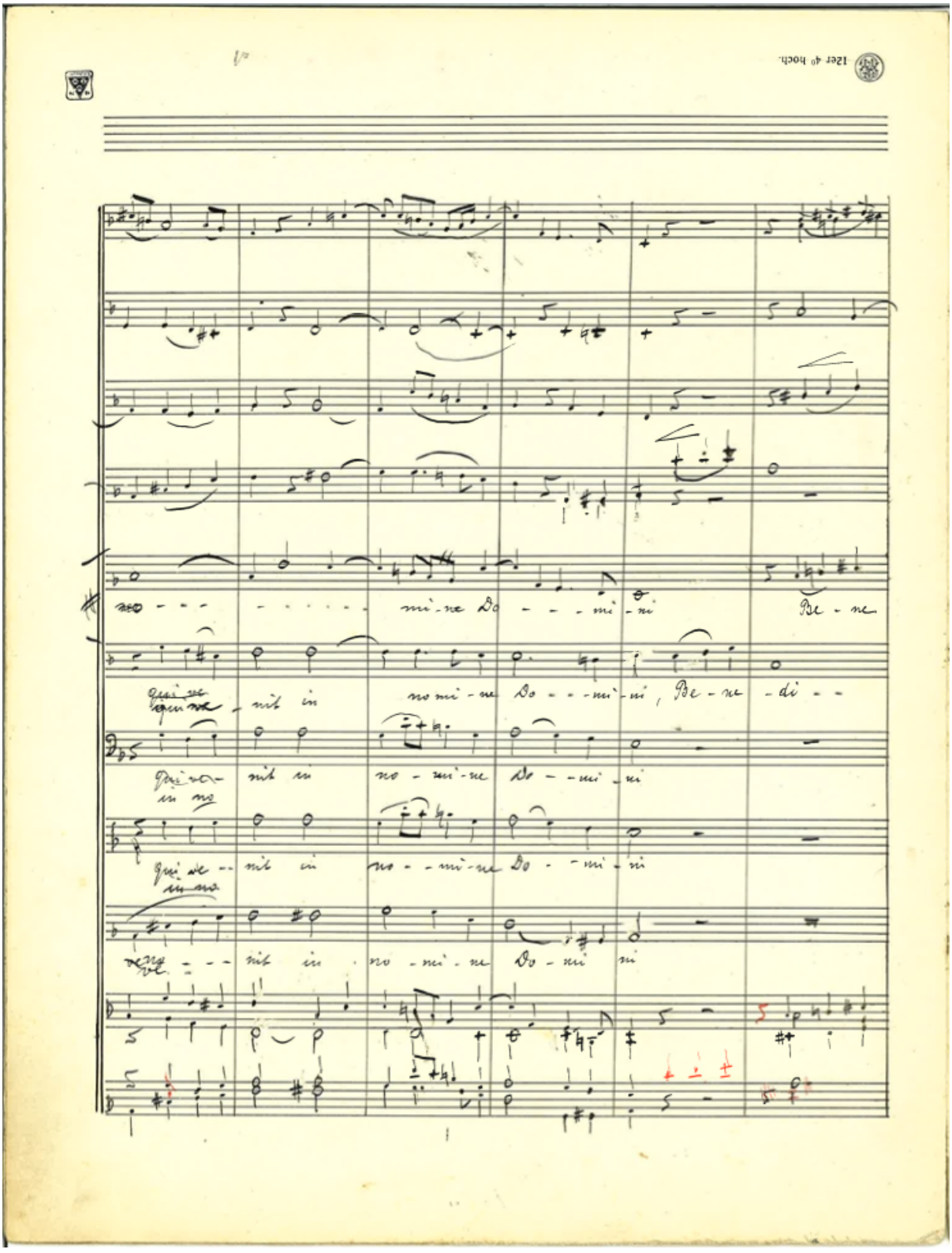


Abbildung 168: Autografe Partitur, Benedictus, S. 2.

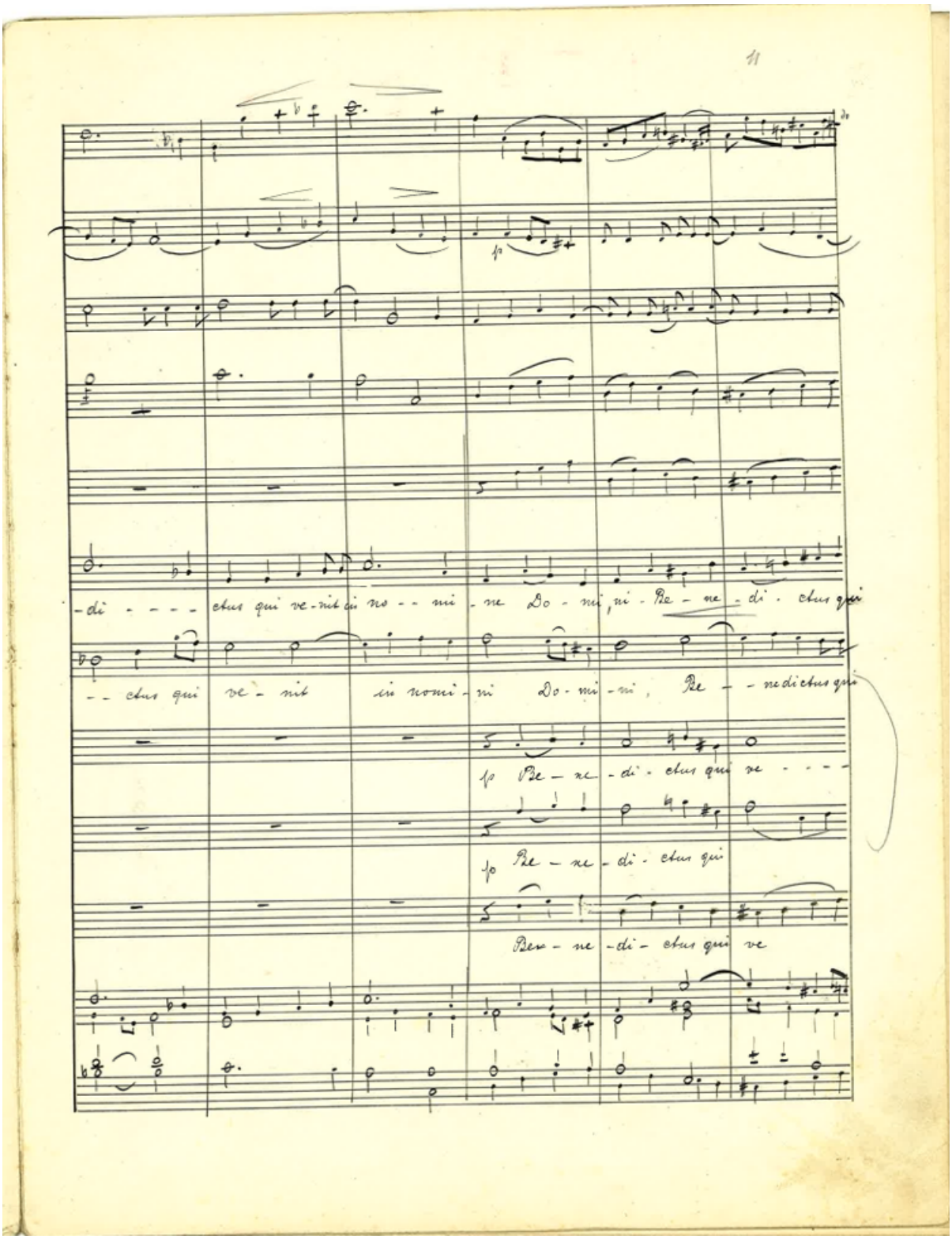


Abbildung 169: Autografe Partitur, Benedictus, S. 3.

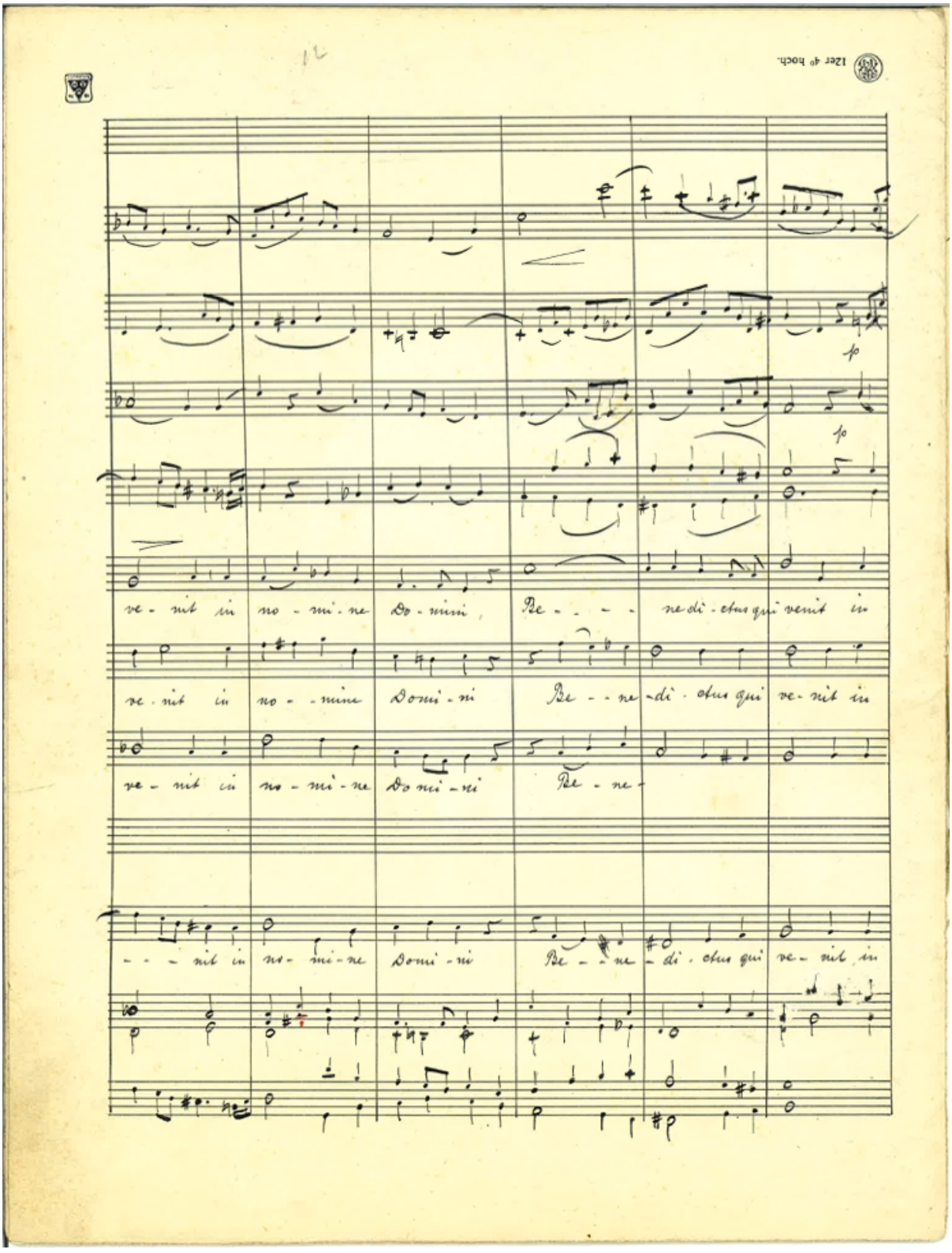


Abbildung 170: Autografe Partitur, Benedictus, S. 4.

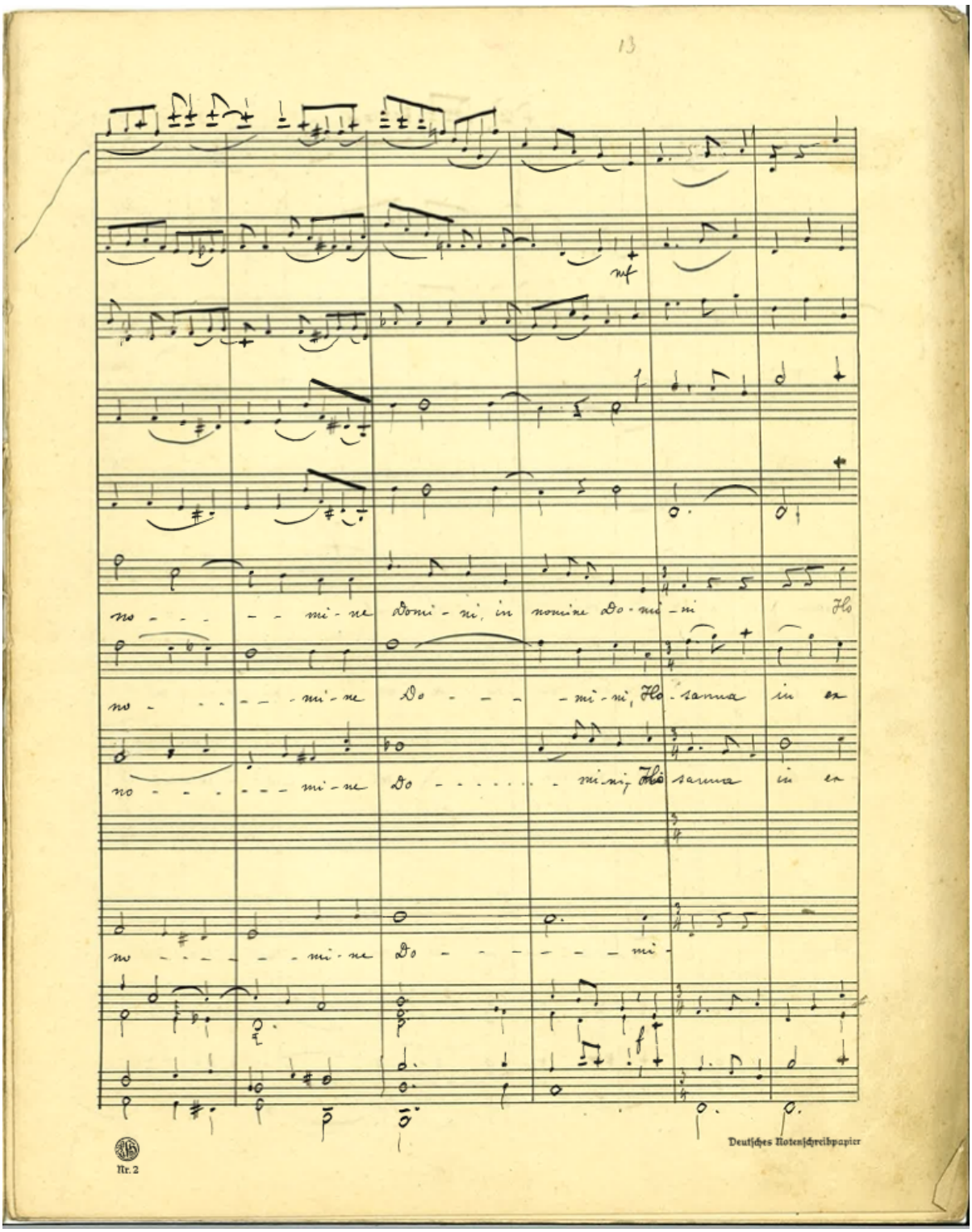


Abbildung 171: Autografe Partitur, Benedictus, S. 5.

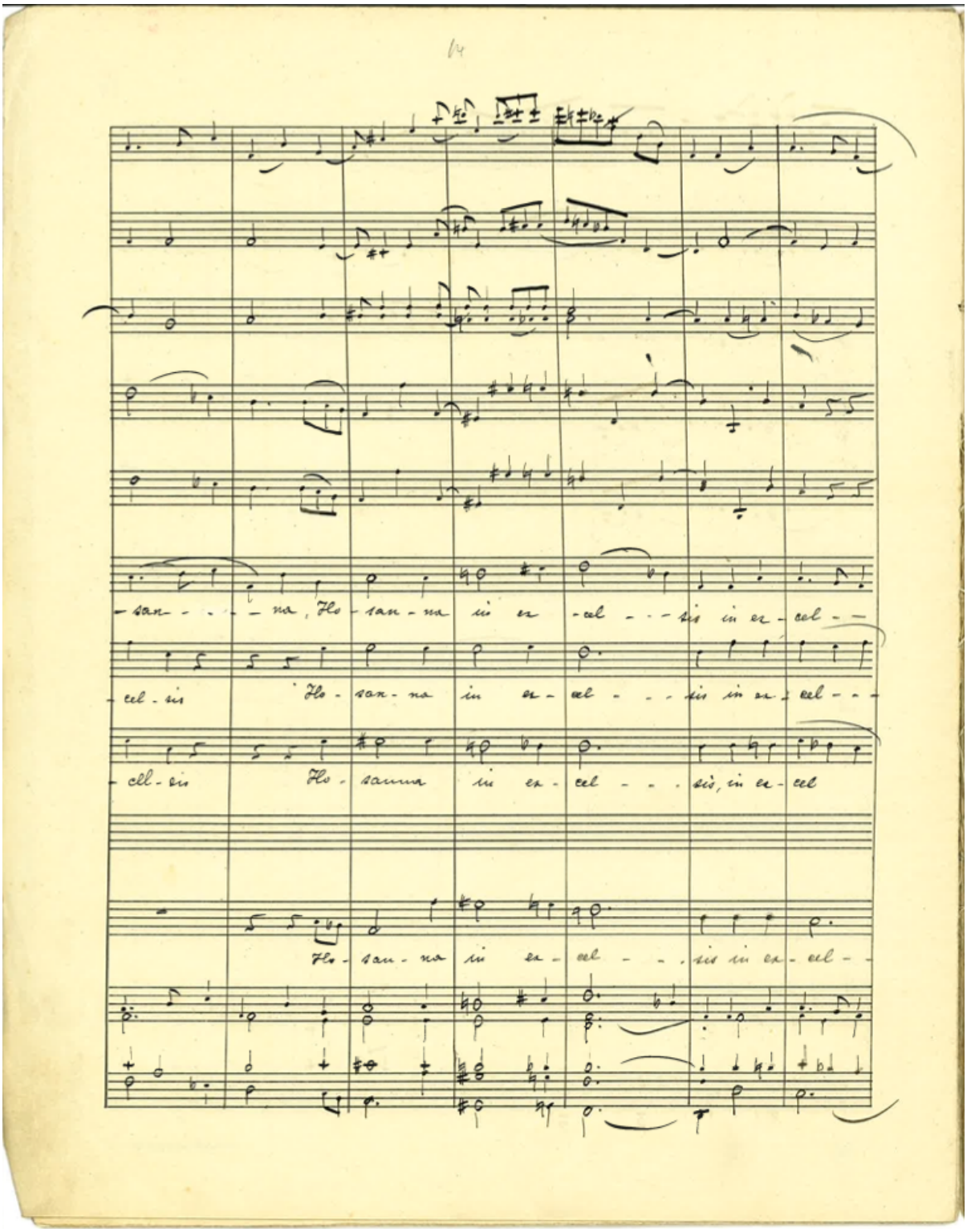


Abbildung 172: Autografe Partitur, Benedictus, S. 6.

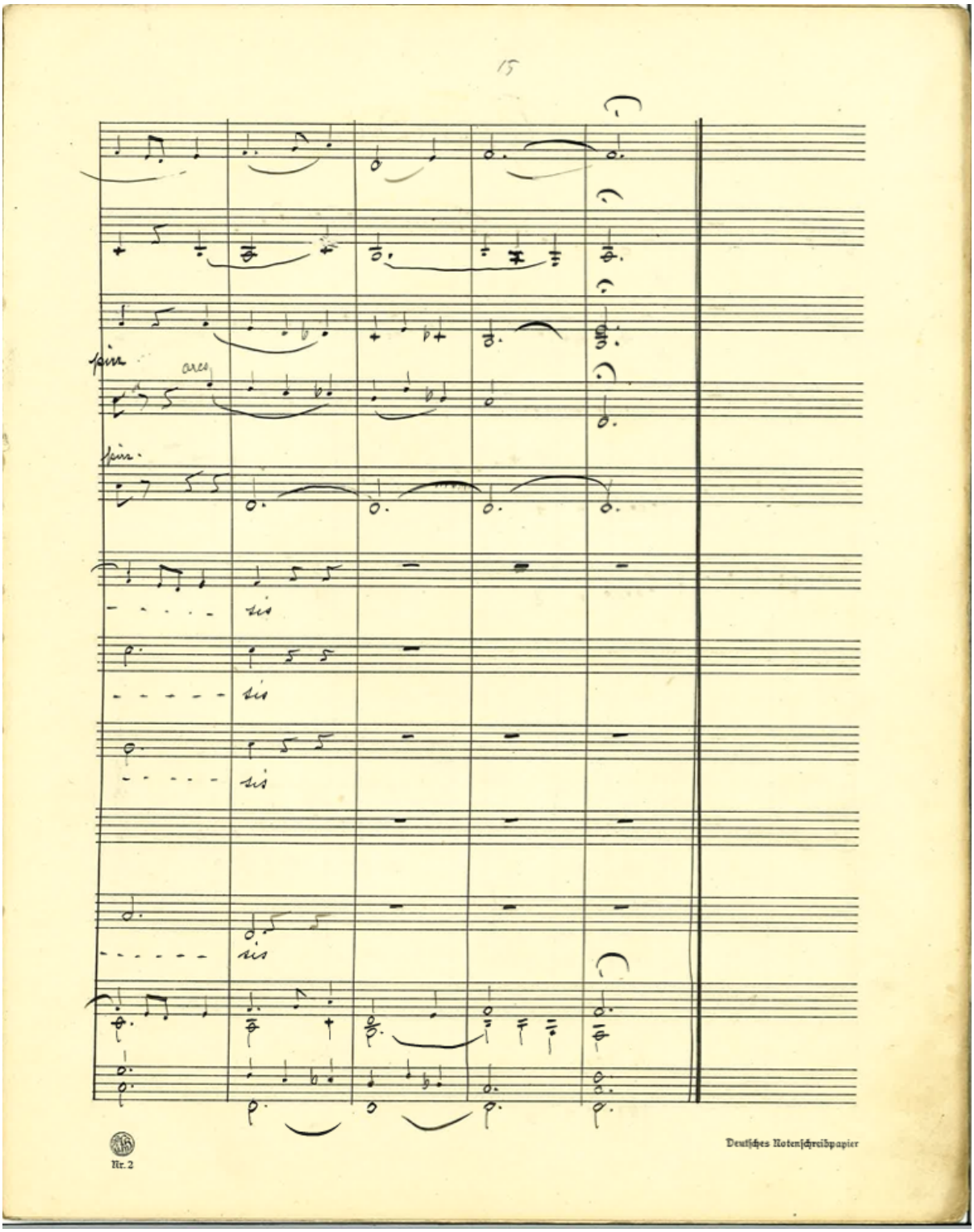


Abbildung 173: Autografe Partitur, Benedictus, S. 7.

8.7.5 Partitur: *Agnus Dei*

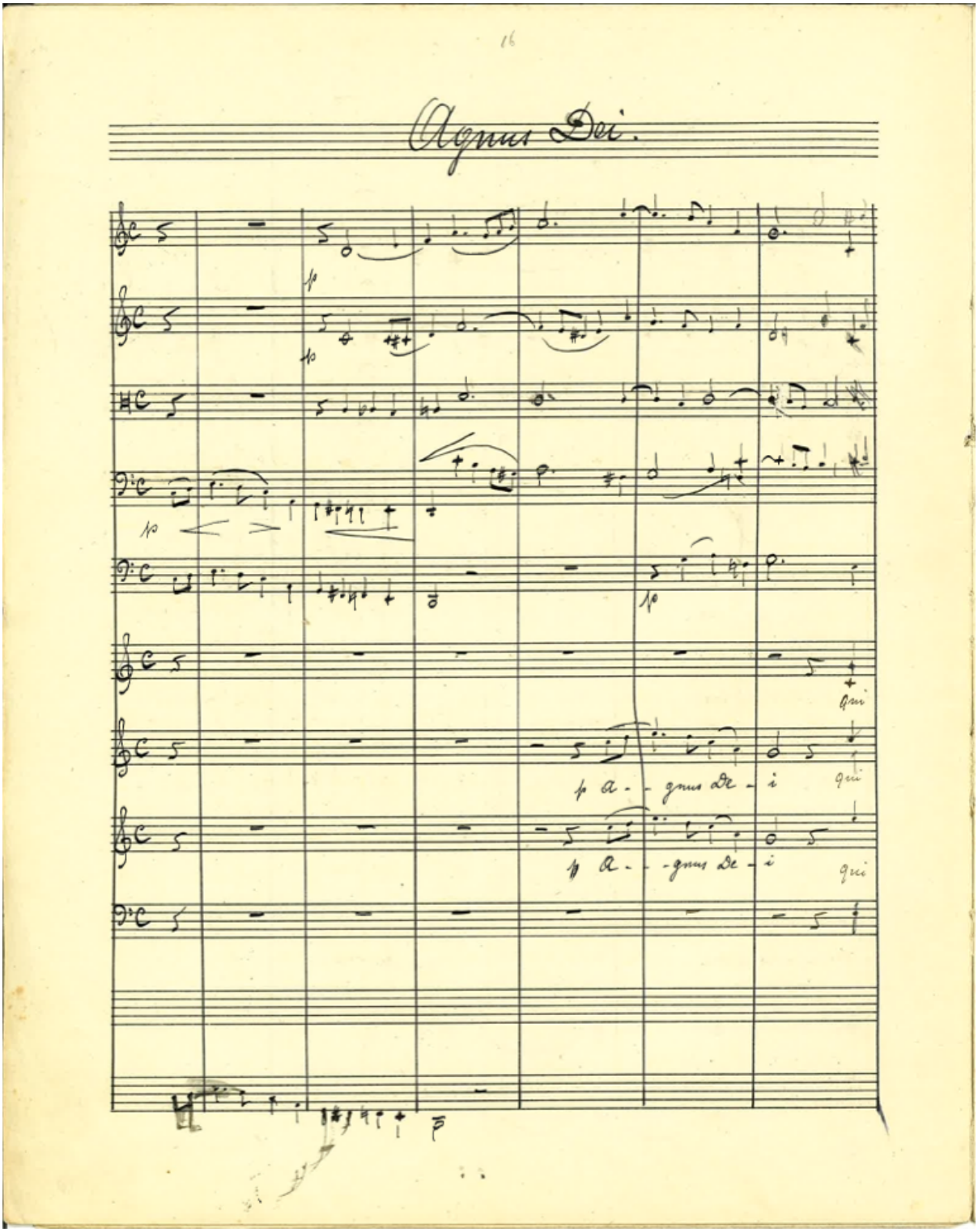


Abbildung 174: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 1.

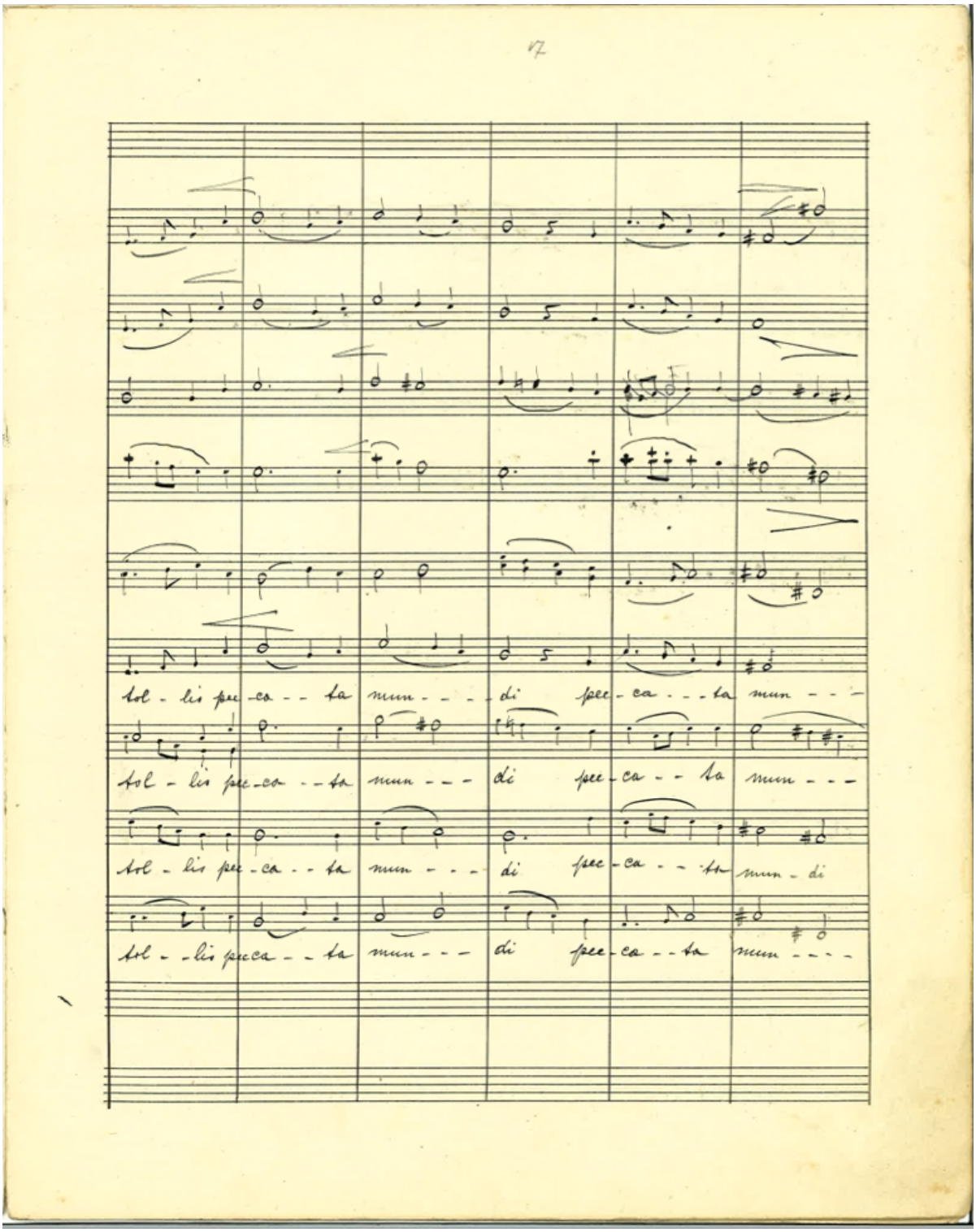


Abbildung 175: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 2.

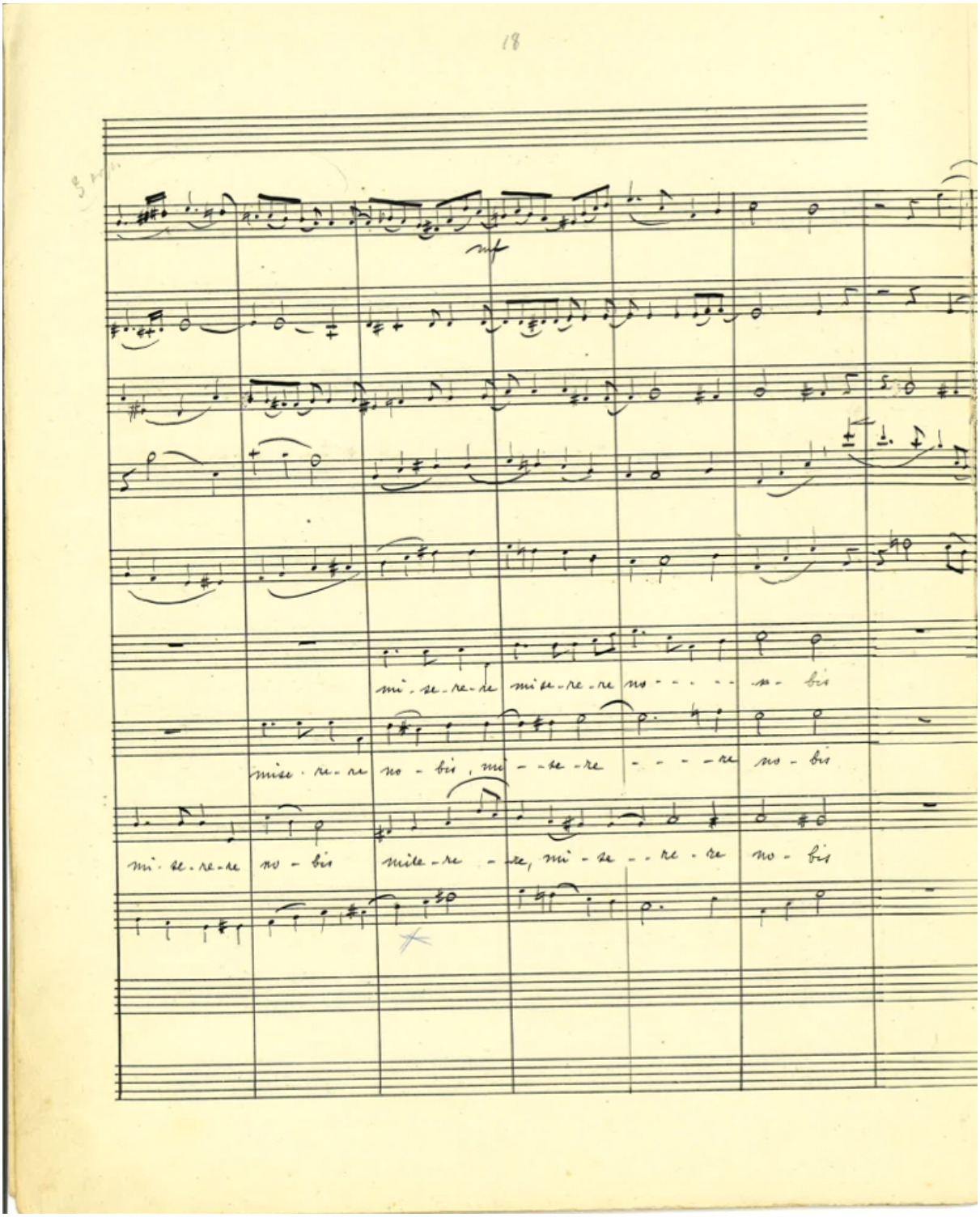


Abbildung 176: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 3.

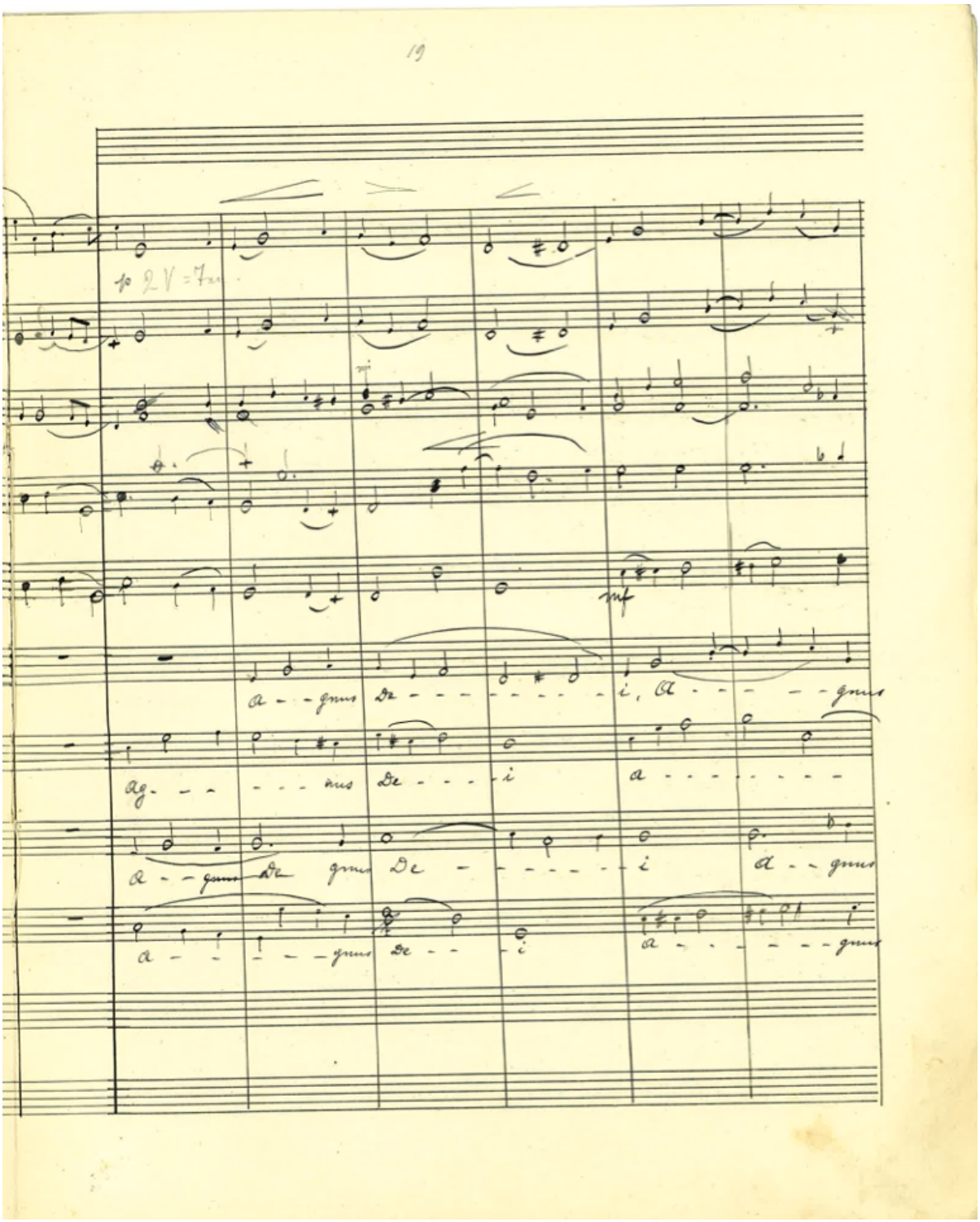


Abbildung 177: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 4.

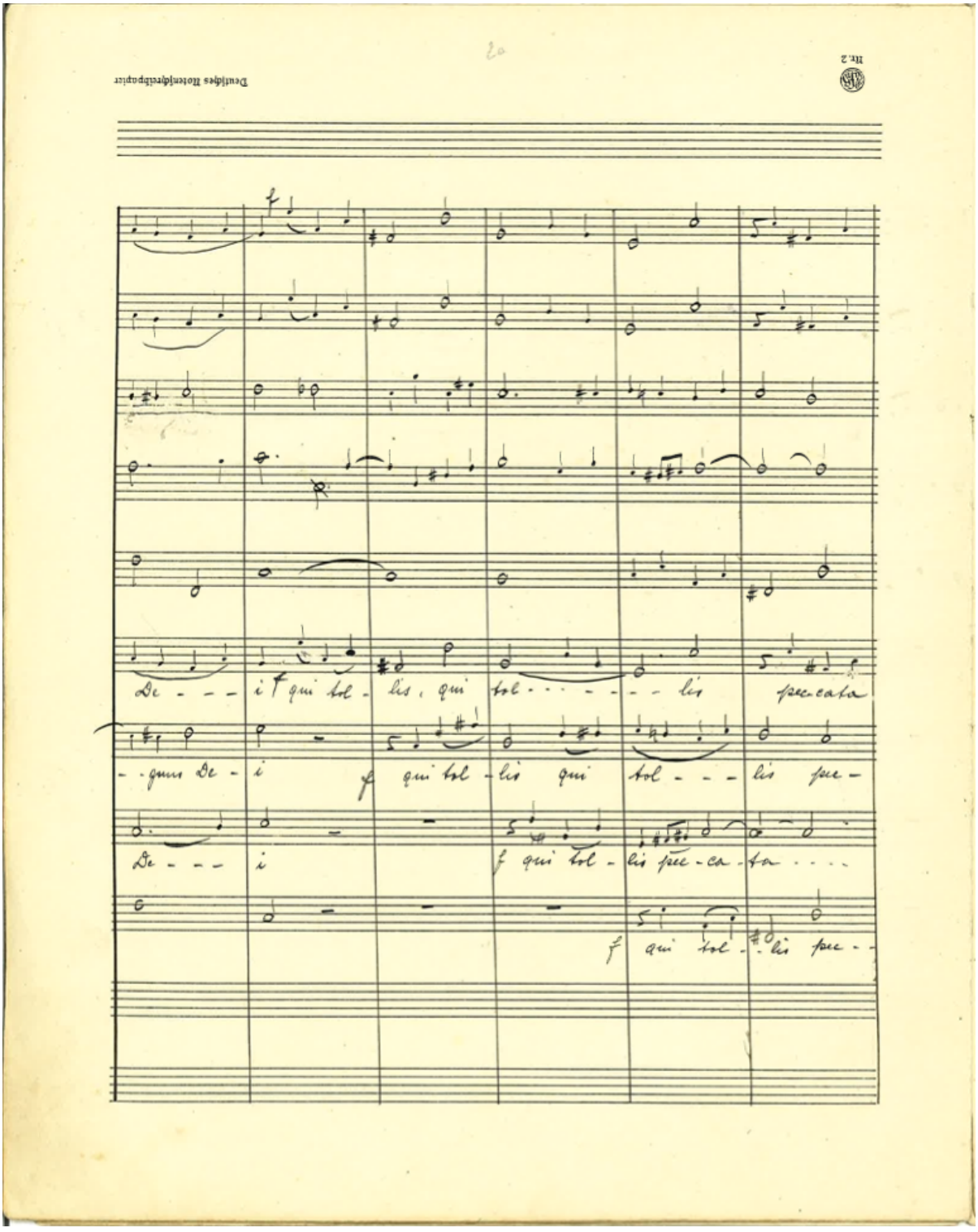


Abbildung 178: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 5.

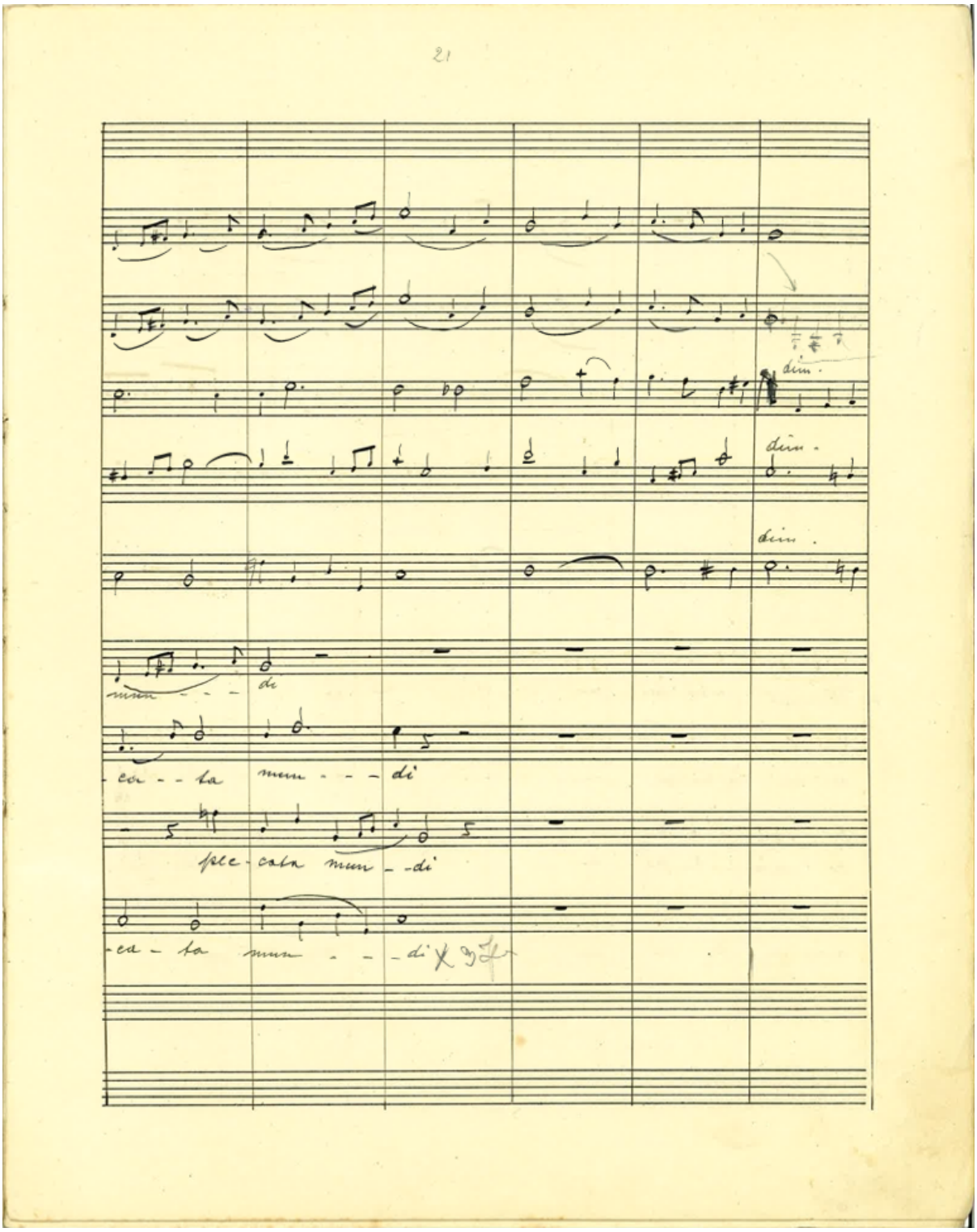


Abbildung 179: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 6.

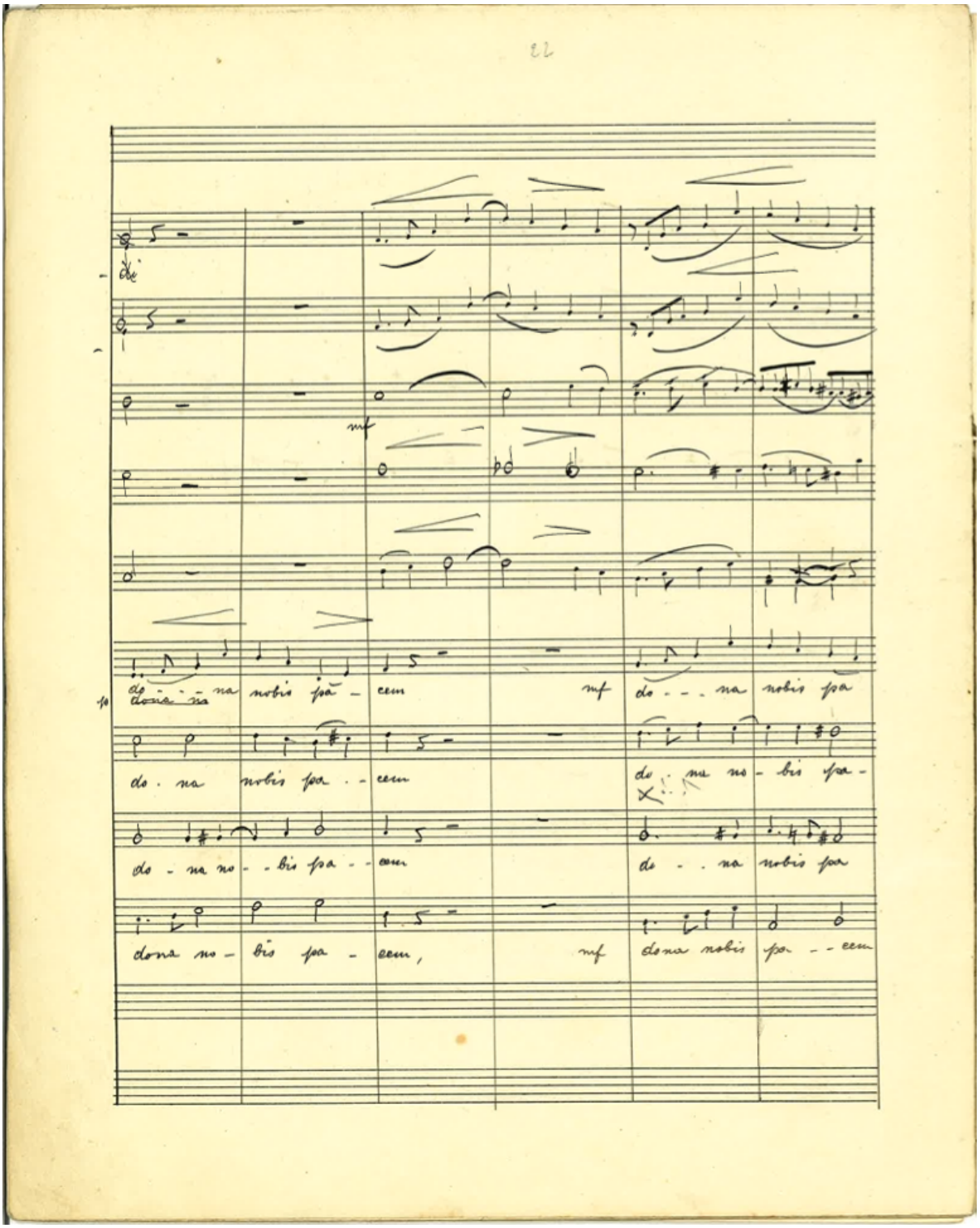


Abbildung 180: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 7.

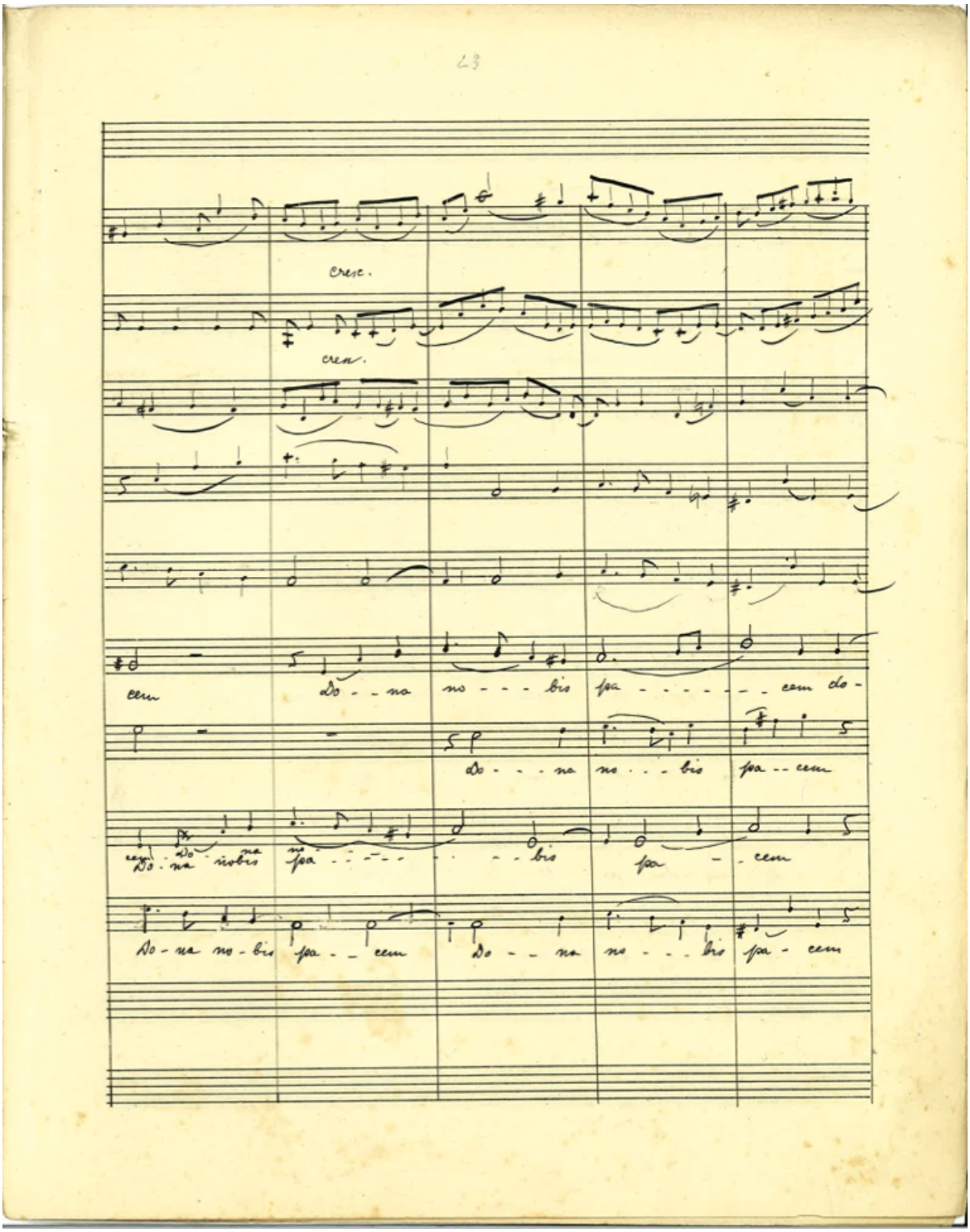


Abbildung 181: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 8.

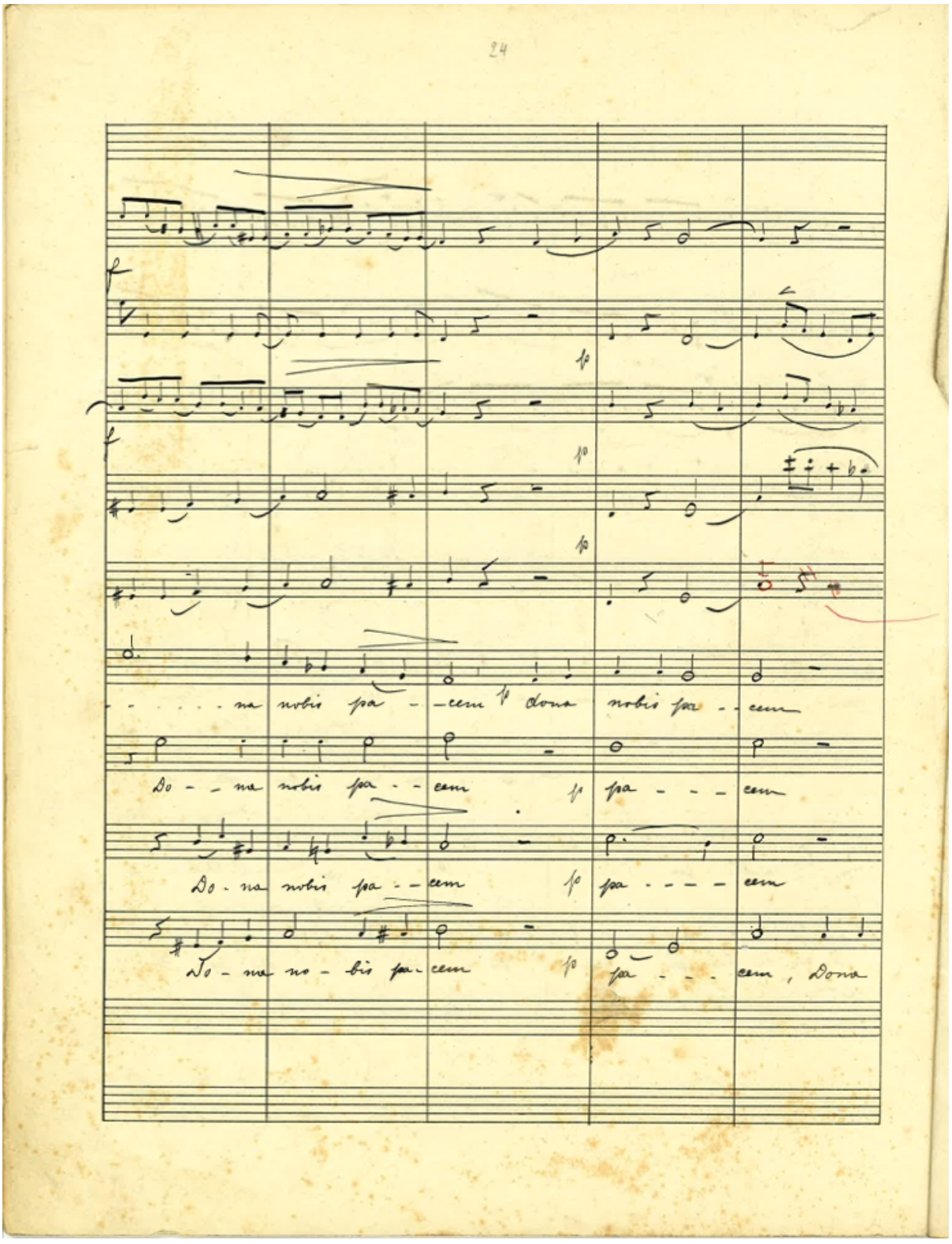


Abbildung 182: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 9.

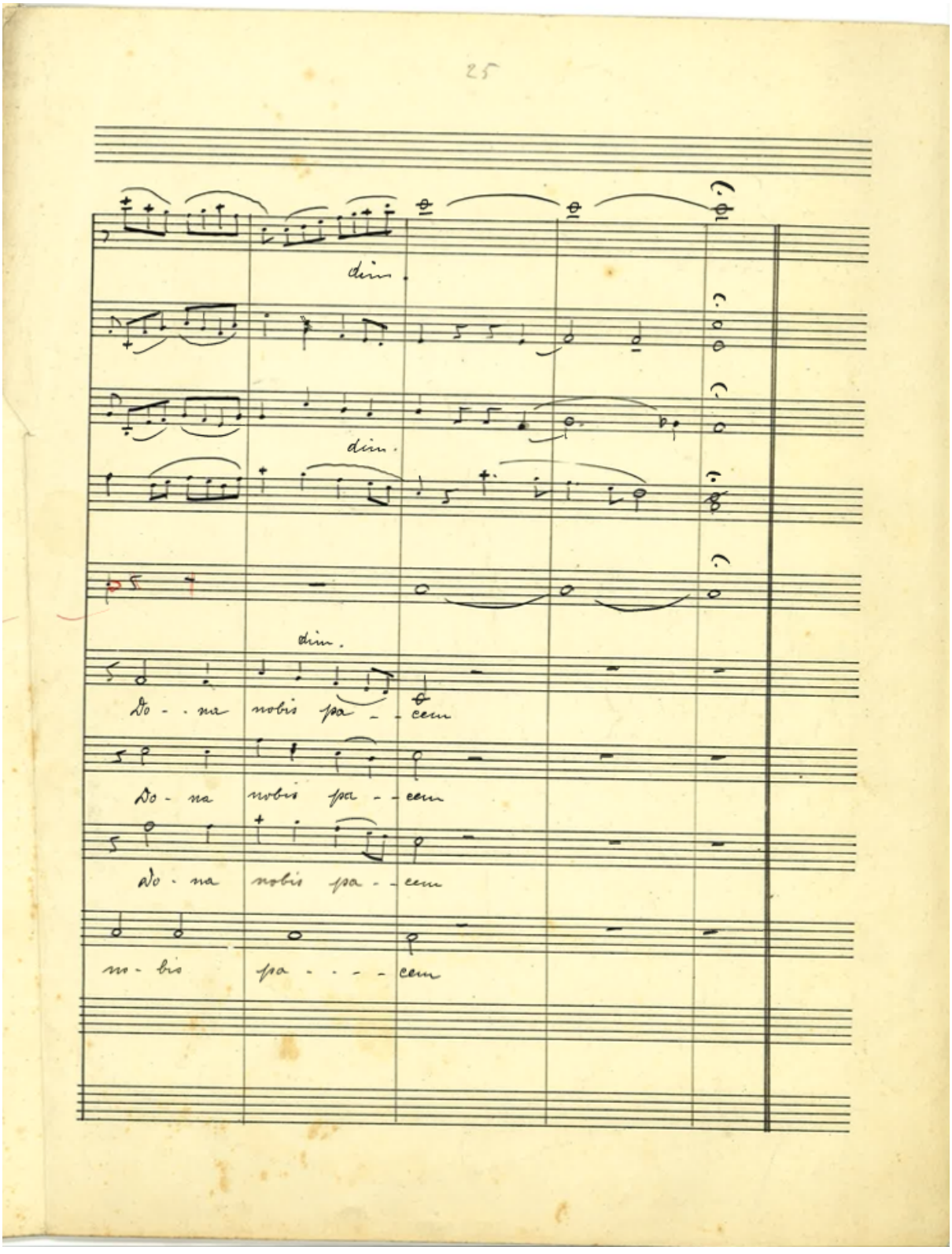


Abbildung 183: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 10.

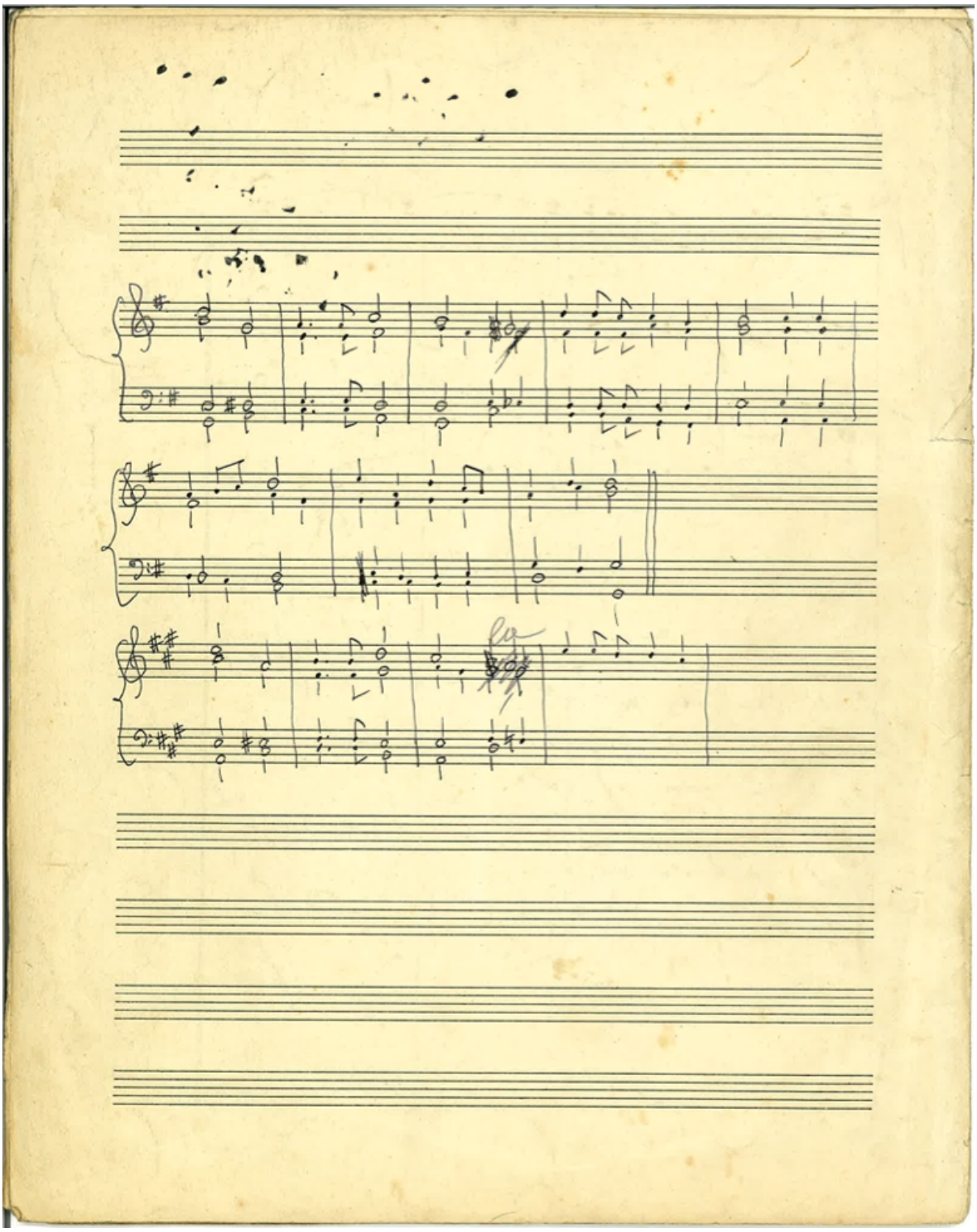


Abbildung 184: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 11.

8.8 Einzelstimmen (Autografe und Abschriften)

8.8.1 Violine 1

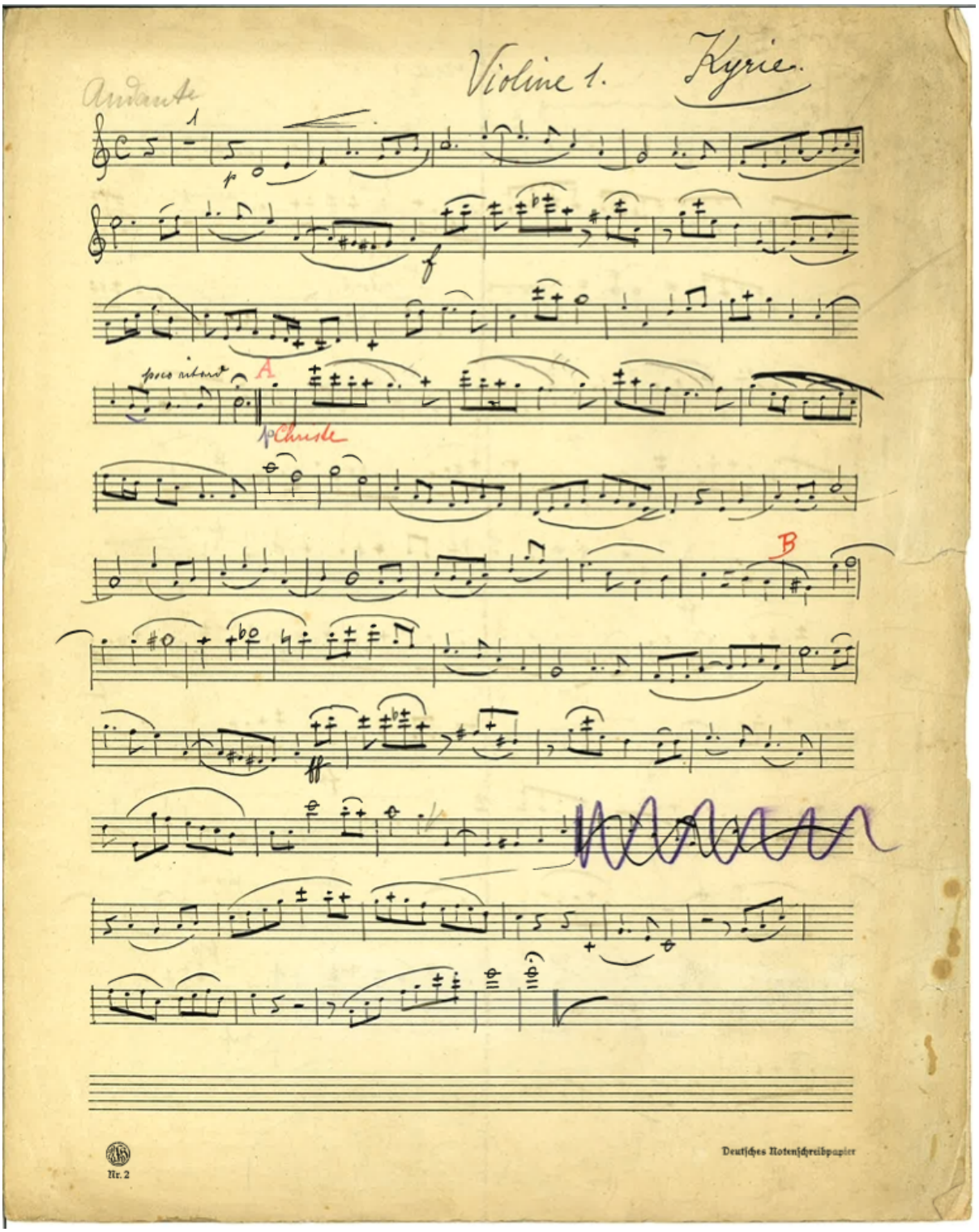


Abbildung 185: Autografe Einzelstimme, Violine 1, S. 1.

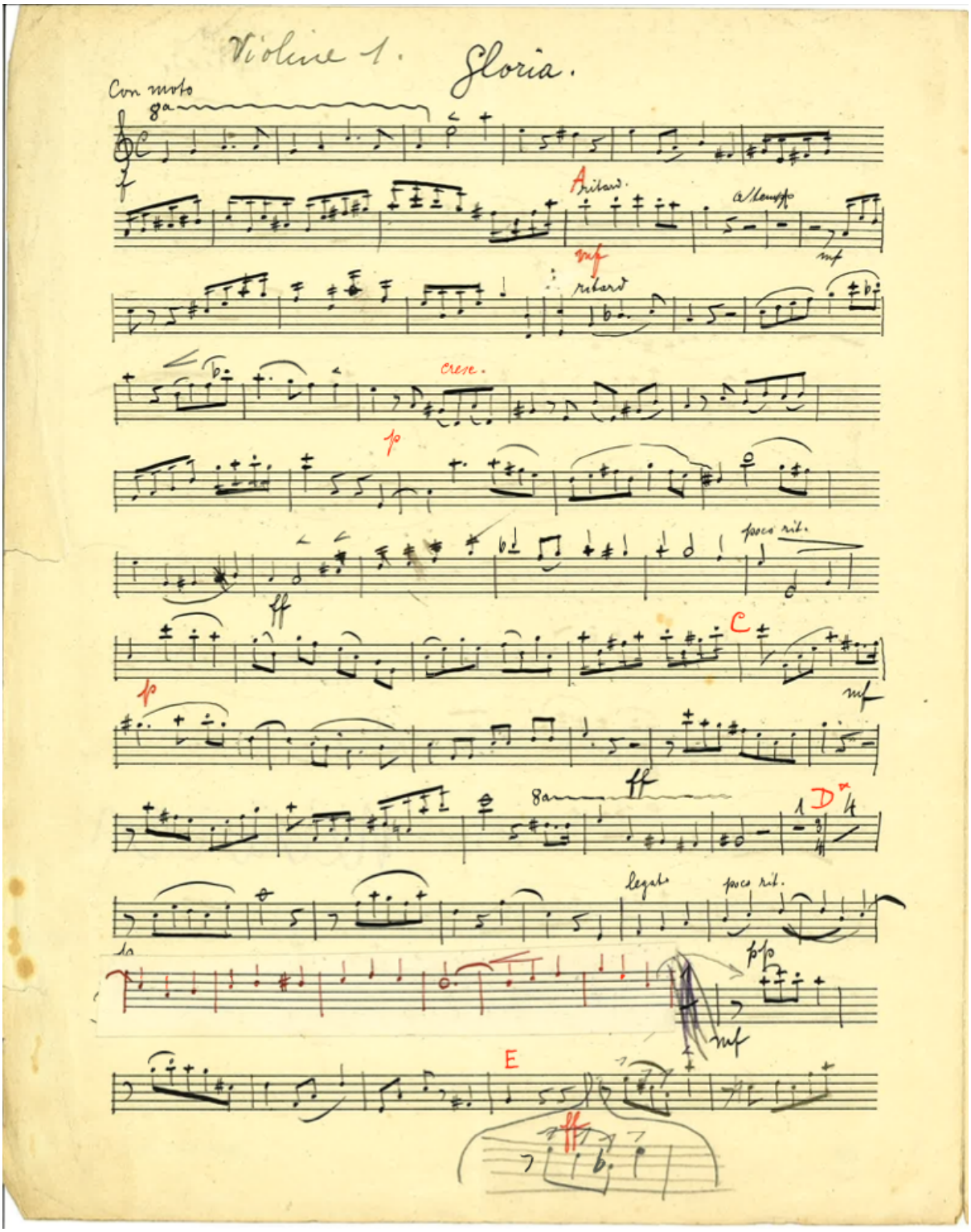


Abbildung 186: Autografe Einzelstimme, Violine 1, S. 2.

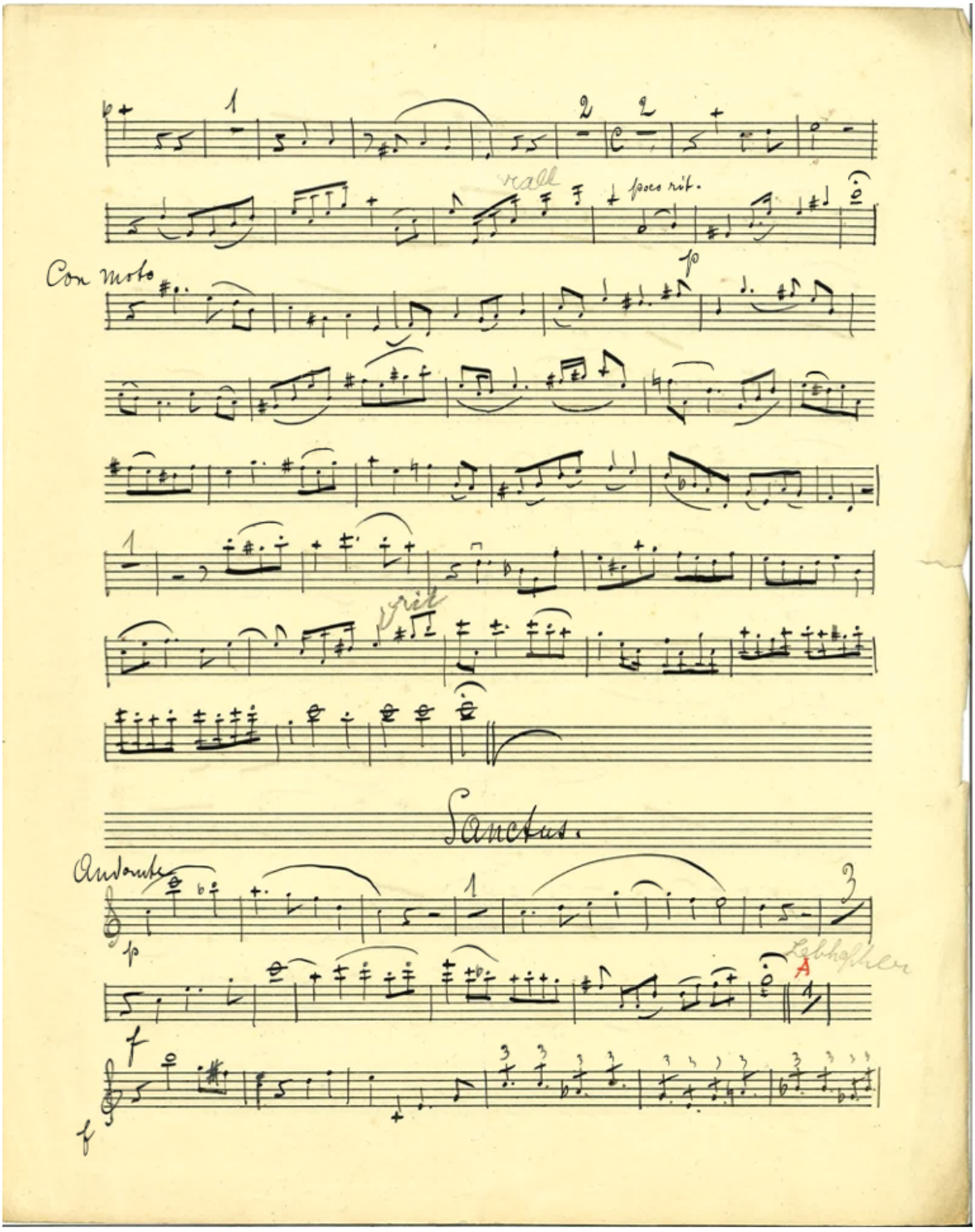


Abbildung 187: Autografe Einzelstimme, Violine 1, S. 3.

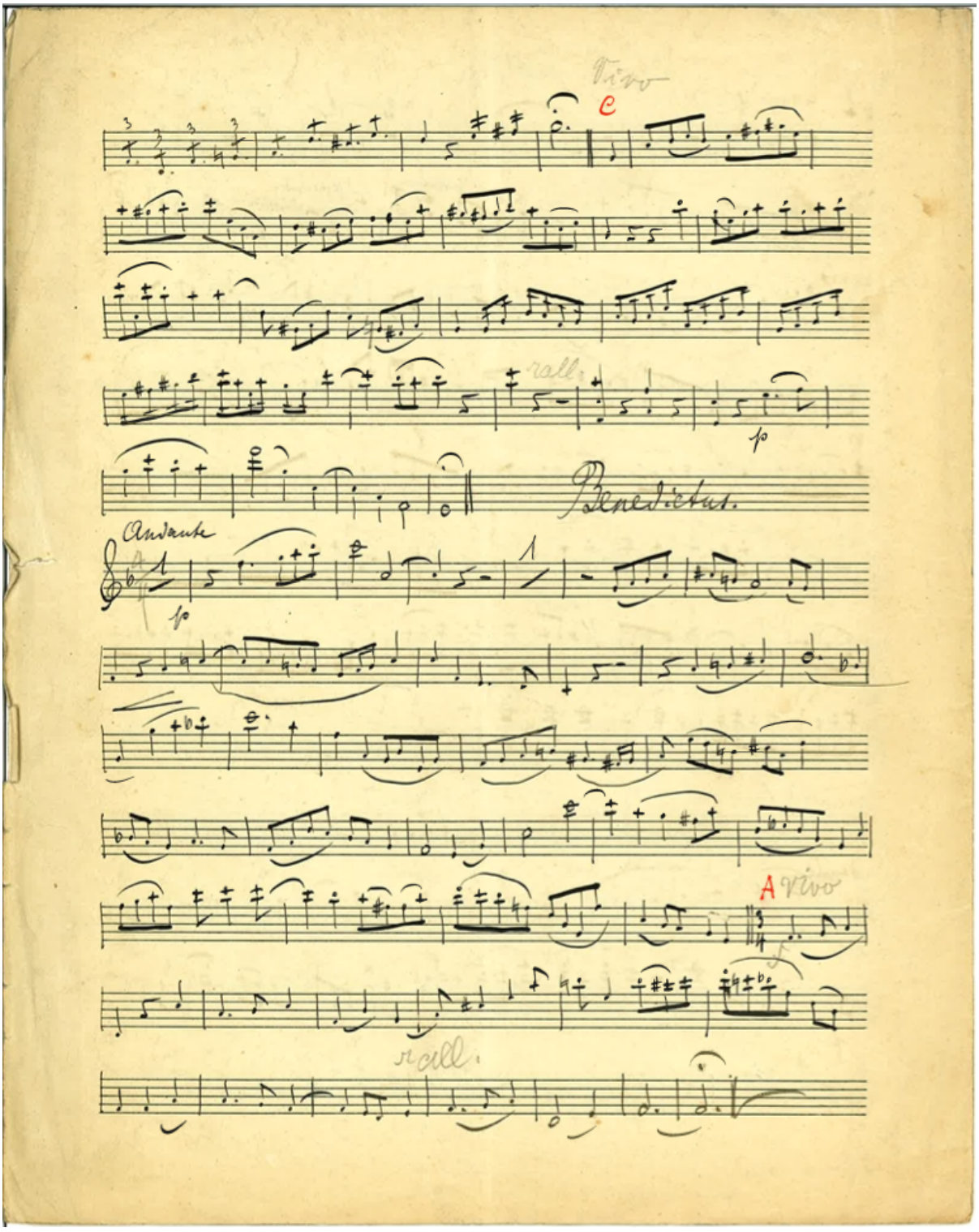


Abbildung 188: Autografe Einzelstimme, Violine 1, S. 4.

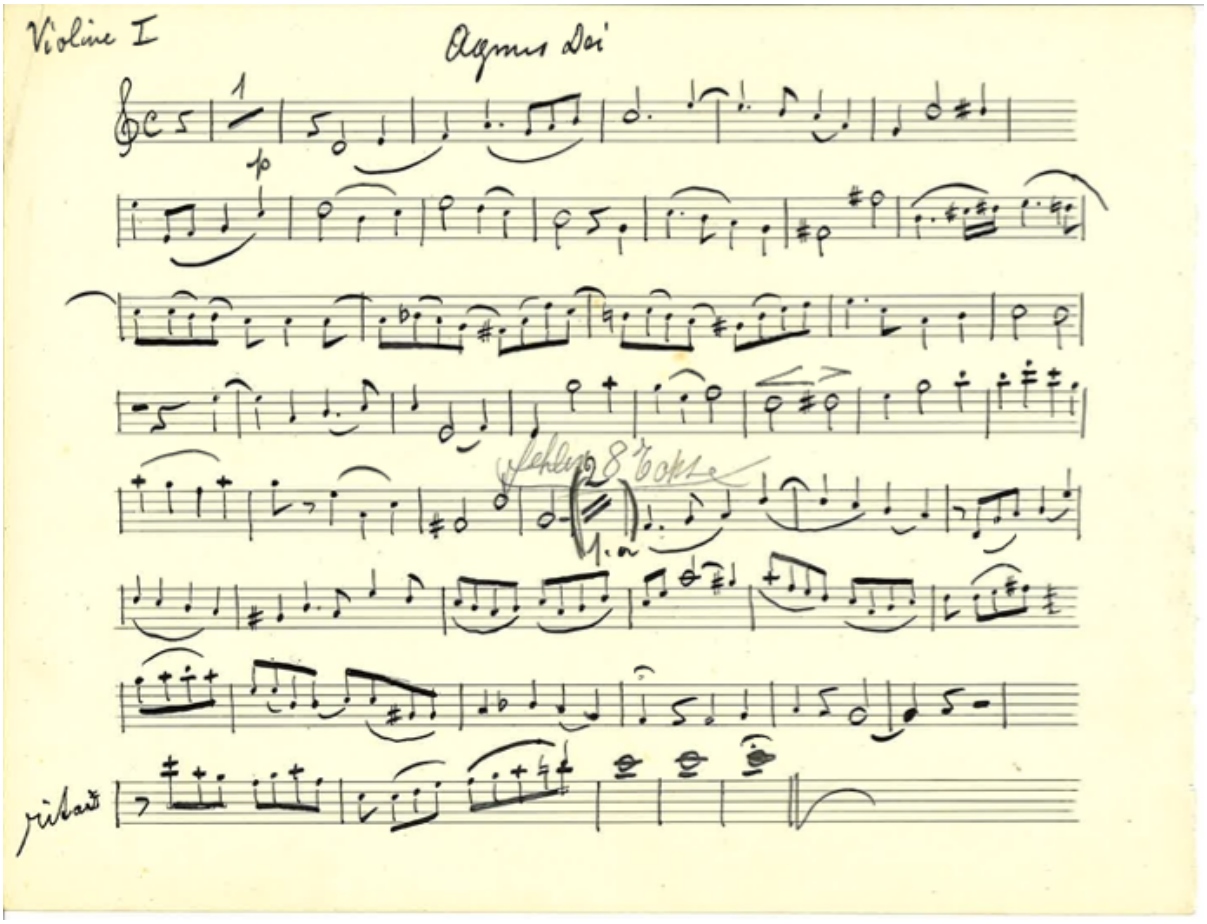


Abbildung 189: Handschriftliches Zusatzblatt, Einzelstimme, Violine 1.

8.8.2 Violine 1 (Manuskript)

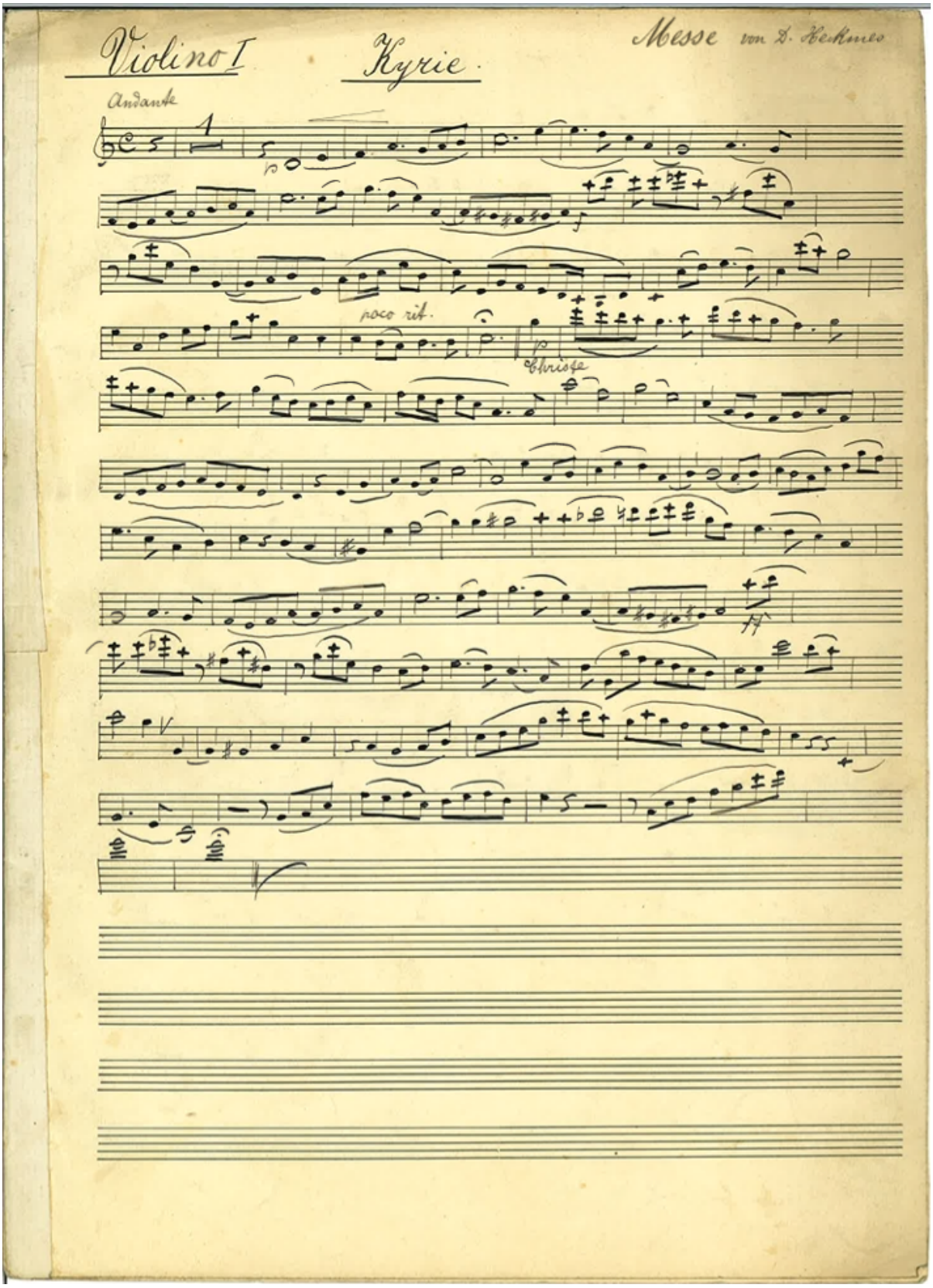


Abbildung 190: Handschriftliche Abschrift, Violine 1, S. 1.

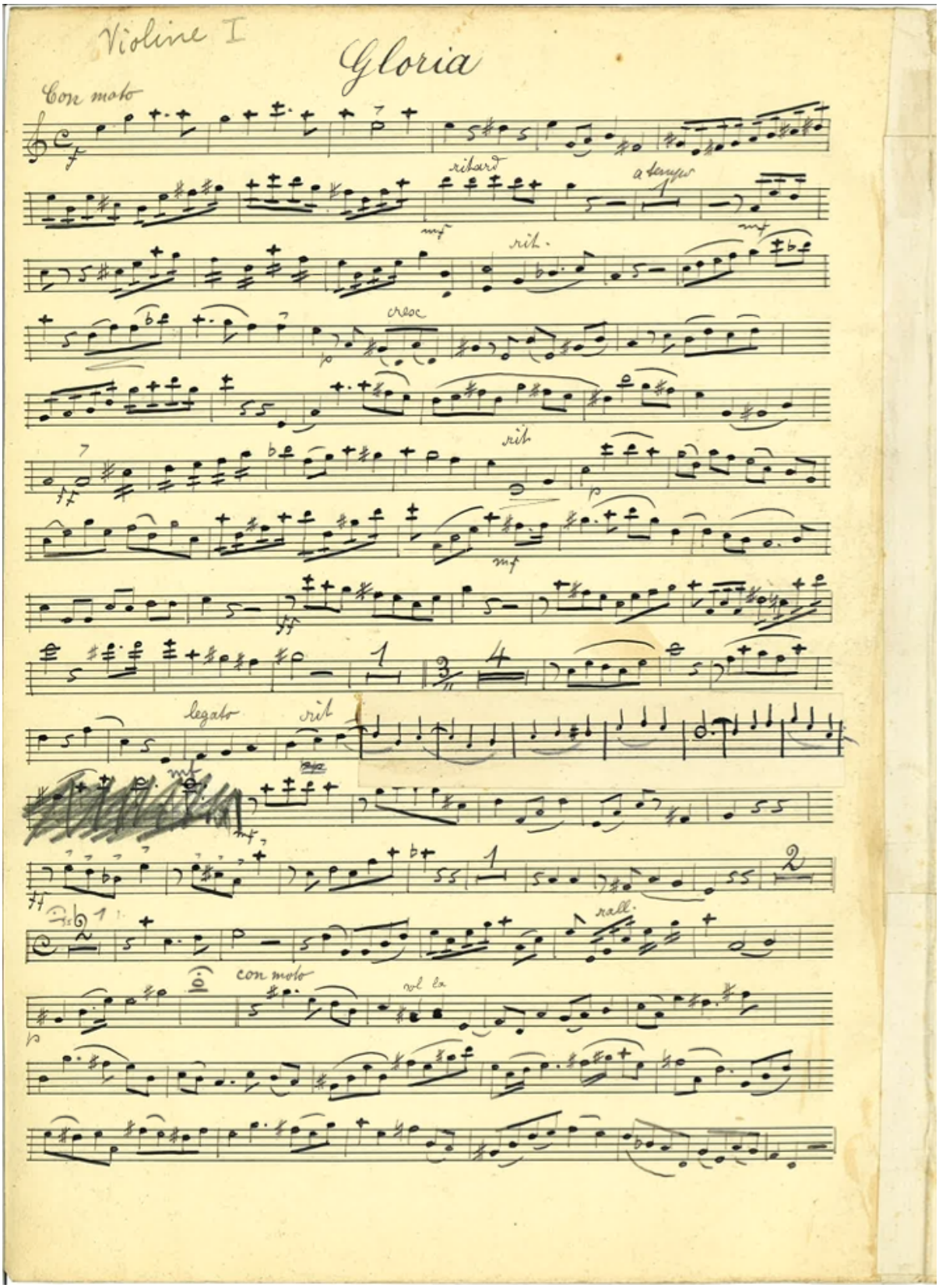


Abbildung 191: Handschriftliche Abschrift, Violine 1, S. 2.

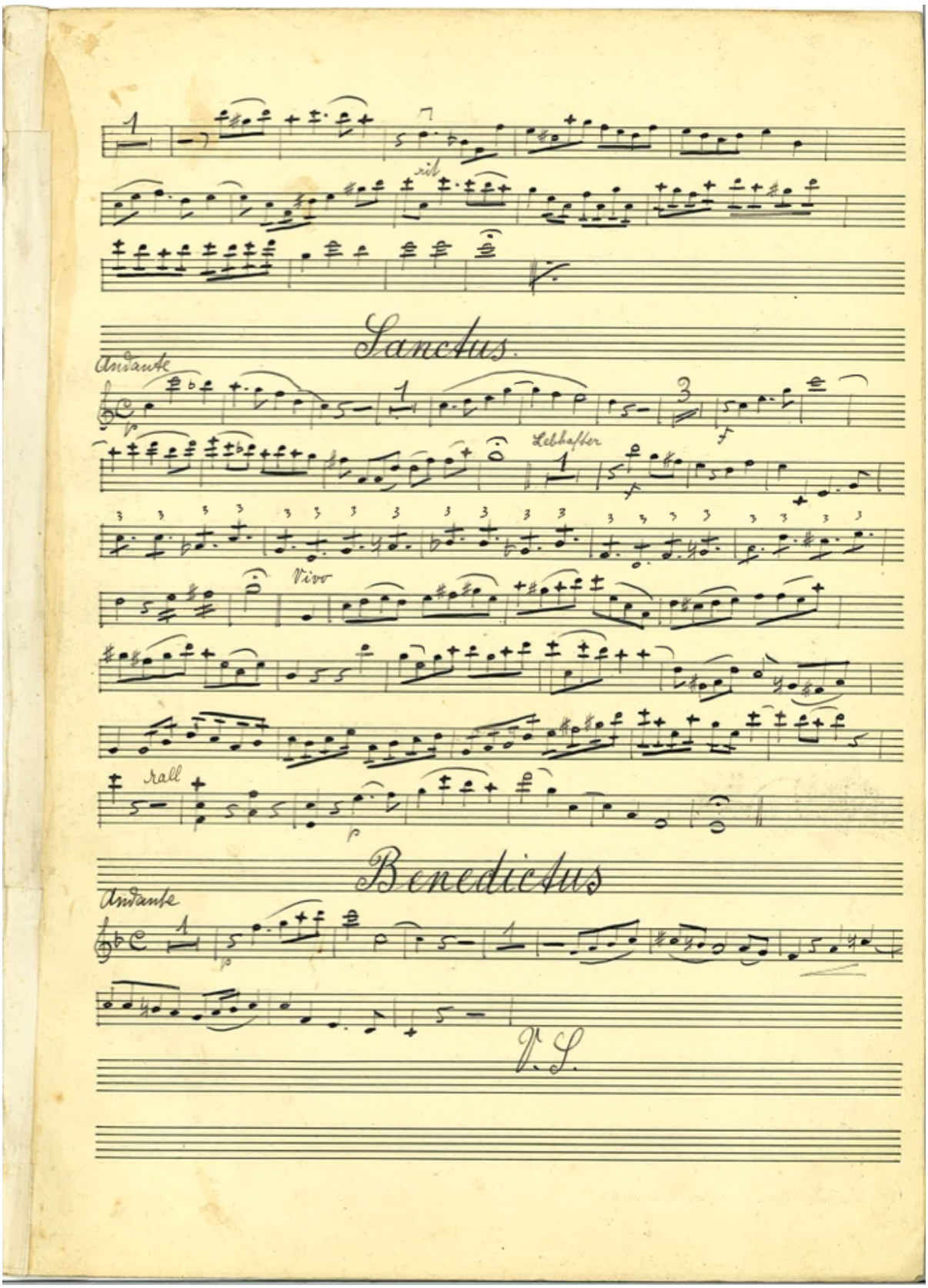


Abbildung 192: Handschriftliche Abschrift, Violine 1, S. 3.

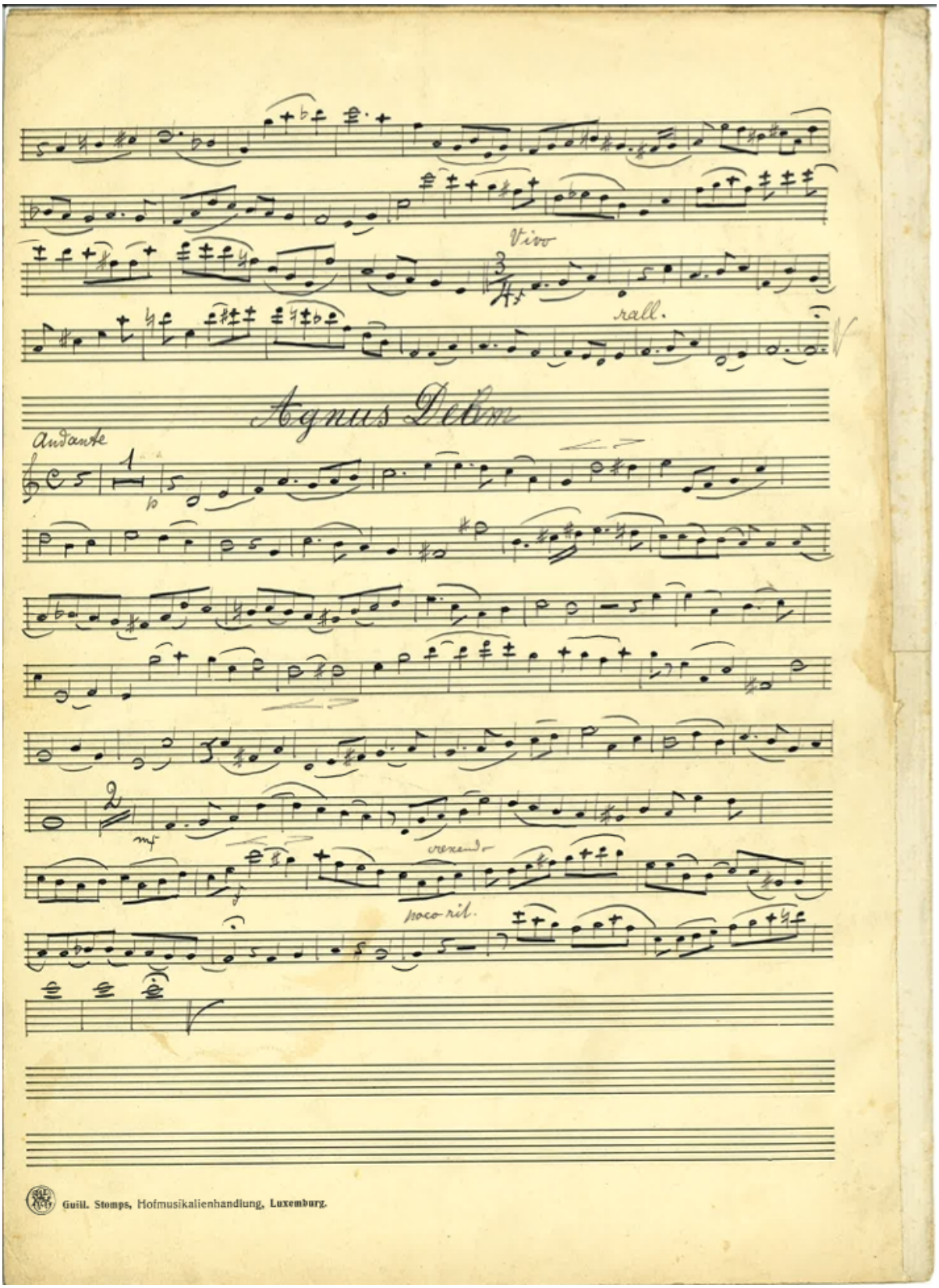


Abbildung 193: Handschriftliche Abschrift, Violine 1, S. 4.

8.8.3 Violine 2[a]

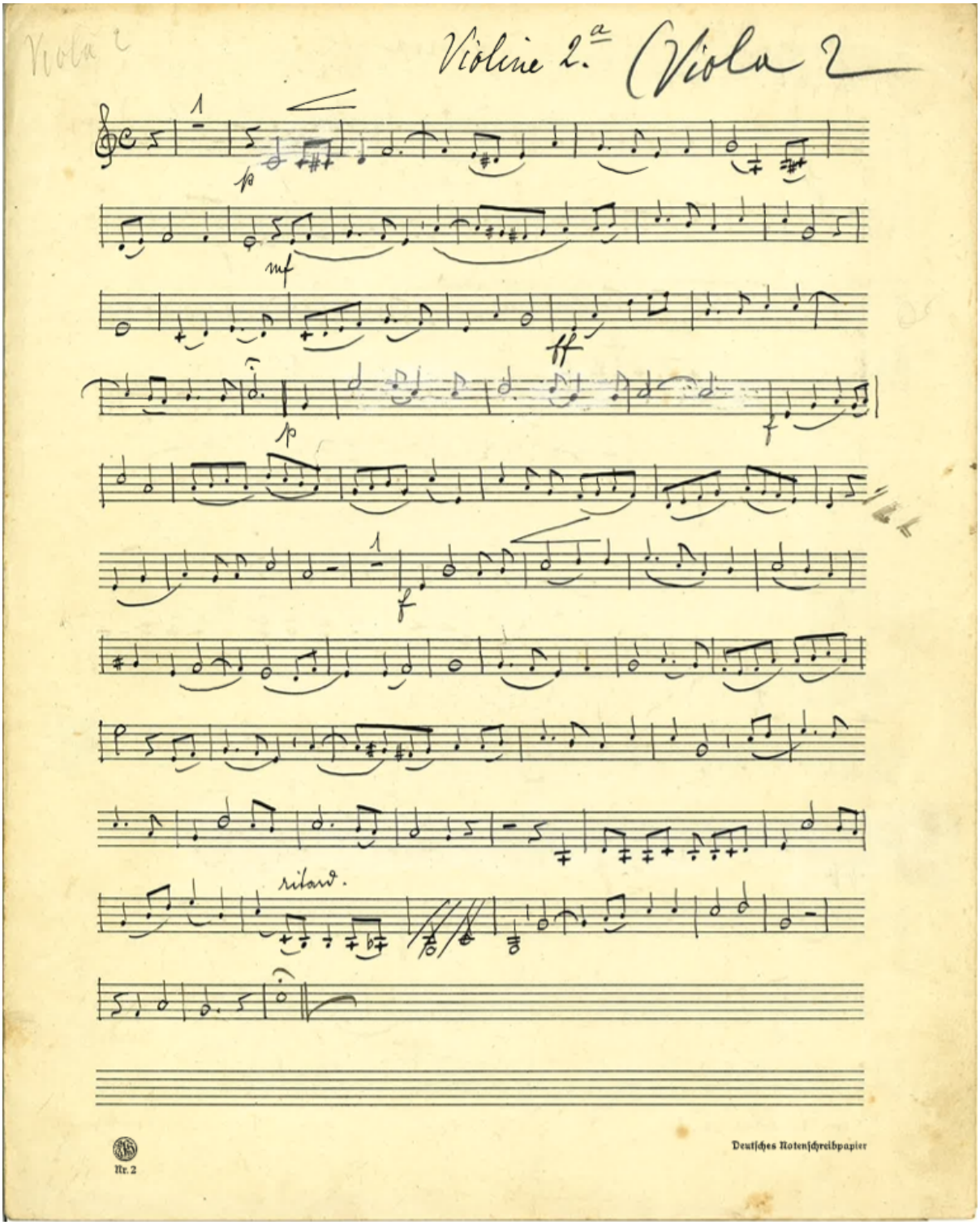


Abbildung 194: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, S. 1.

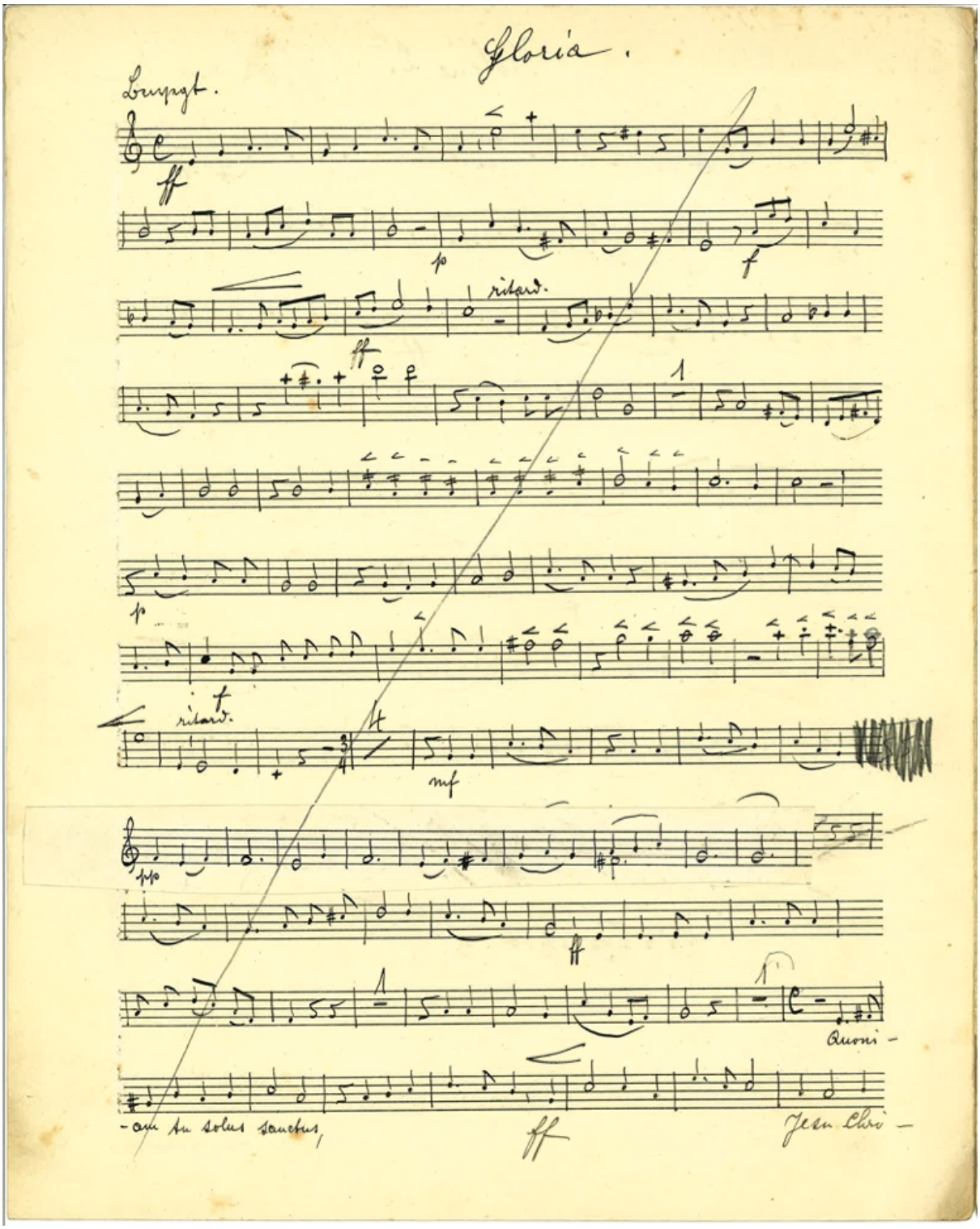


Abbildung 195: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, S. 2.

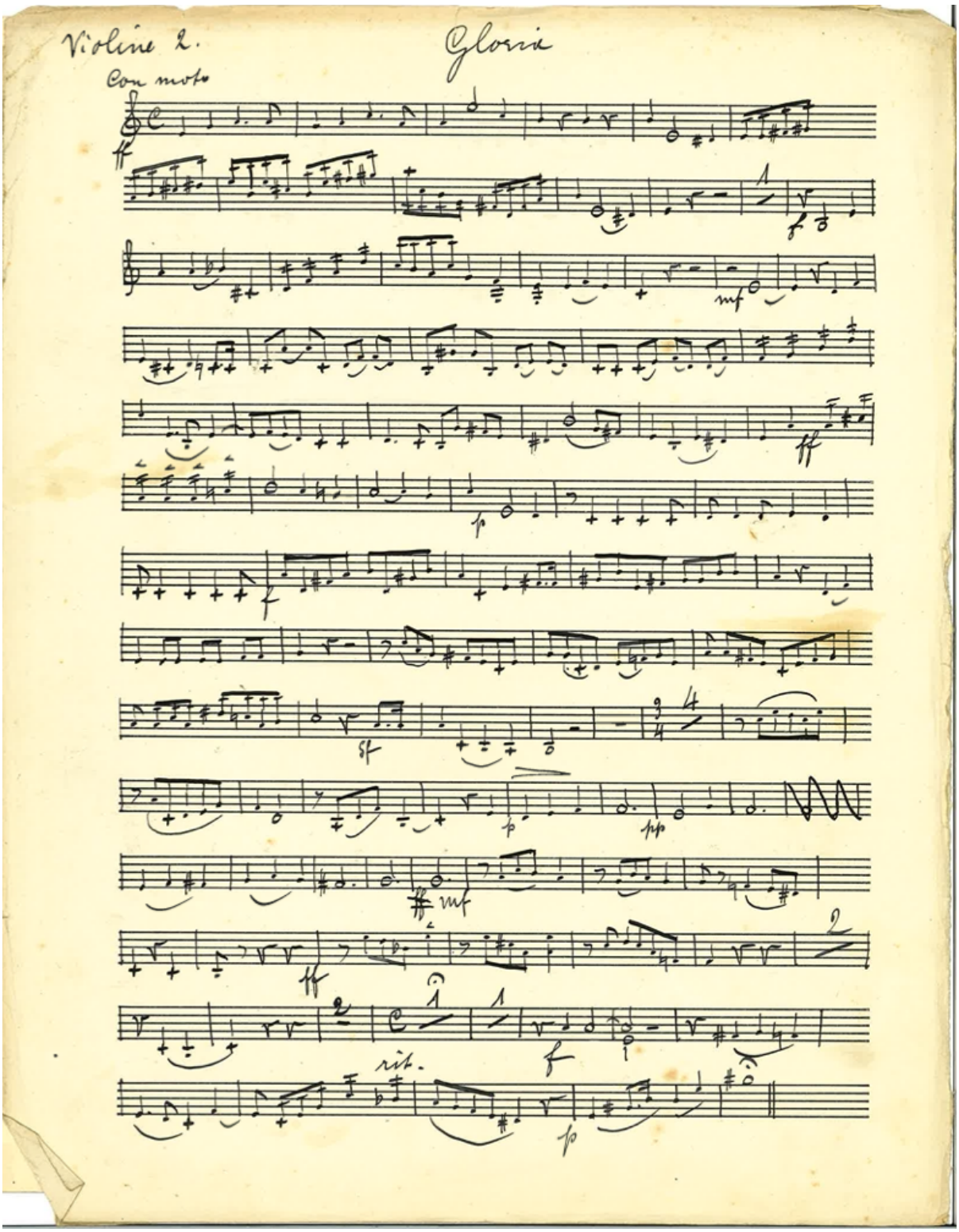


Abbildung 196: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, Zusatzblatt.

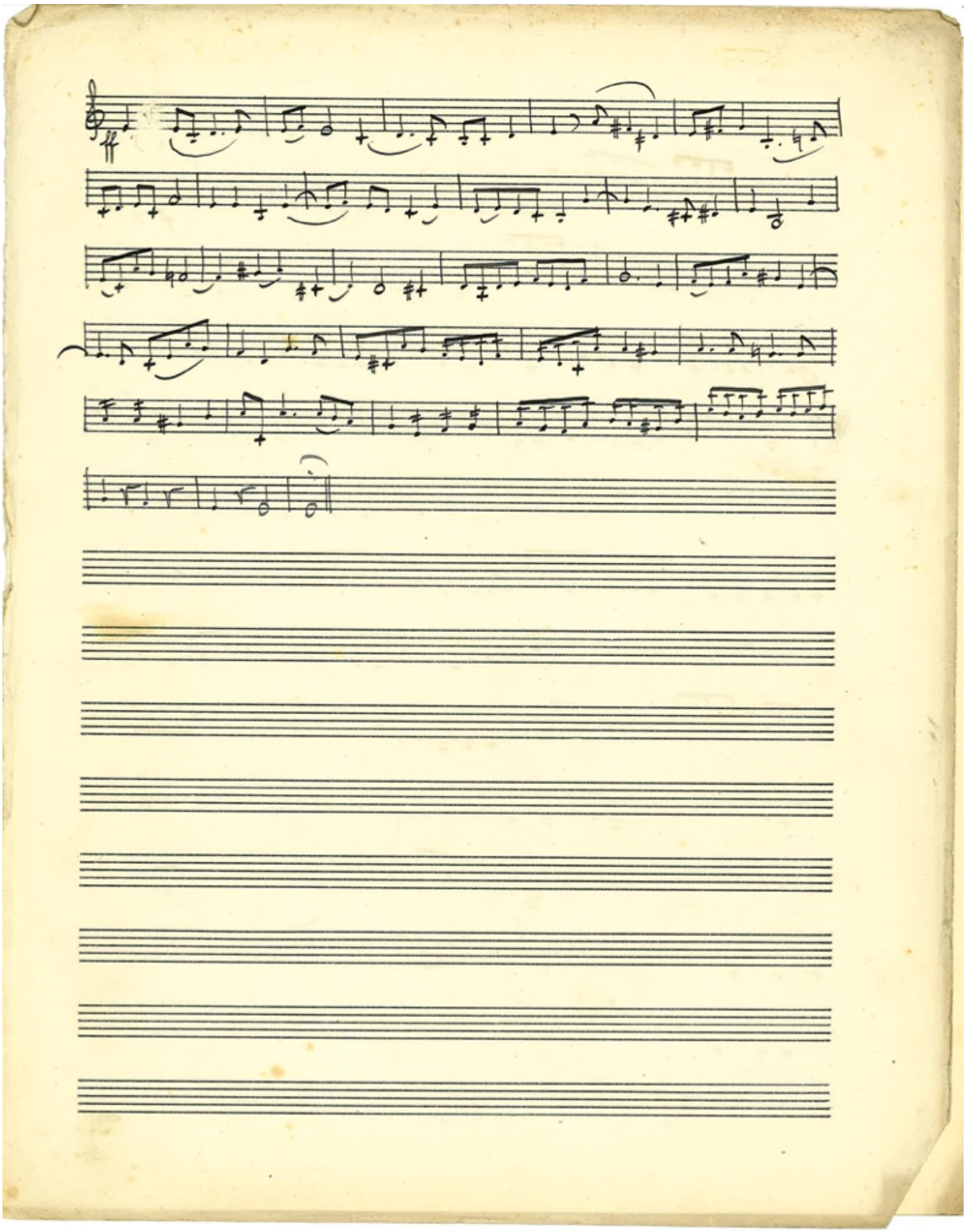


Abbildung 197: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, Zusatzblatt.

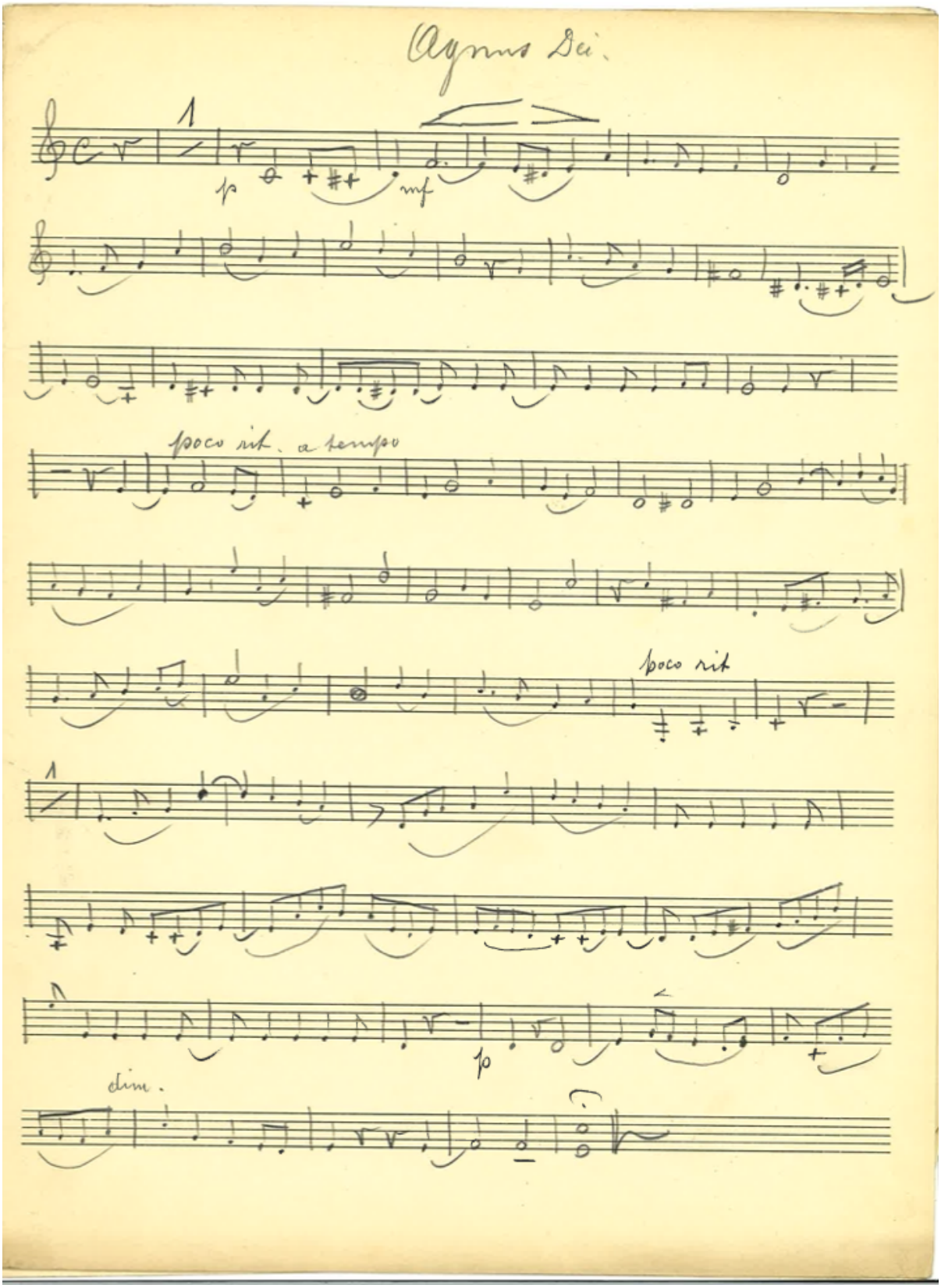


Abbildung 198: Handschriftliche Abschrift, Violine 2a, Zusatzblatt.

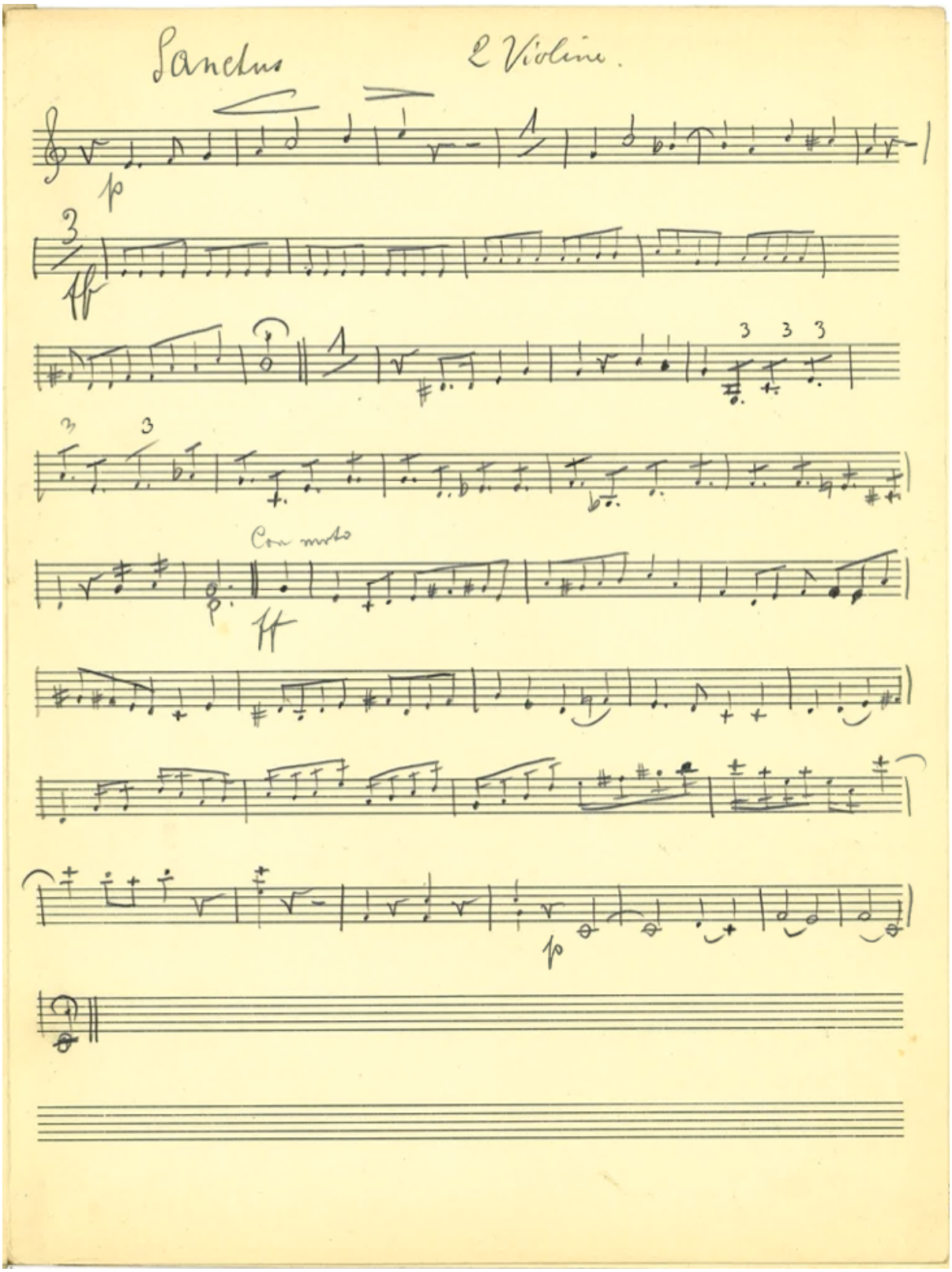


Abbildung 199: Handschriftliche Abschrift, Einzelstimme, Violine 2a, Zusatzblatt.

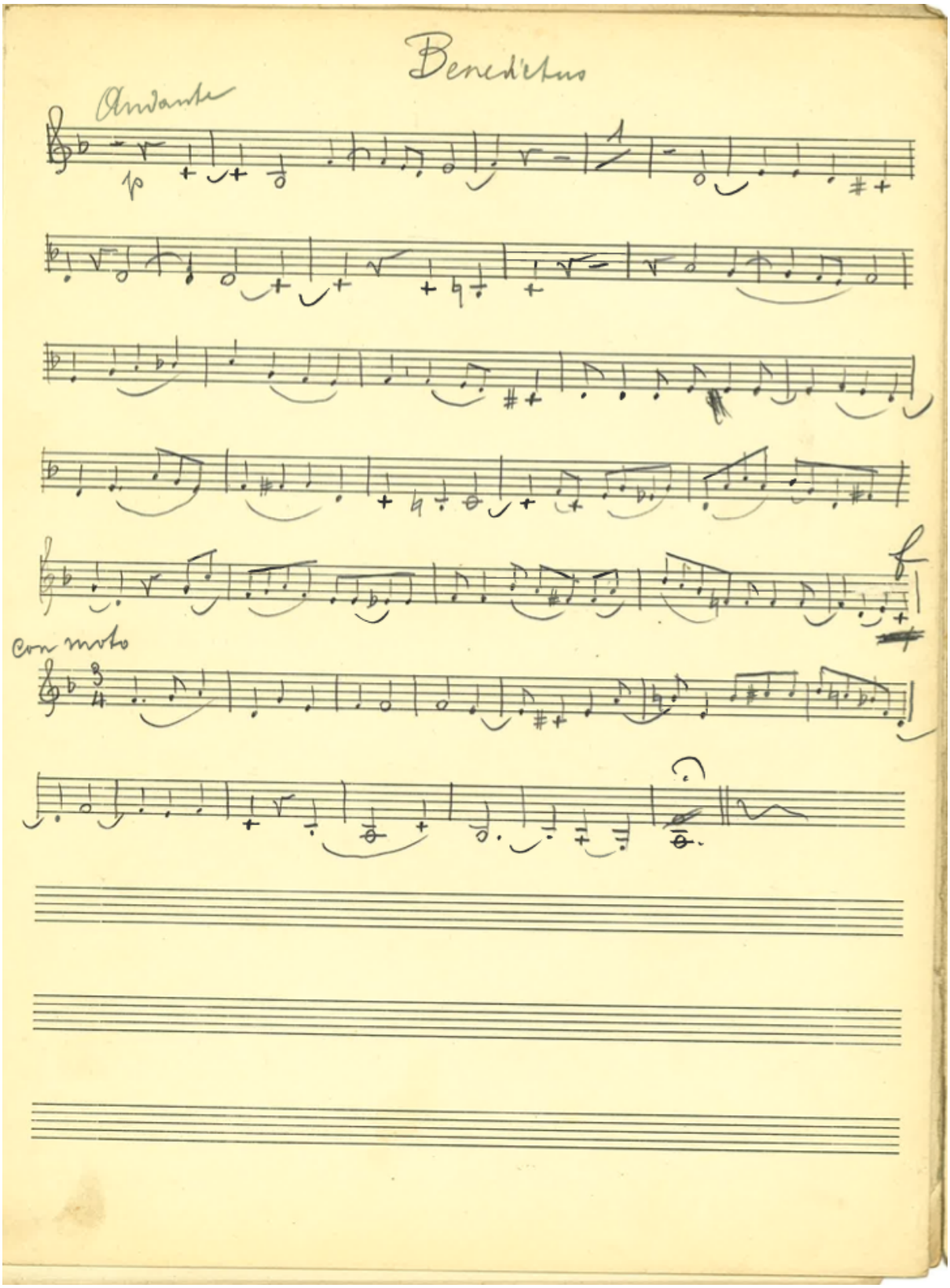


Abbildung 200: Handschriftliche Abschrift, Einzelstimme, Violine 2a, Zusatzblatt.

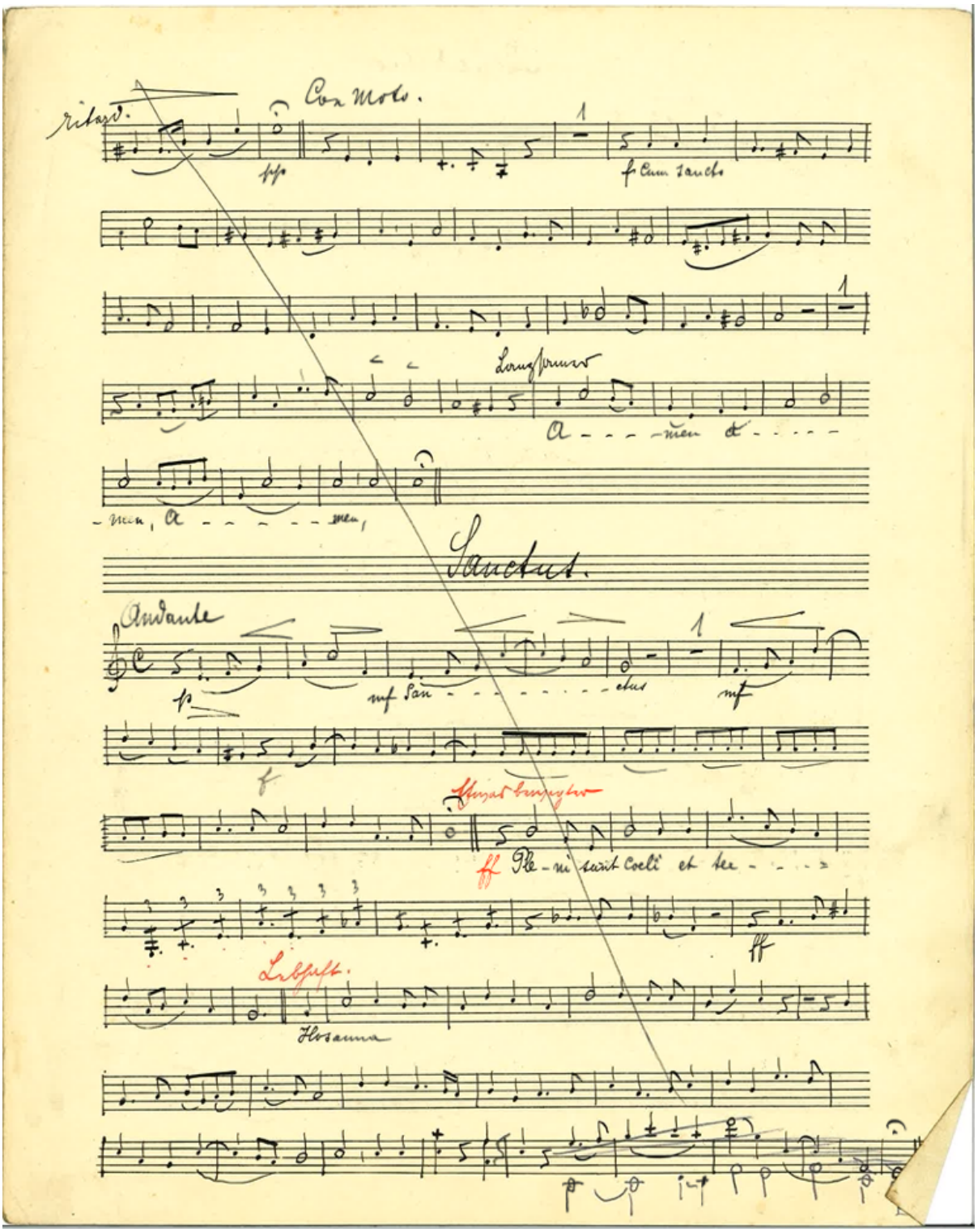


Abbildung 201: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, S. 3.

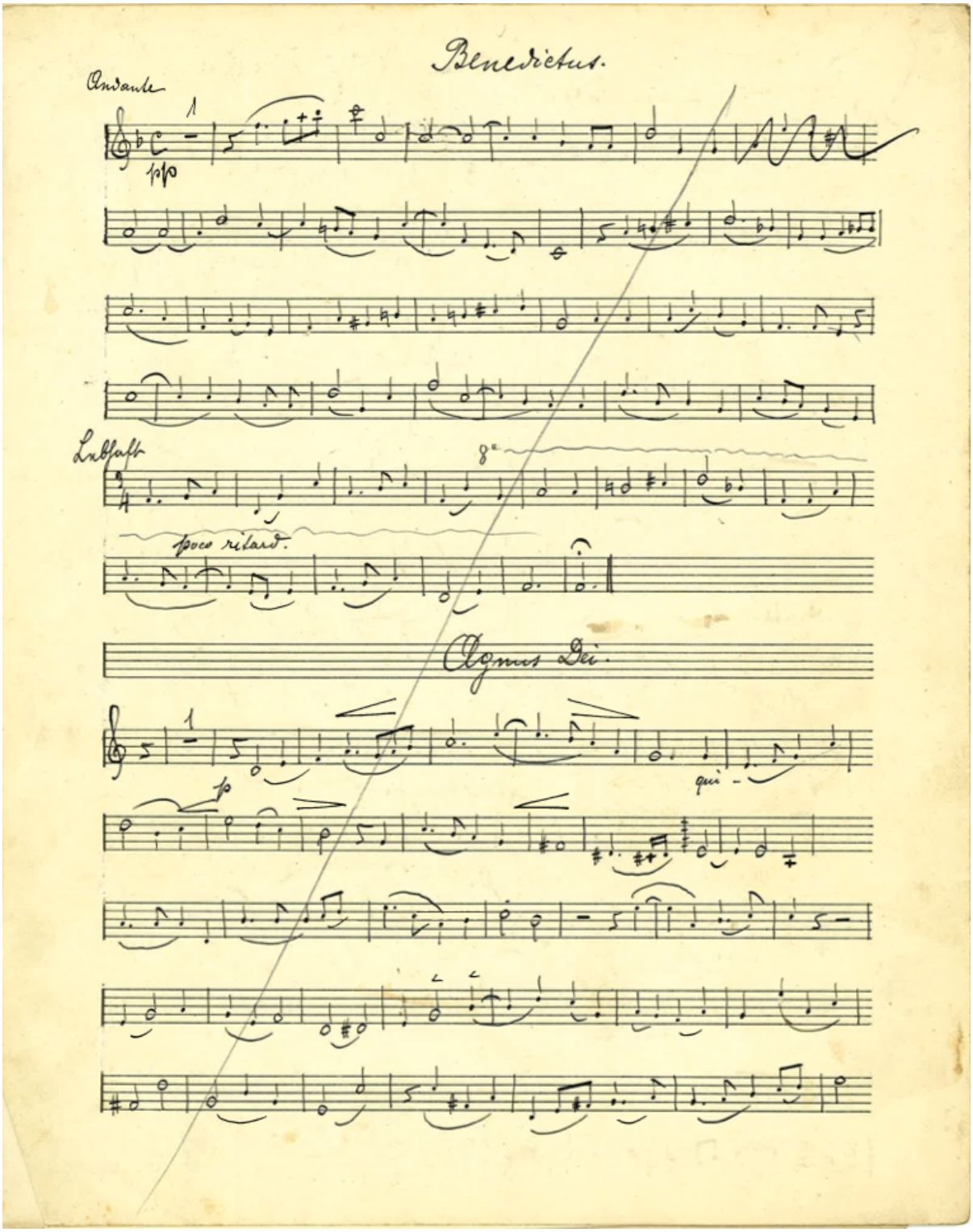


Abbildung 202: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, S. 4.

8.8.4 Violine 2

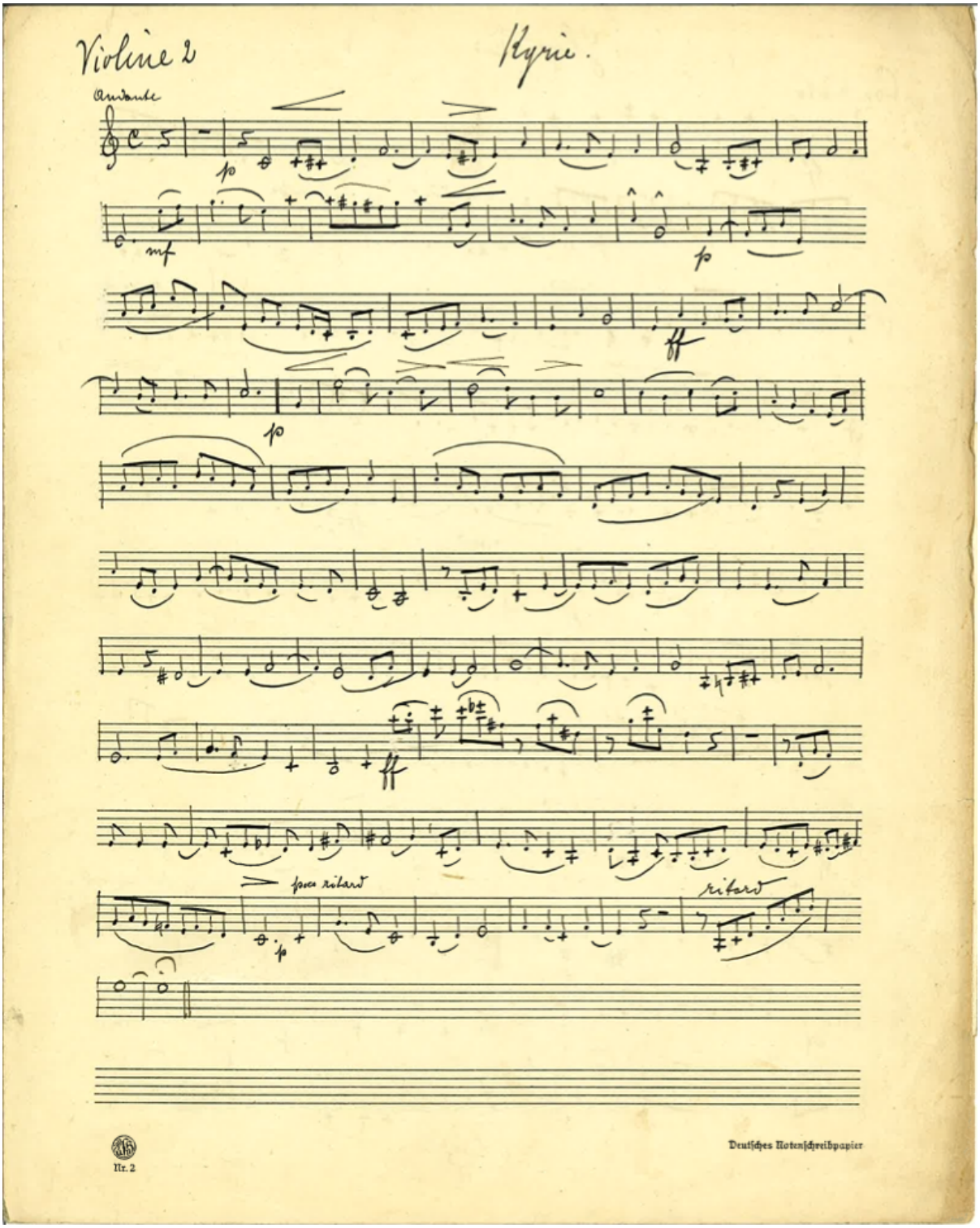


Abbildung 203: Autografe Einzelstimme, Violine 2, S. 1.

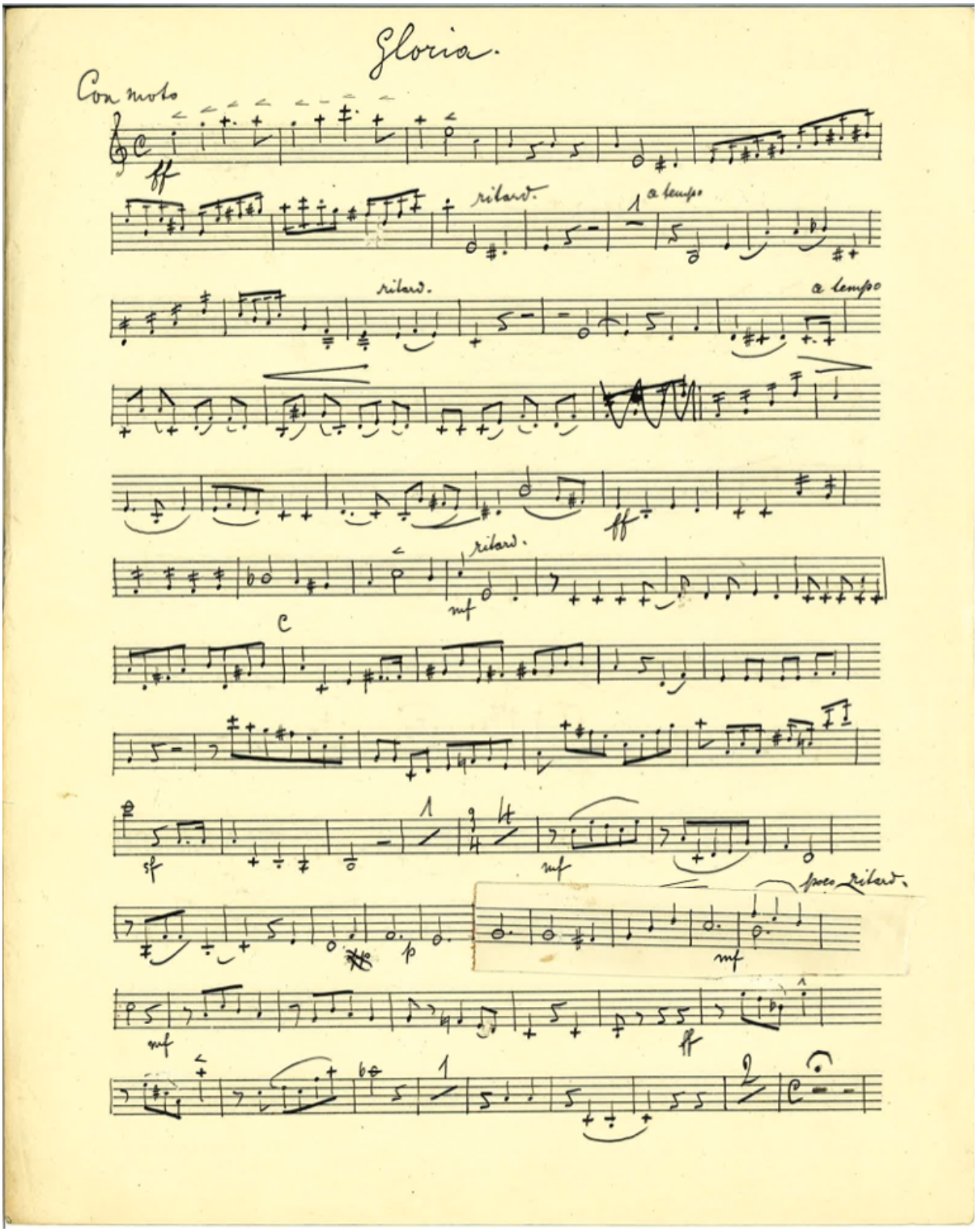


Abbildung 204: Autografe Einzelstimme, Violine 2, S. 2.

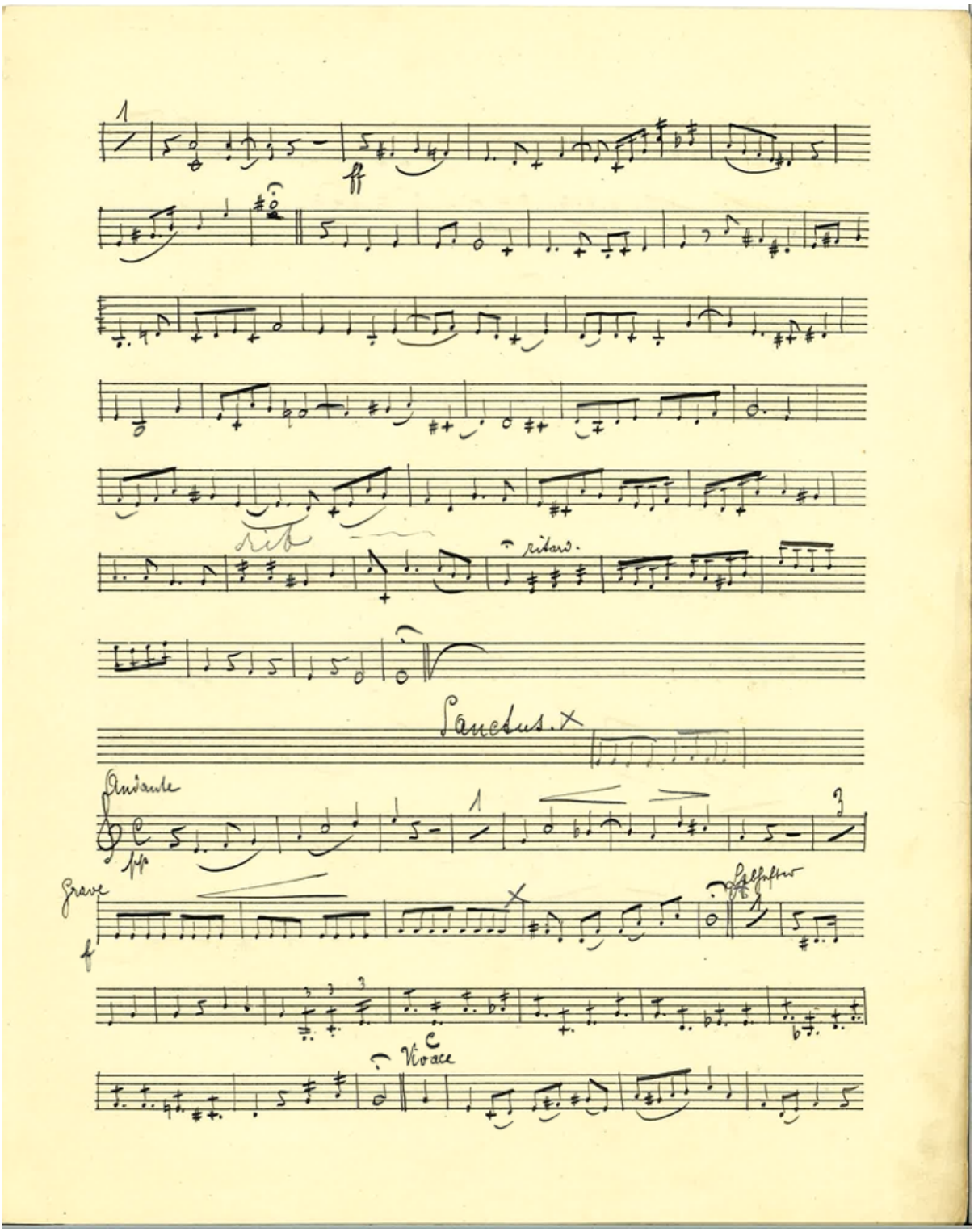


Abbildung 205: Autografe Einzelstimme, Violine 2, S. 3.

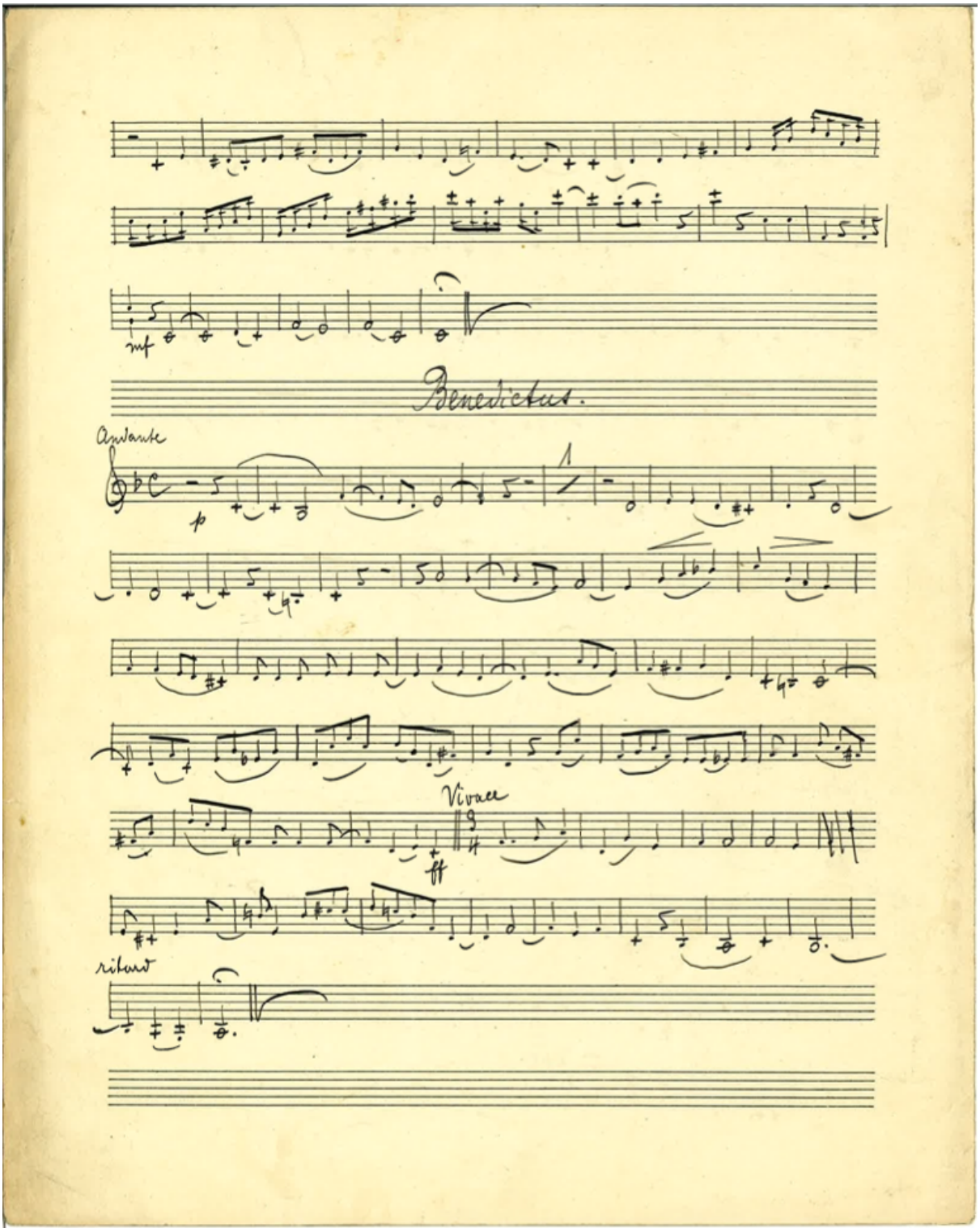


Abbildung 206: Autografe Einzelstimme, Violine 2, S. 4.

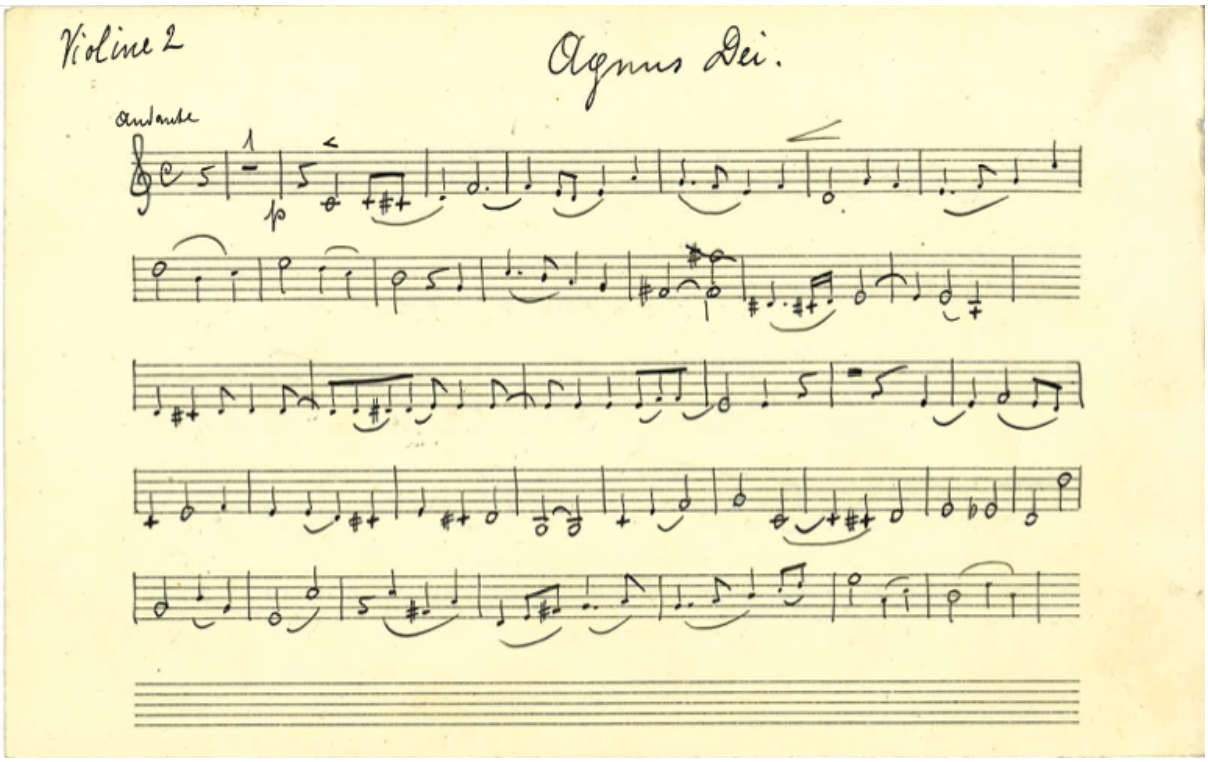


Abbildung 207: Autografe Einzelstimme, Violine 2, Zusatzblatt.

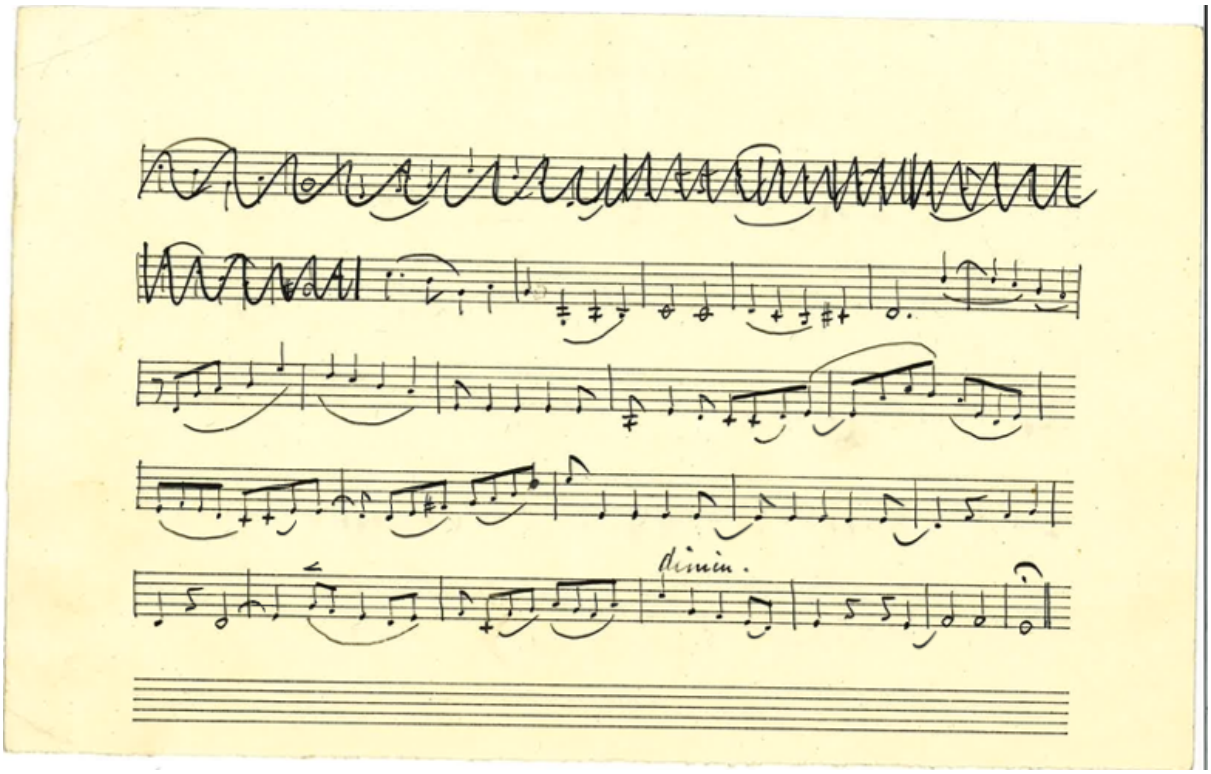


Abbildung 208: Autografe Einzelstimme, Violine 2, Zusatzblatt.

8.8.5 Bratsche

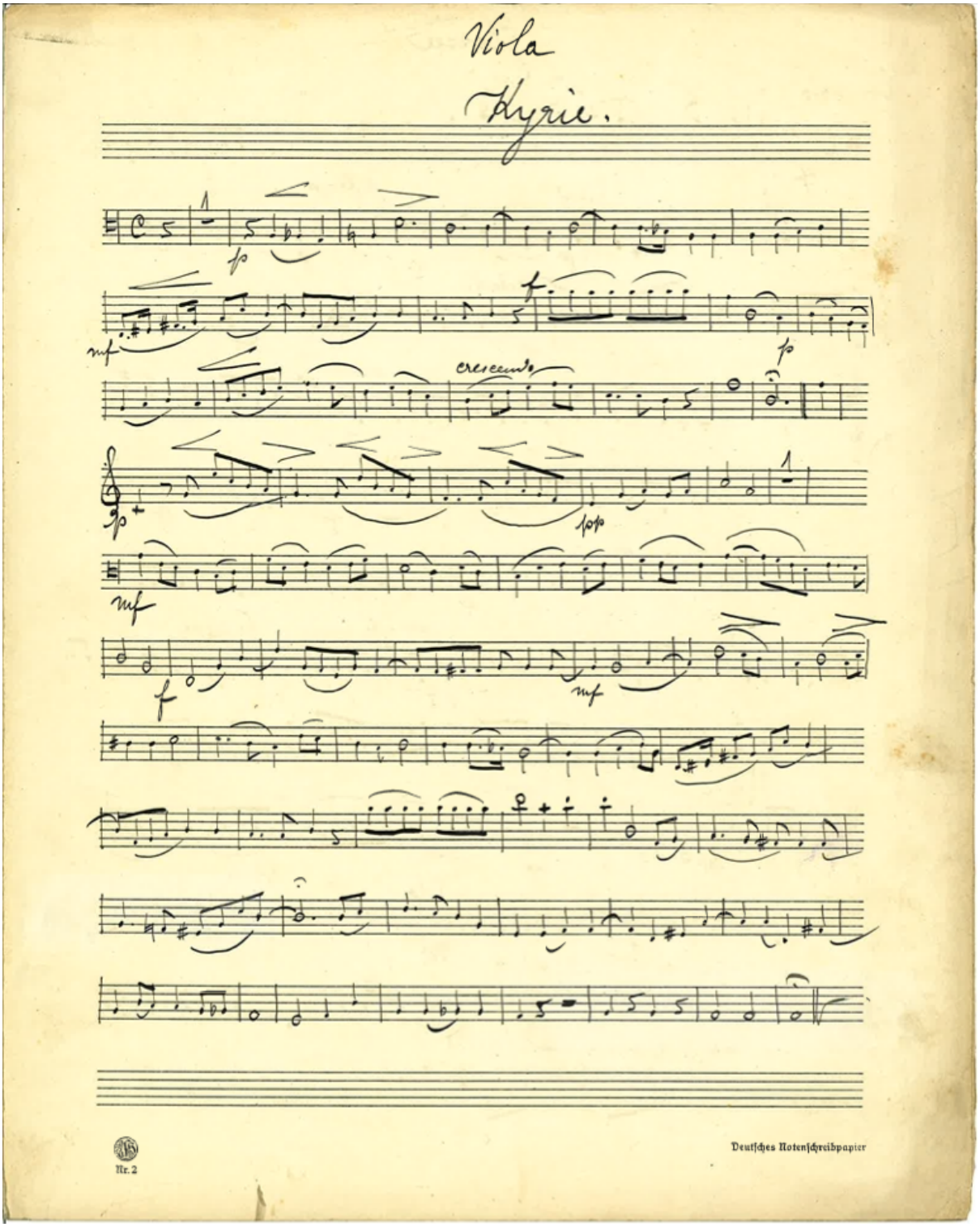


Abbildung 209: Autografe Einzelstimme, Bratsche, S. 1.

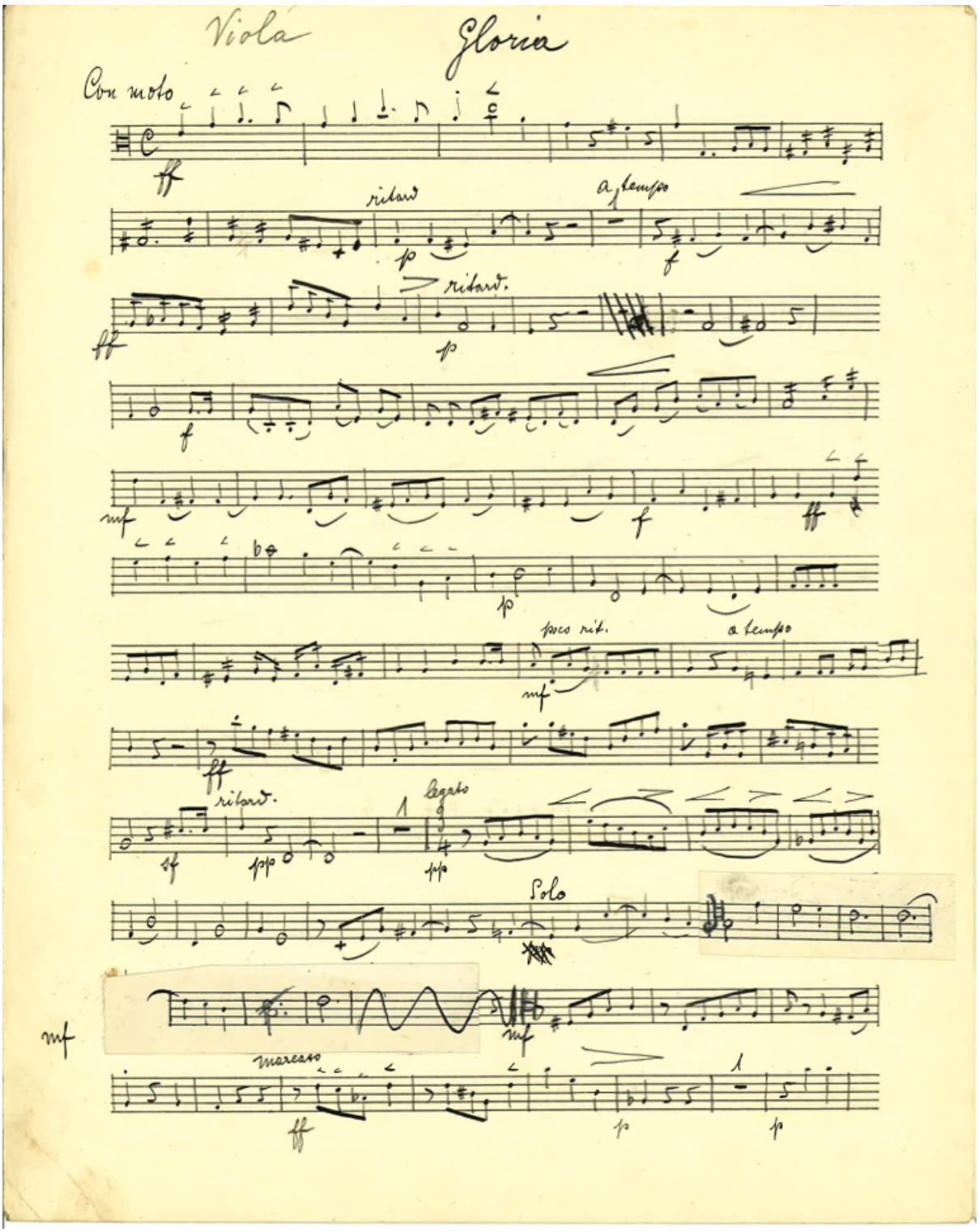


Abbildung 210: Autografe Einzelstimme, Bratsche, S. 2.

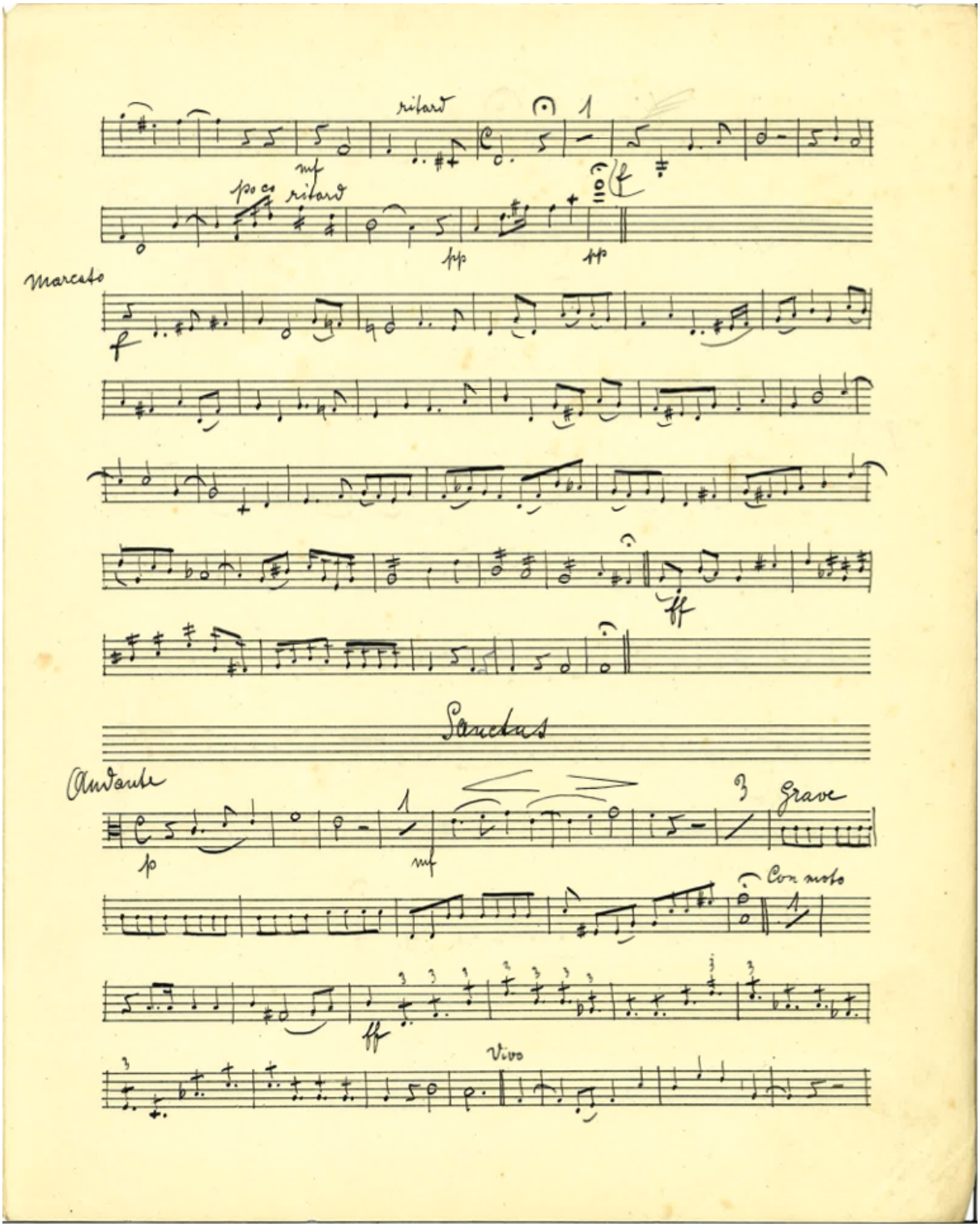


Abbildung 211: Autografe Einzelstimme, Bratsche, S. 3.

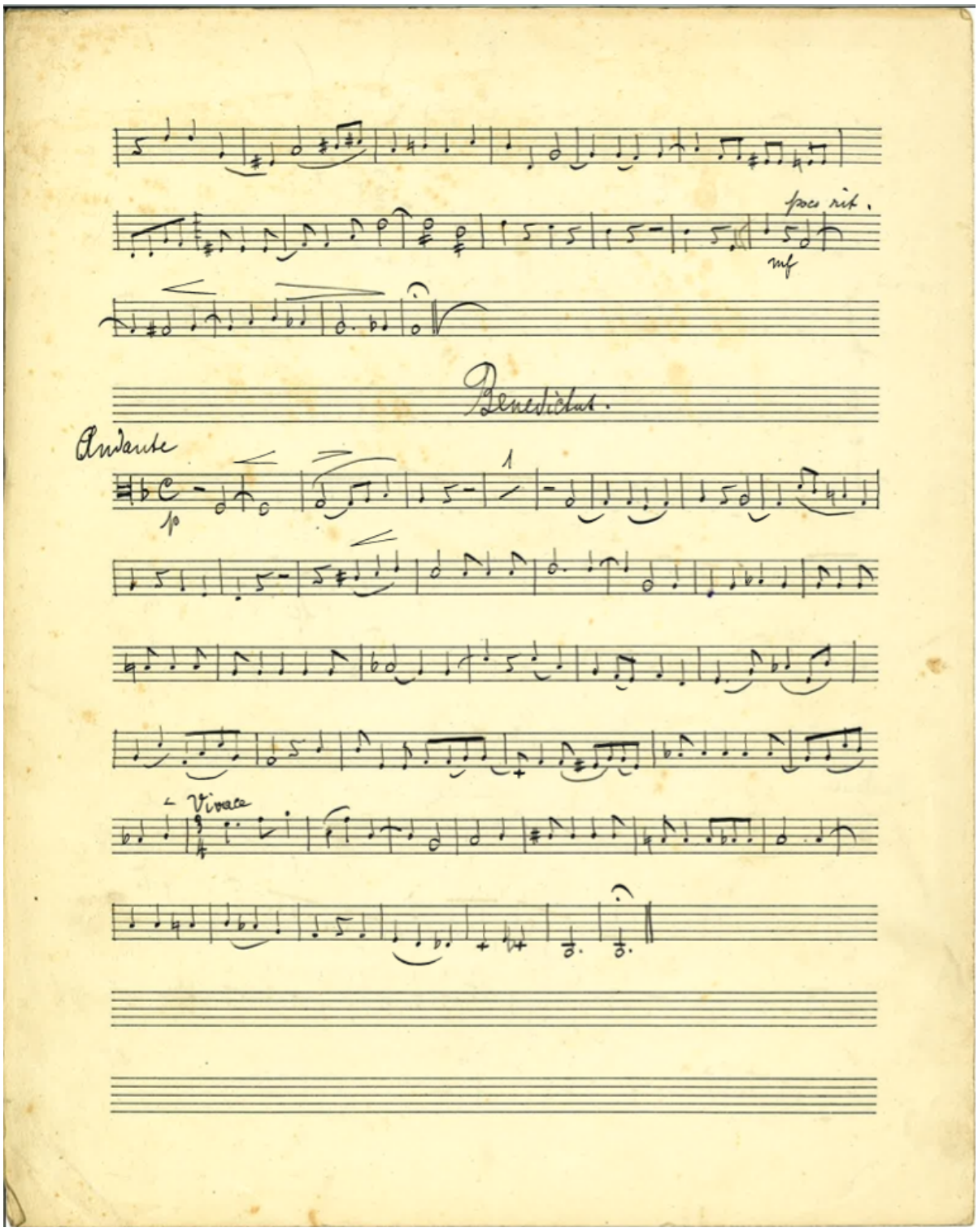


Abbildung 212: Autografe Einzelstimme, Bratsche, S. 4.

8.8.6 Violoncello

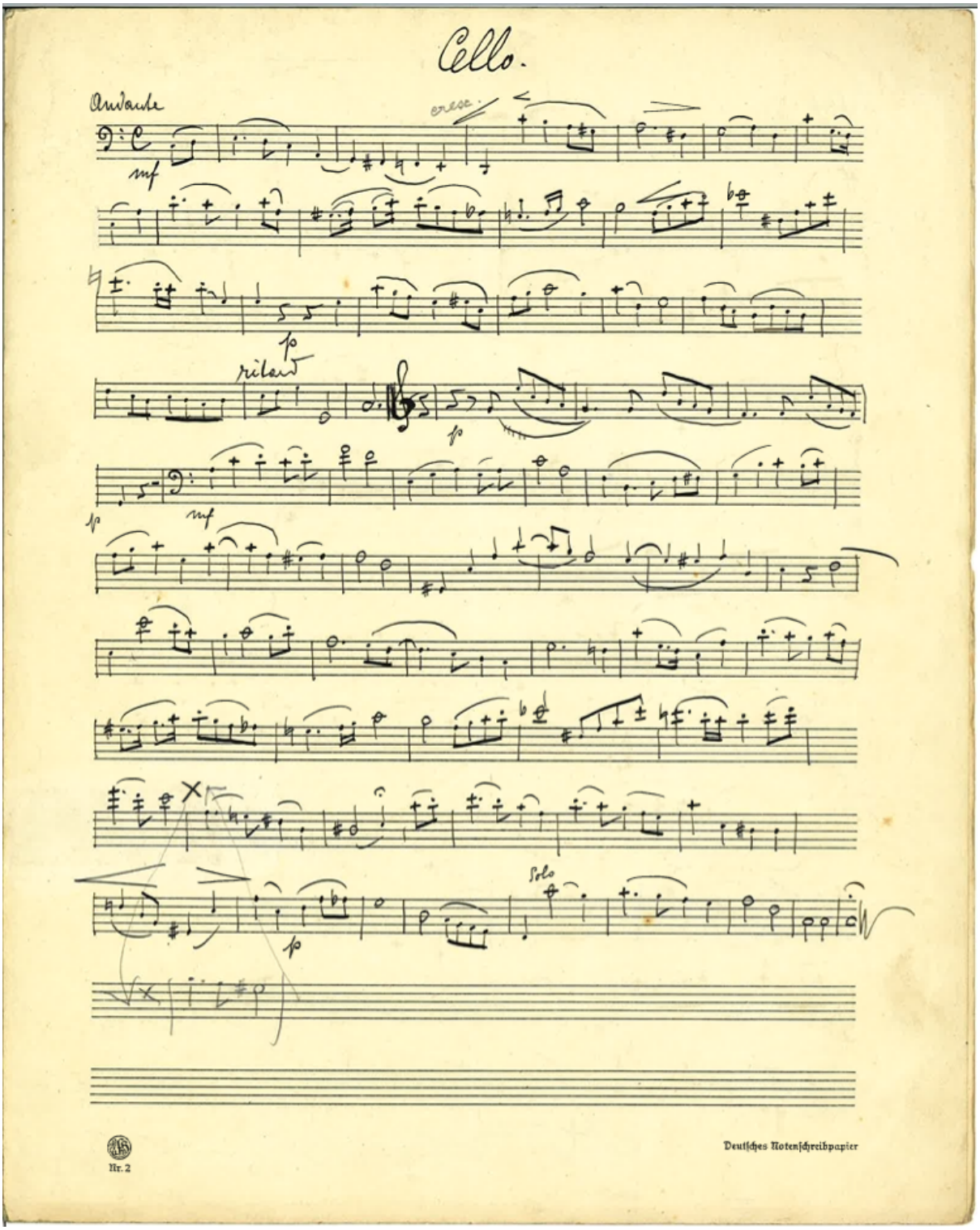


Abbildung 213: Autografe Einzelstimme, Violoncello, S. 1.

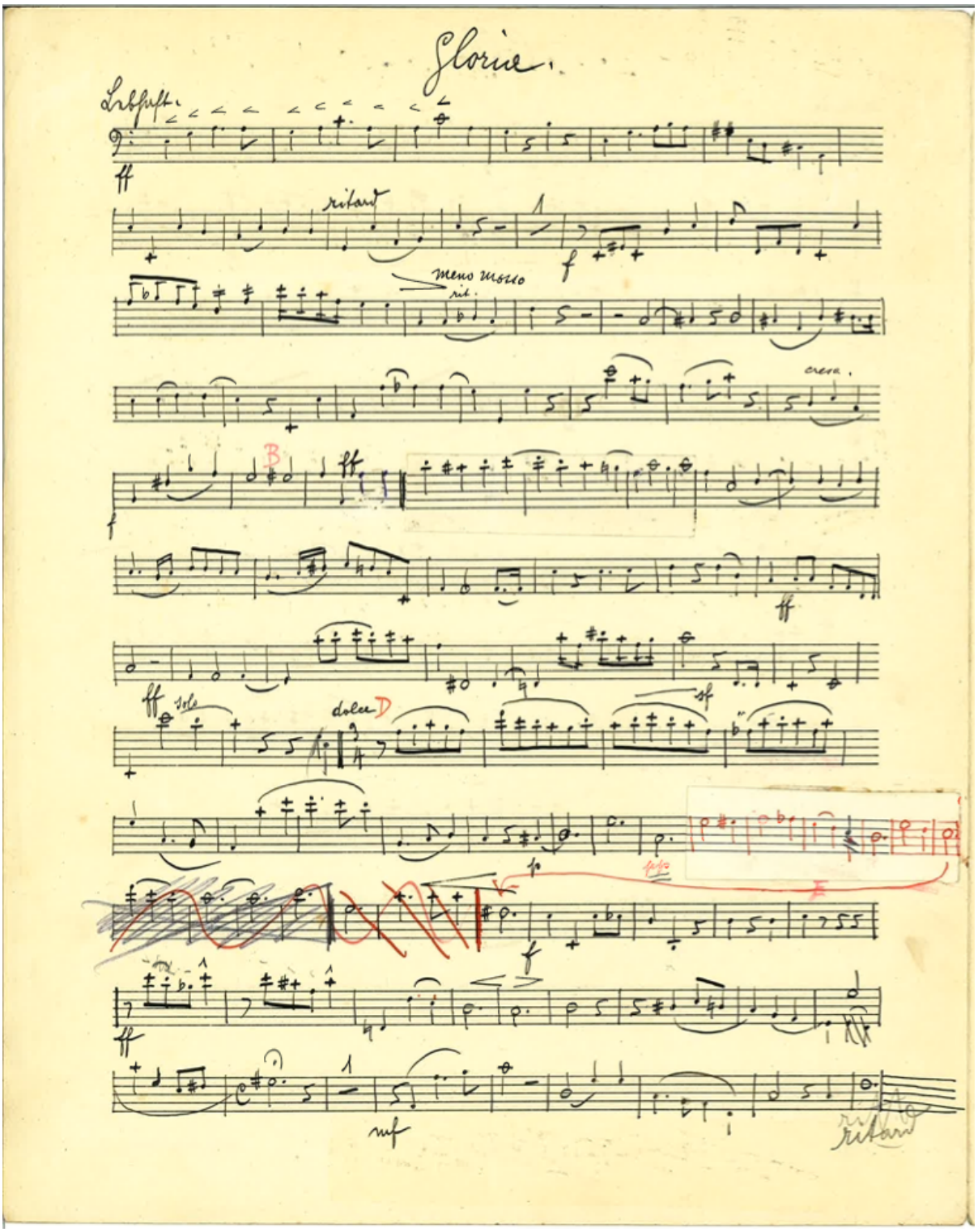


Abbildung 214: Autografe Einzelstimme, Violoncello, S. 2.

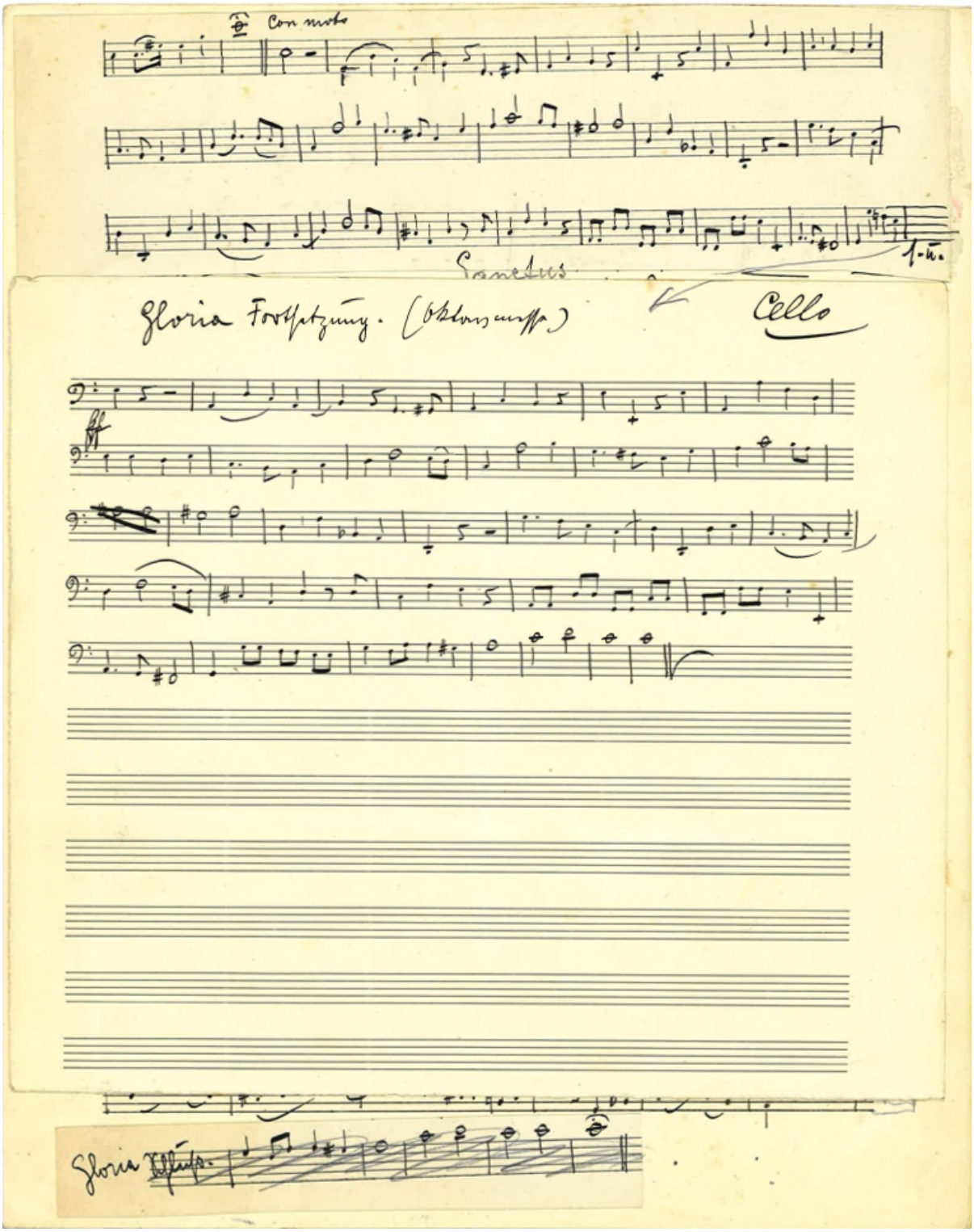


Abbildung 215: Autografe Einzelstimme, Violoncello, Zusatzblatt.

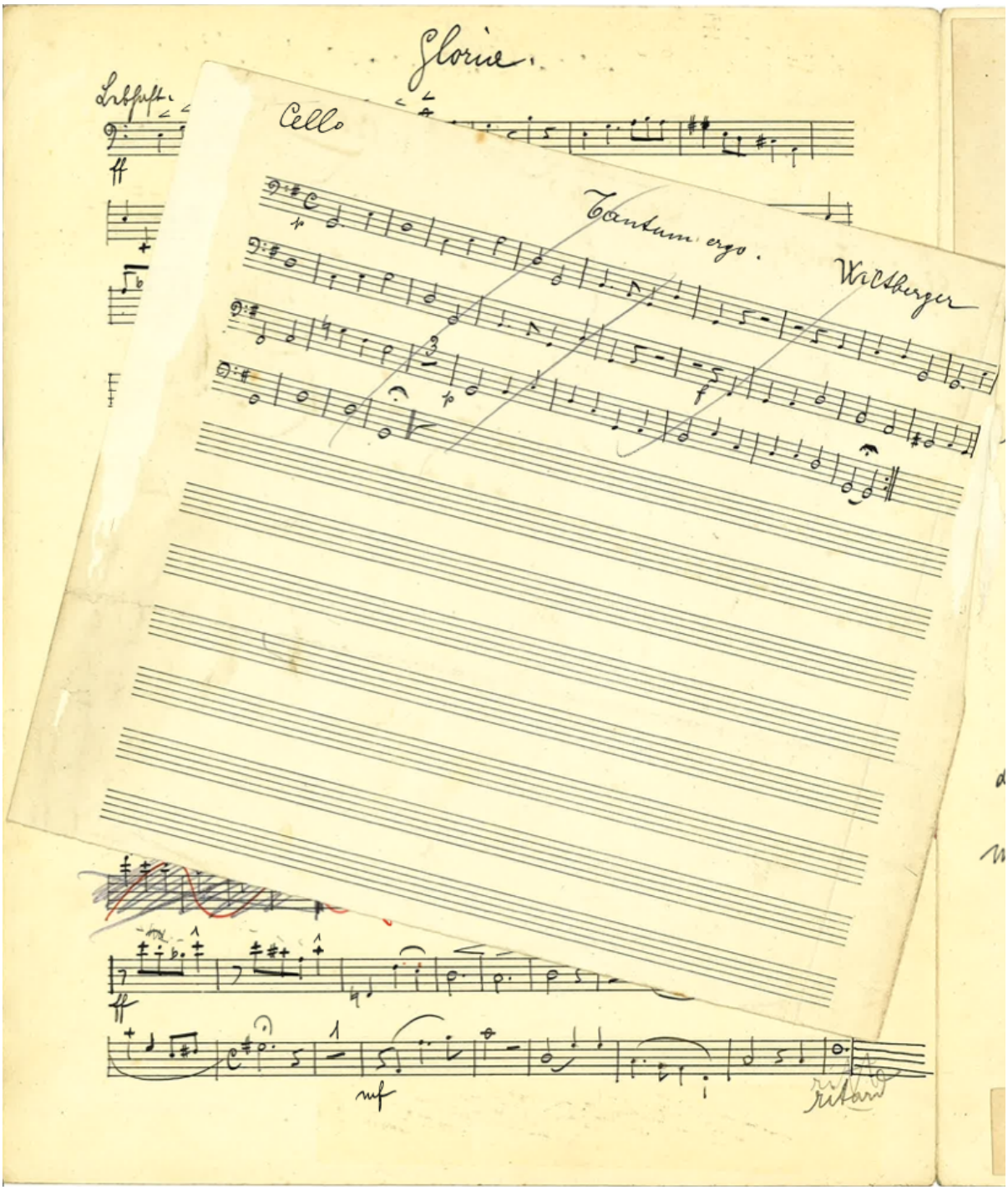


Abbildung 216: Autografe Einzelstimme, Violoncello, Rückseite des Zusatzblattes.

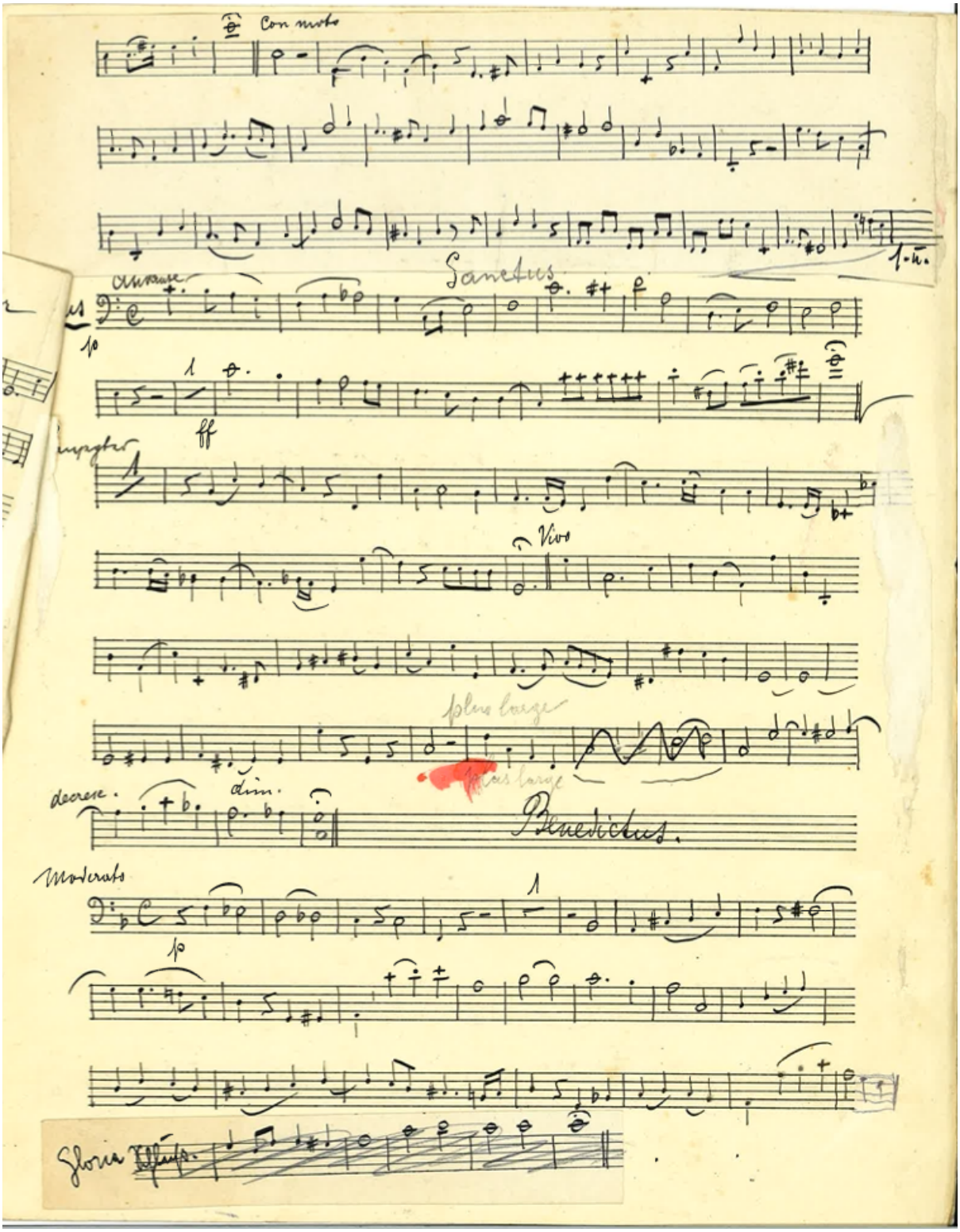


Abbildung 217: Autografe Einzelstimme, Violoncello, S. 3.

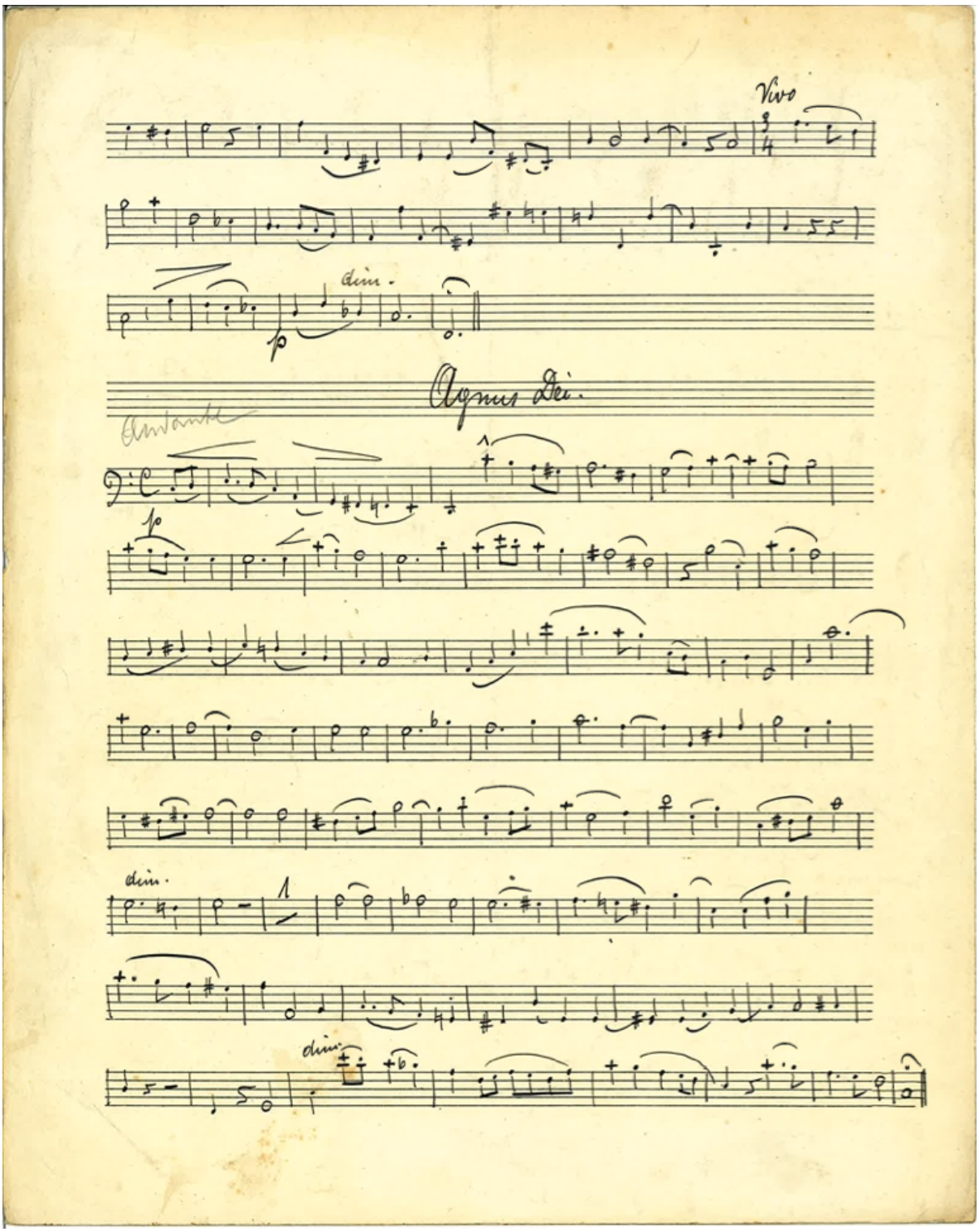


Abbildung 218: Autografe Einzelstimme, Violoncello, S. 4.

8.8.7 Kontrabass

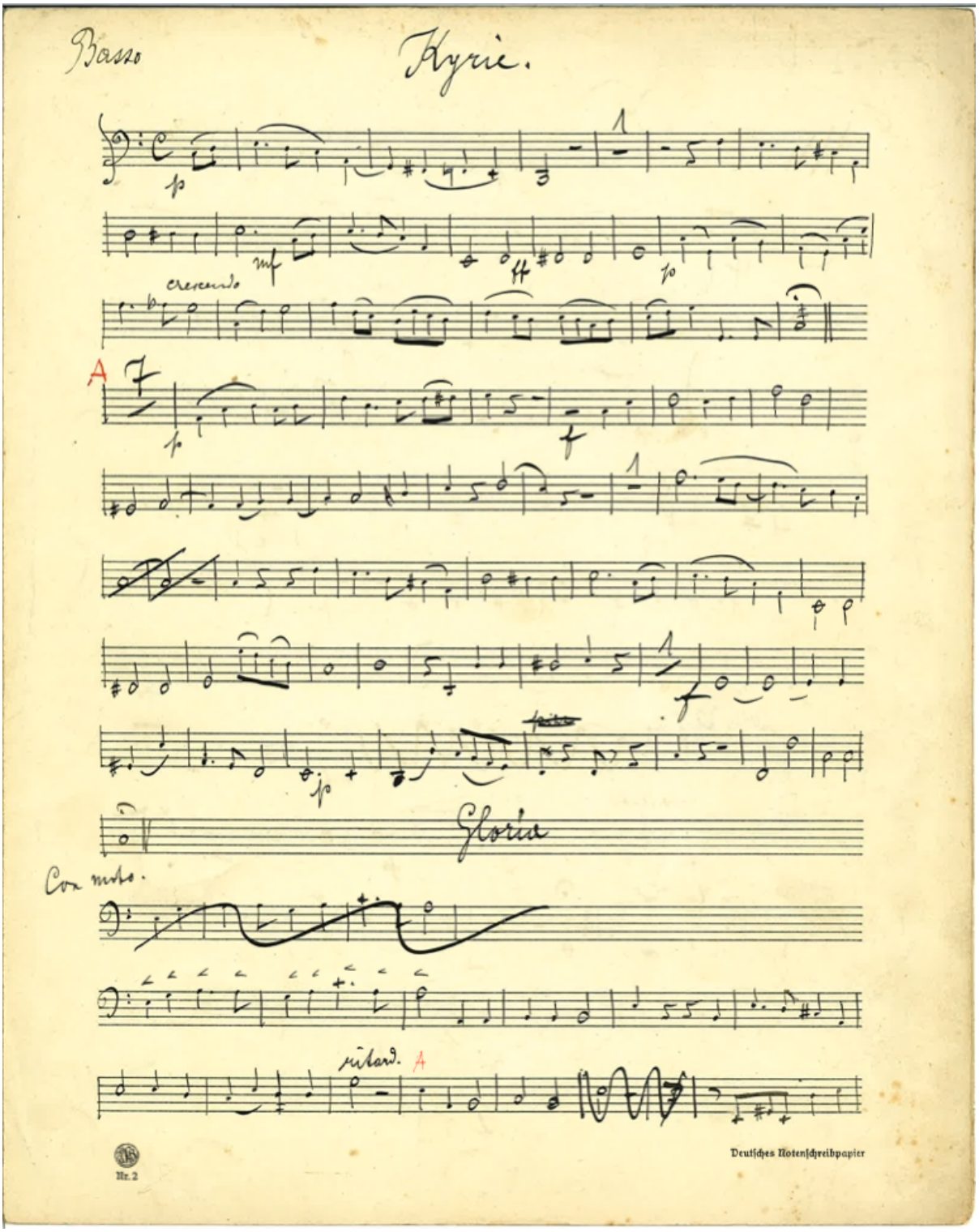


Abbildung 219: Autografe Einzelstimme, Kontrabass, S. 1.

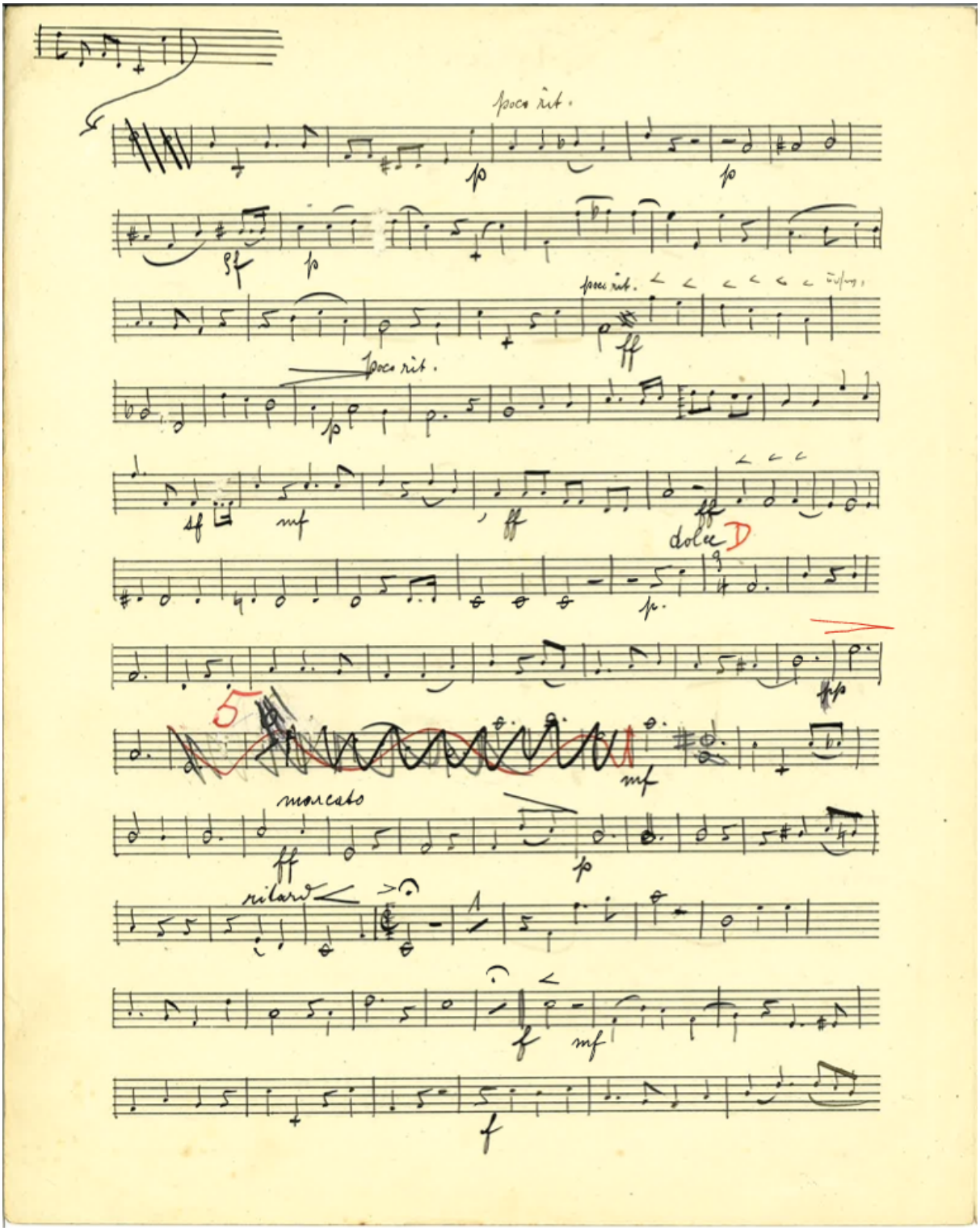


Abbildung 220: Autografe Einzelstimme, Kontrabass, S. 2.

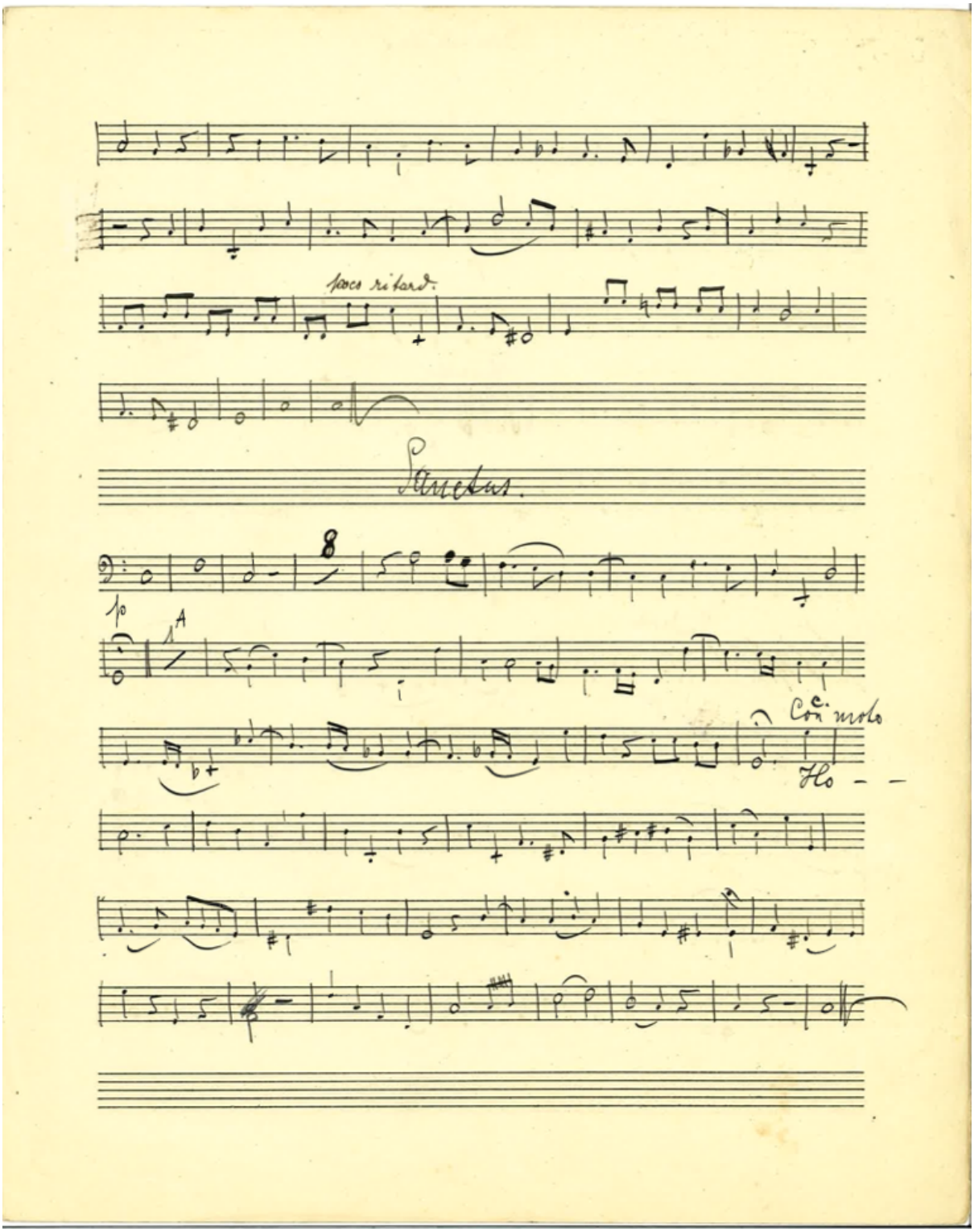


Abbildung 221: Autografe Einzelstimme, Kontrabass, S. 3.

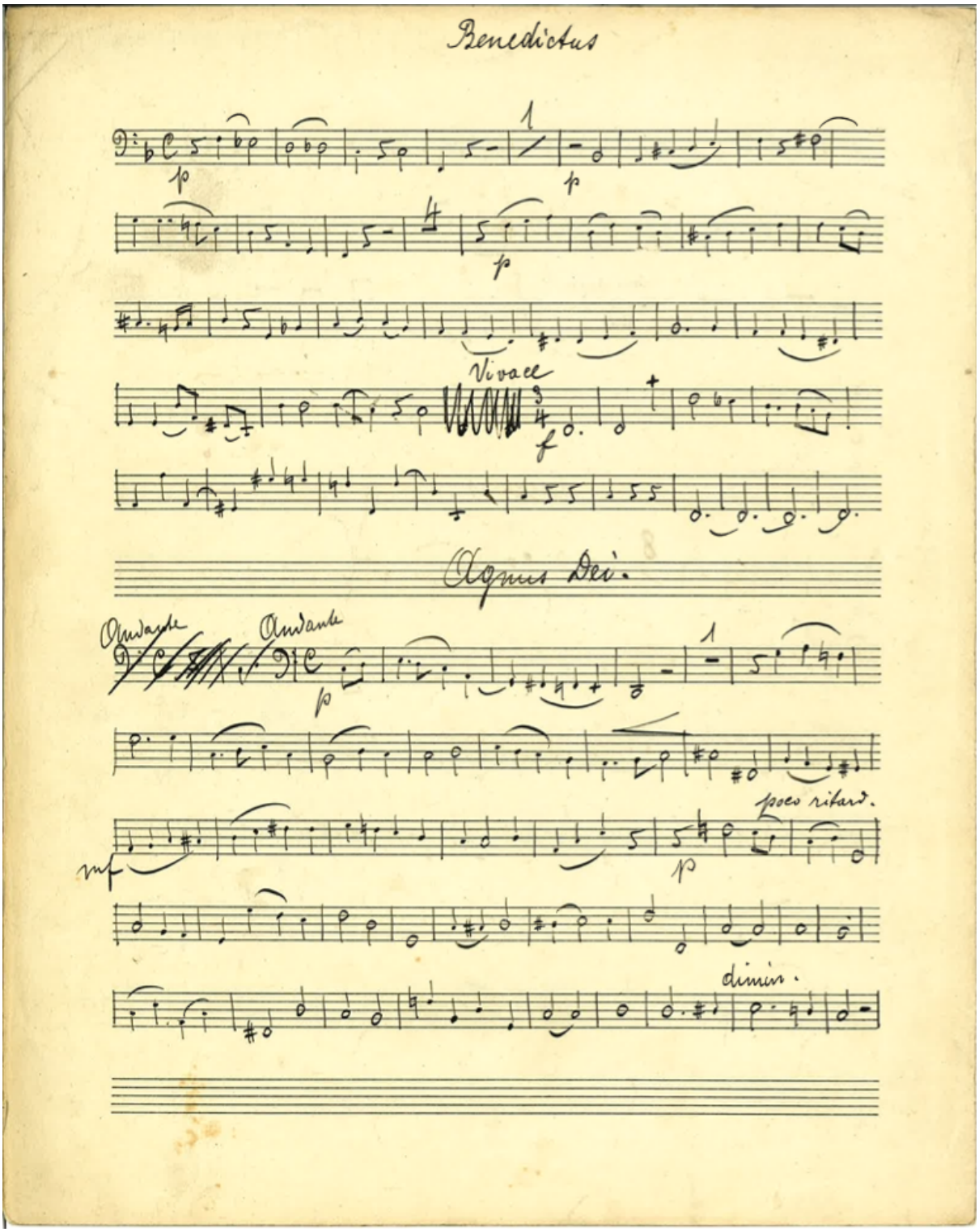


Abbildung 222: Autografe Einzelstimme, Kontrabass, S. 4.

8.8.8 Orgel (1. Exemplar)

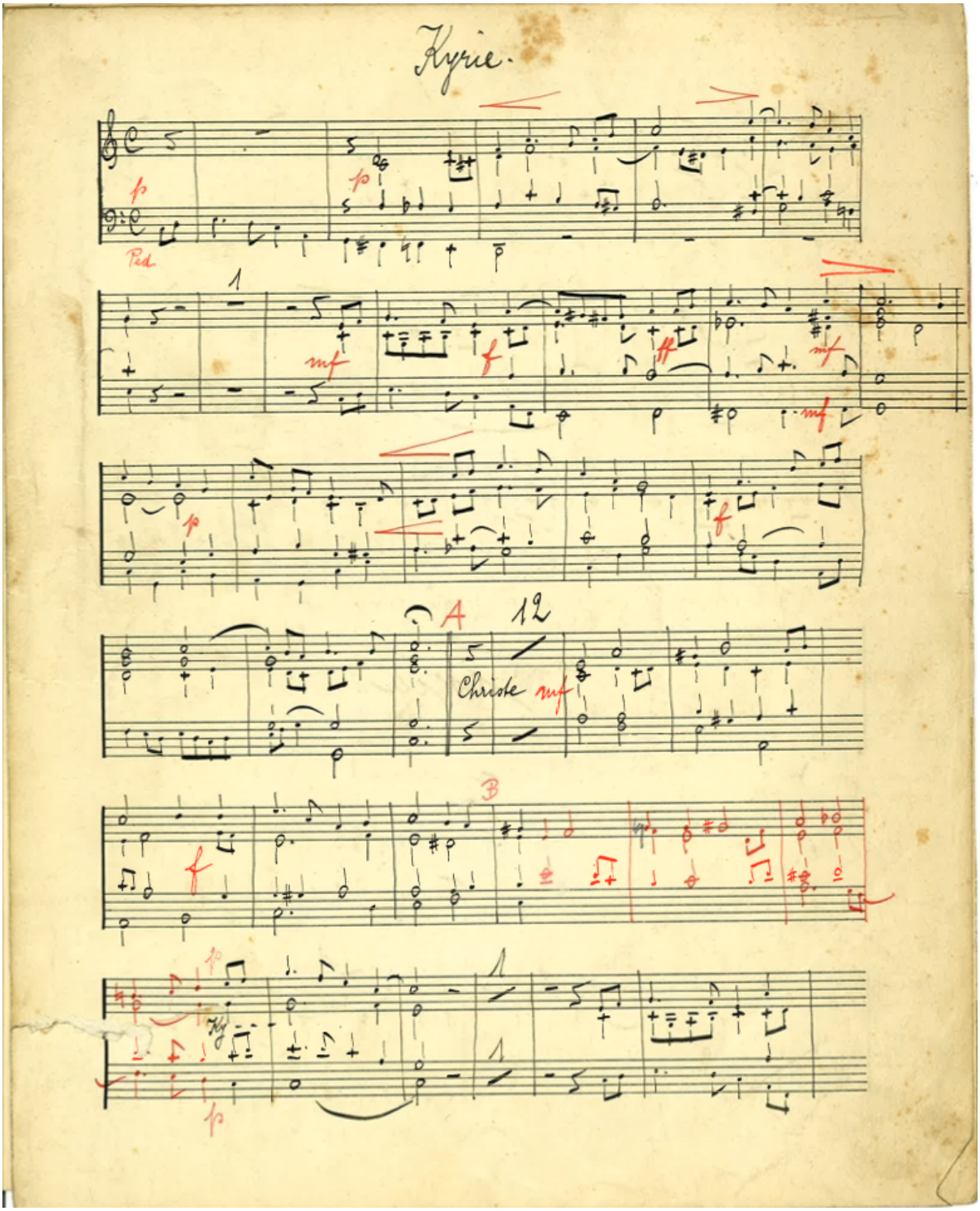


Abbildung 223: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 1.

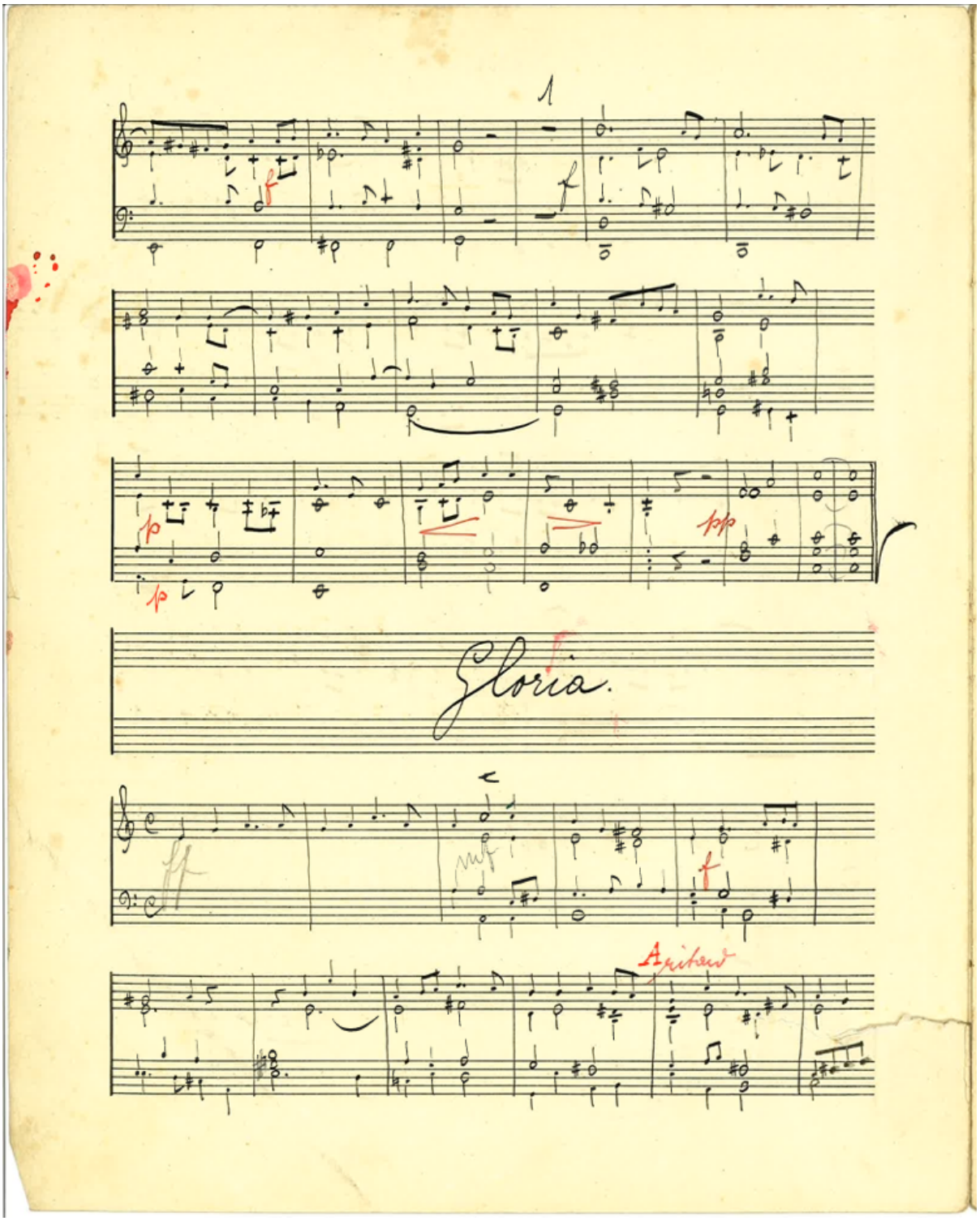


Abbildung 224: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 2.

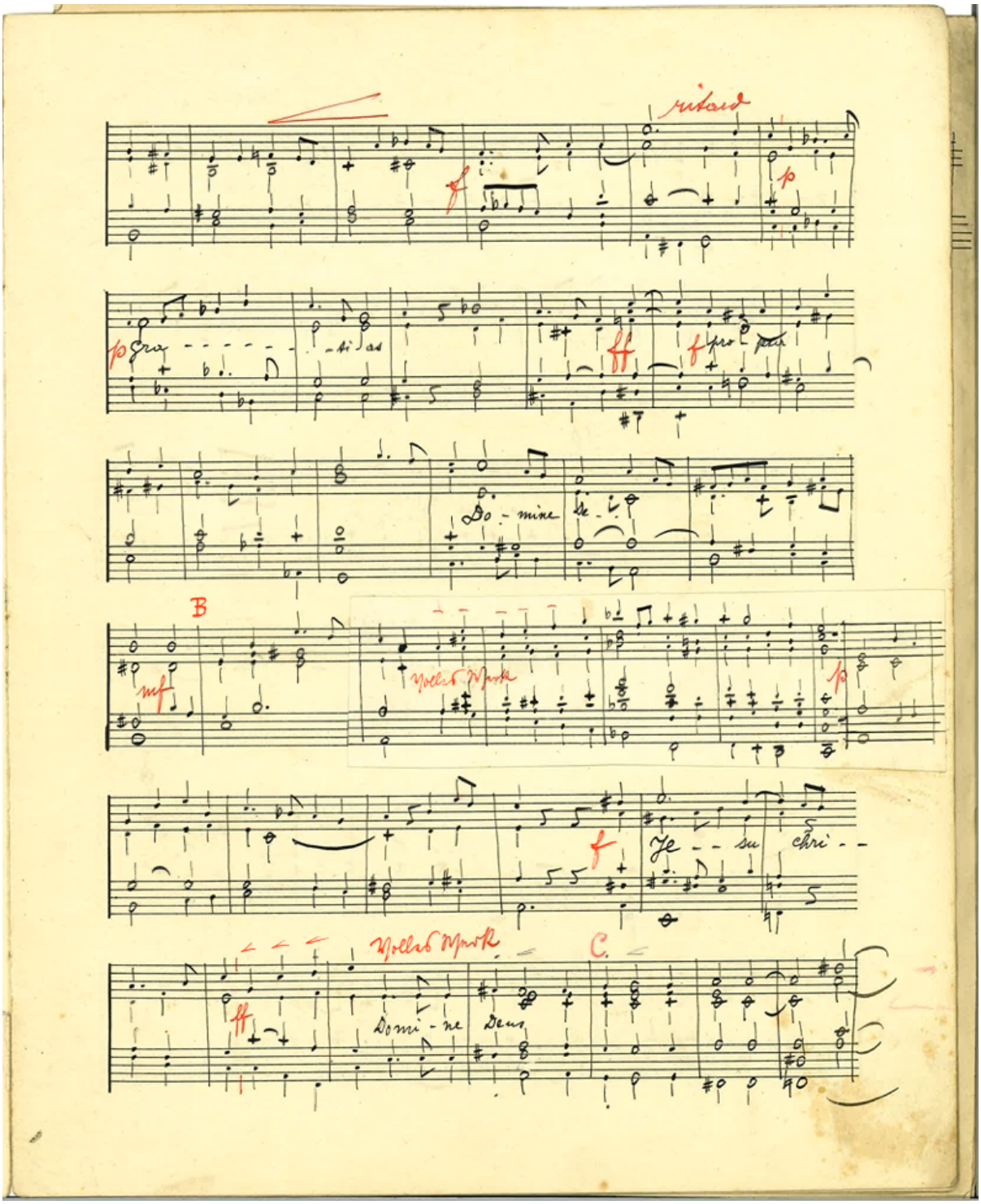


Abbildung 225: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 3.

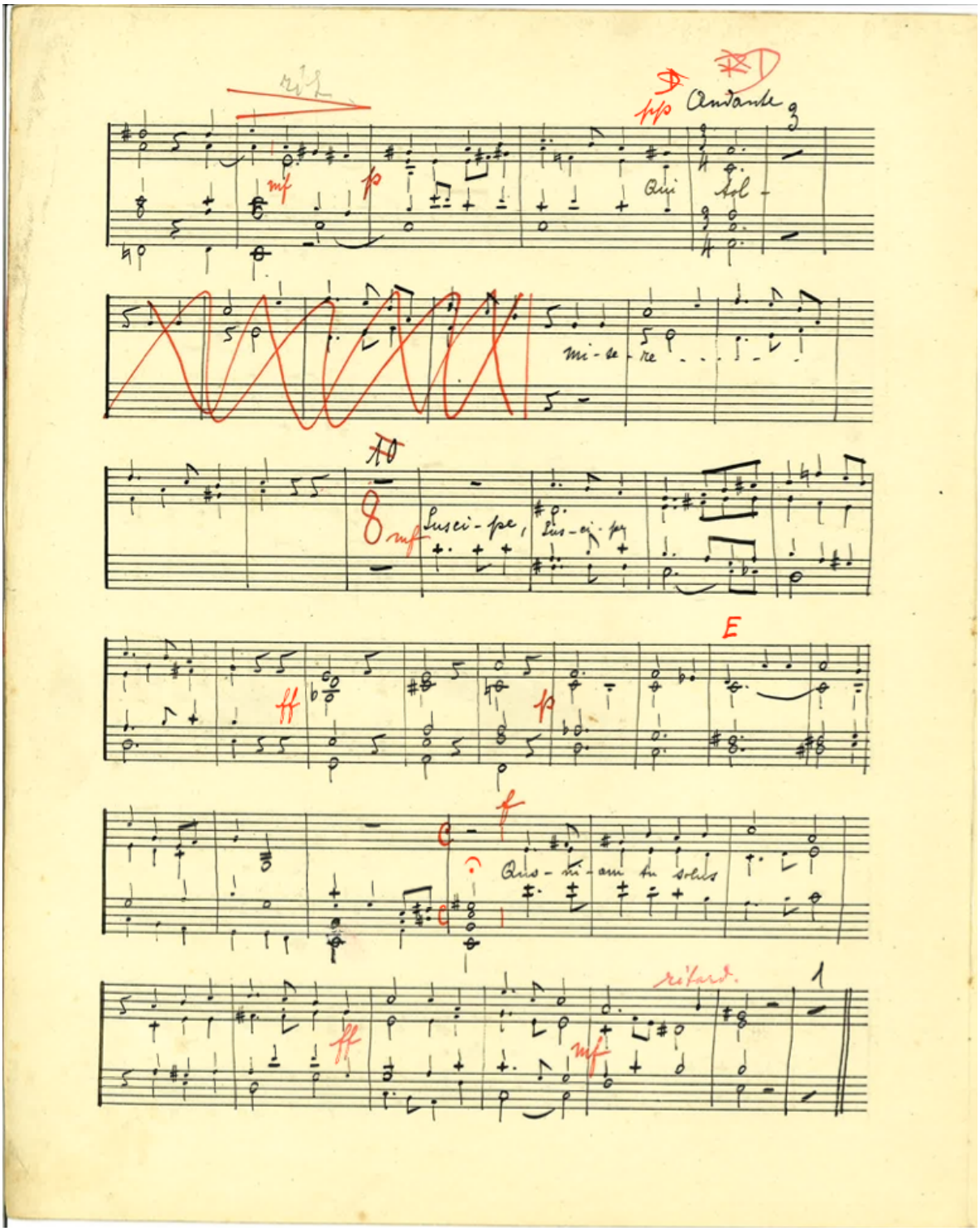


Abbildung 226: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 4.

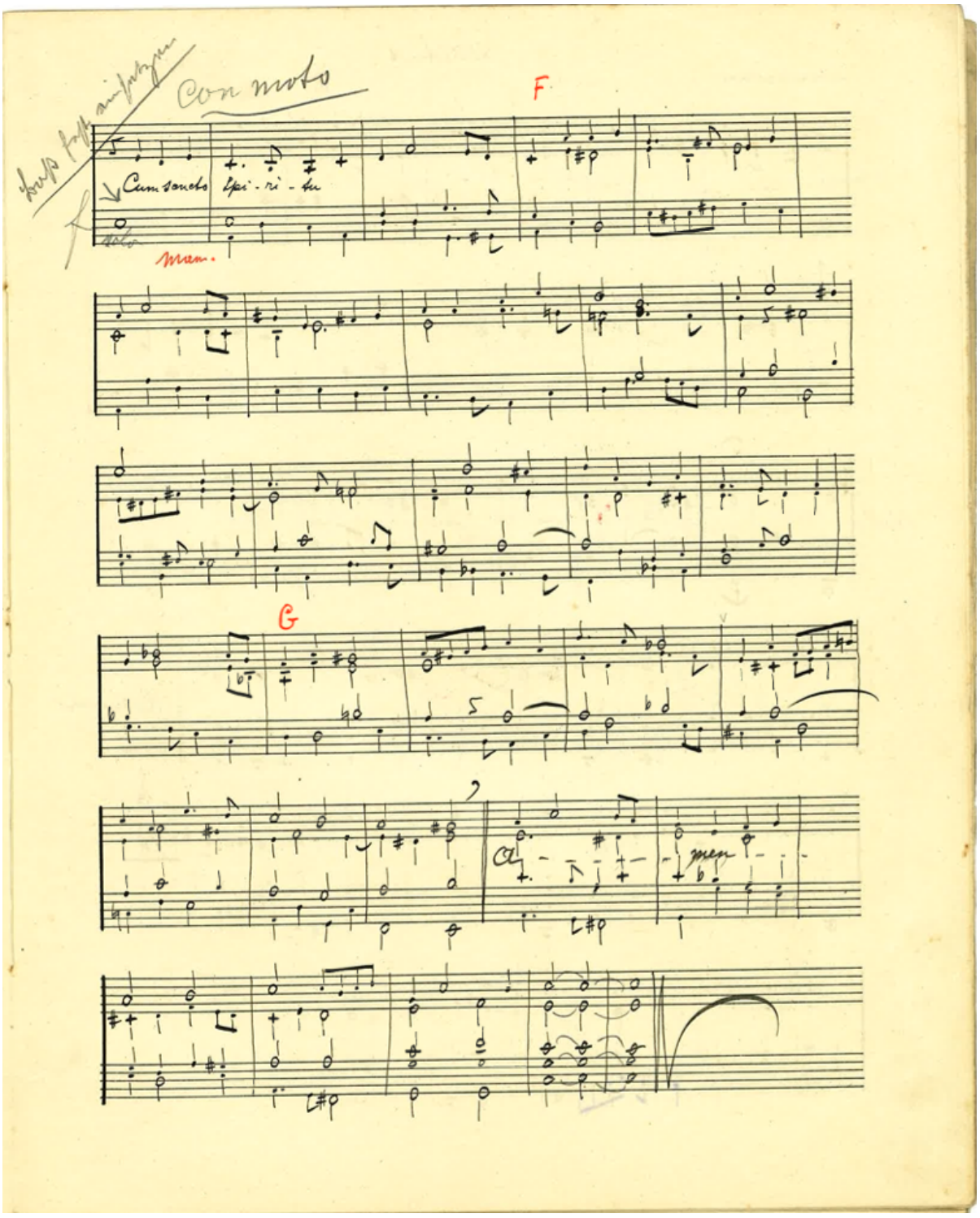


Abbildung 227: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 5.

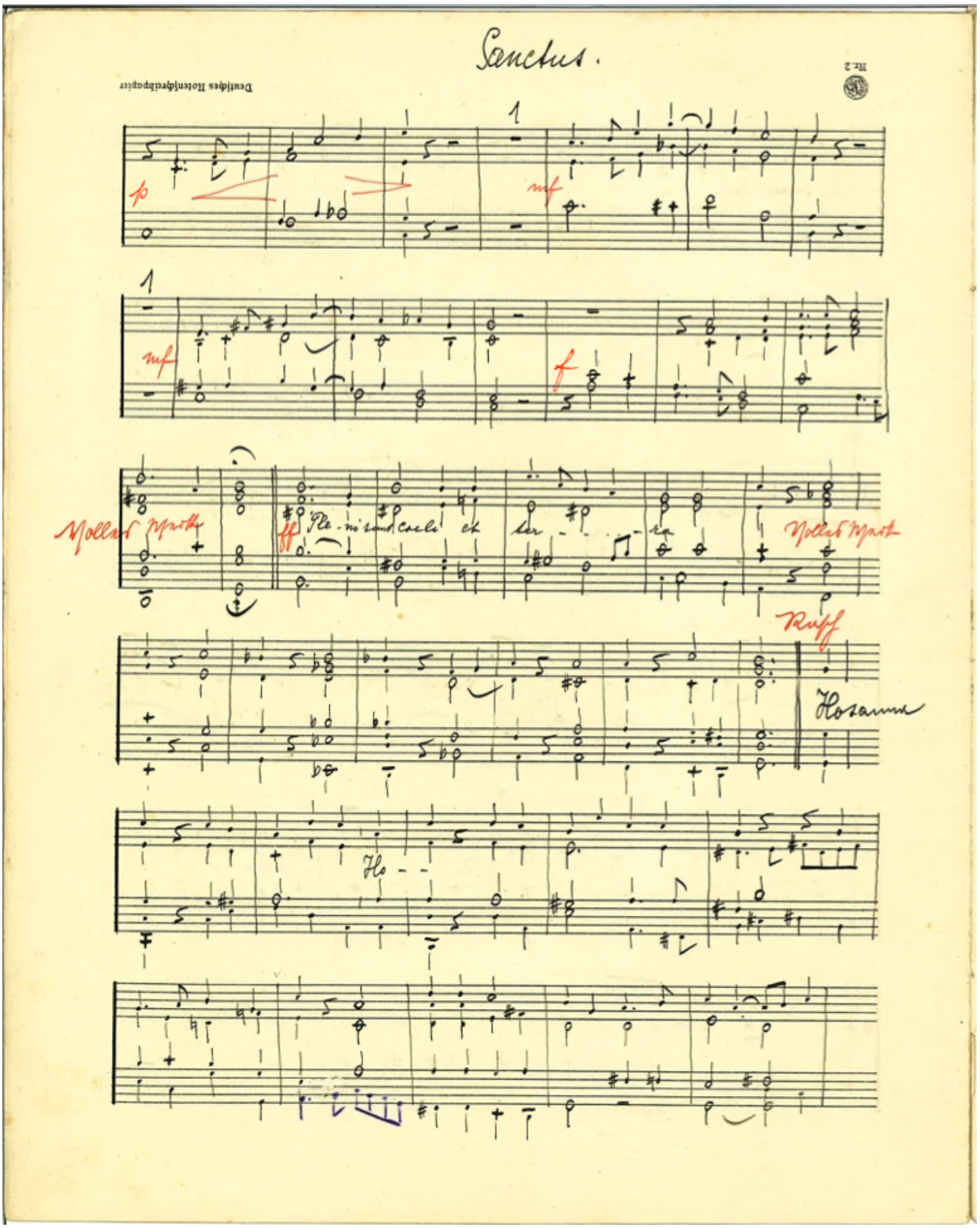


Abbildung 228: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 6.

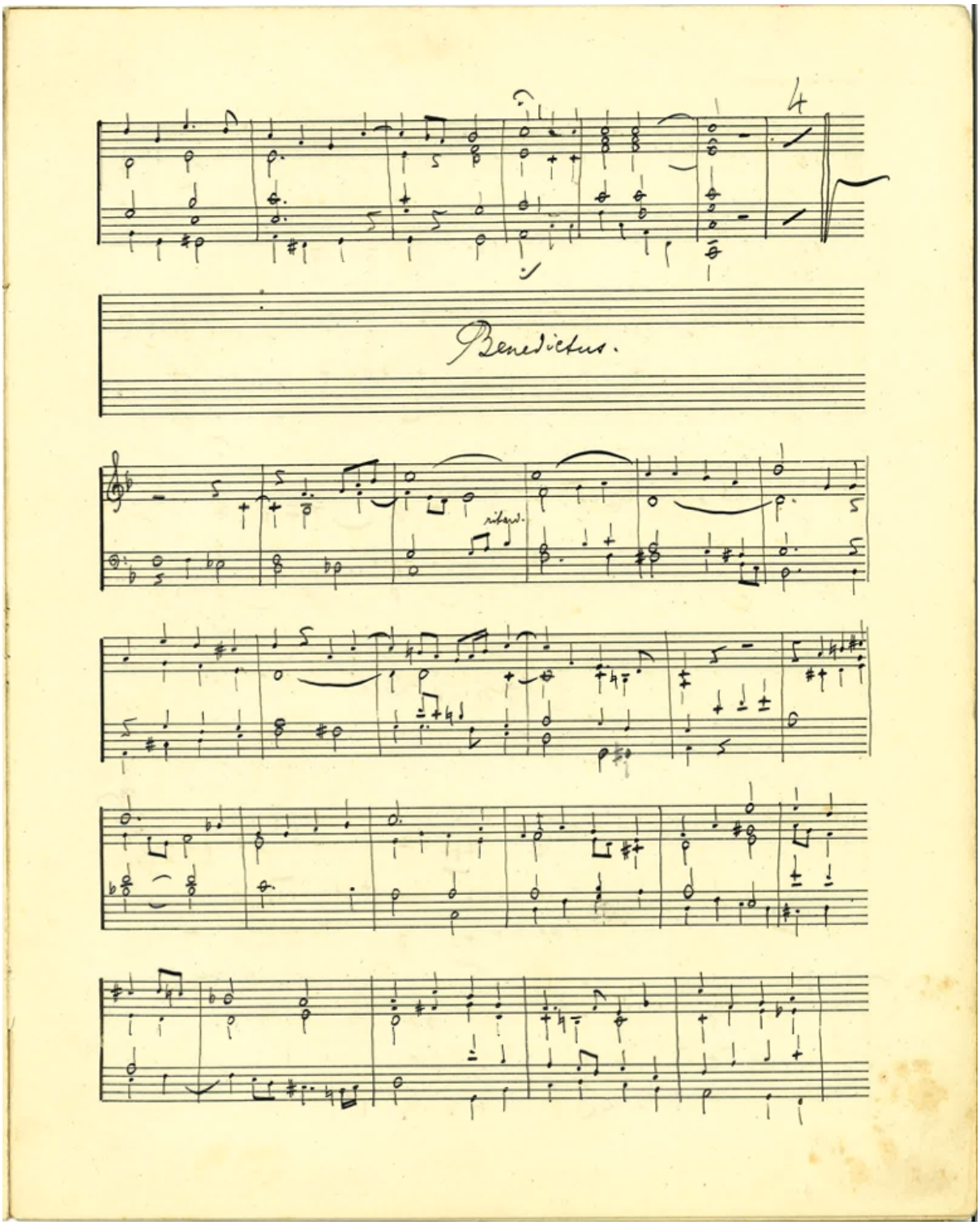


Abbildung 229: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 7.

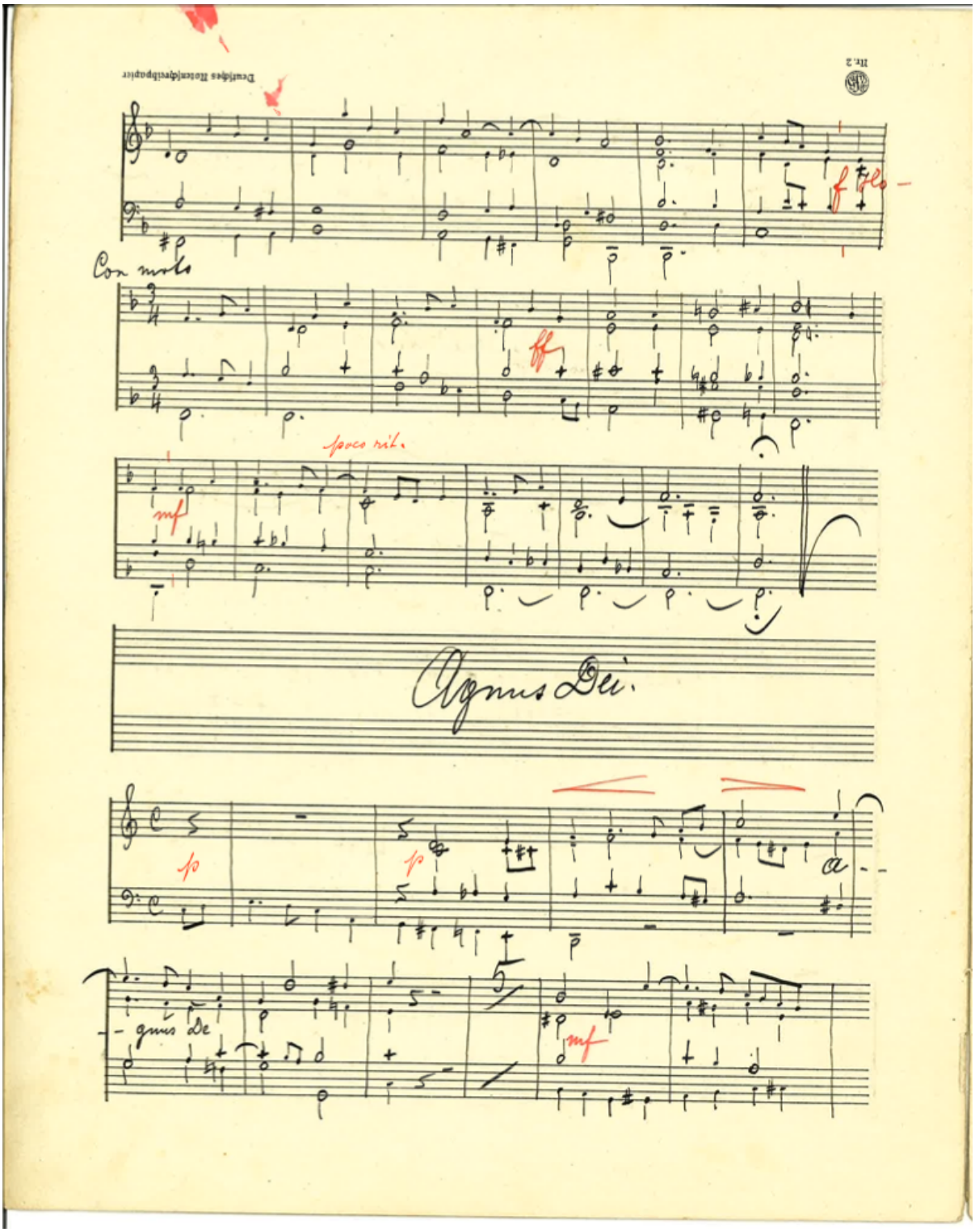


Abbildung 230: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 8.

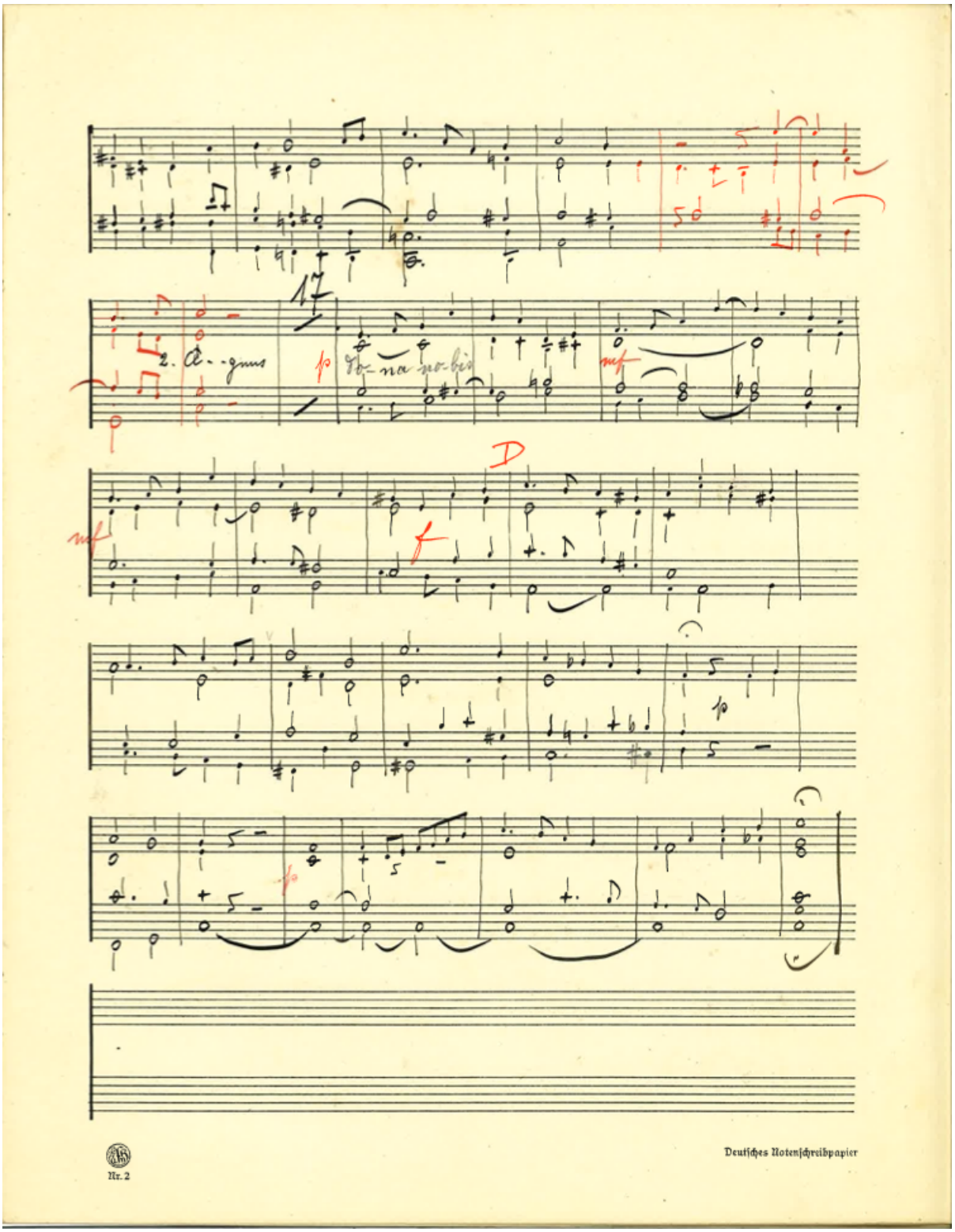


Abbildung 231: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 9.

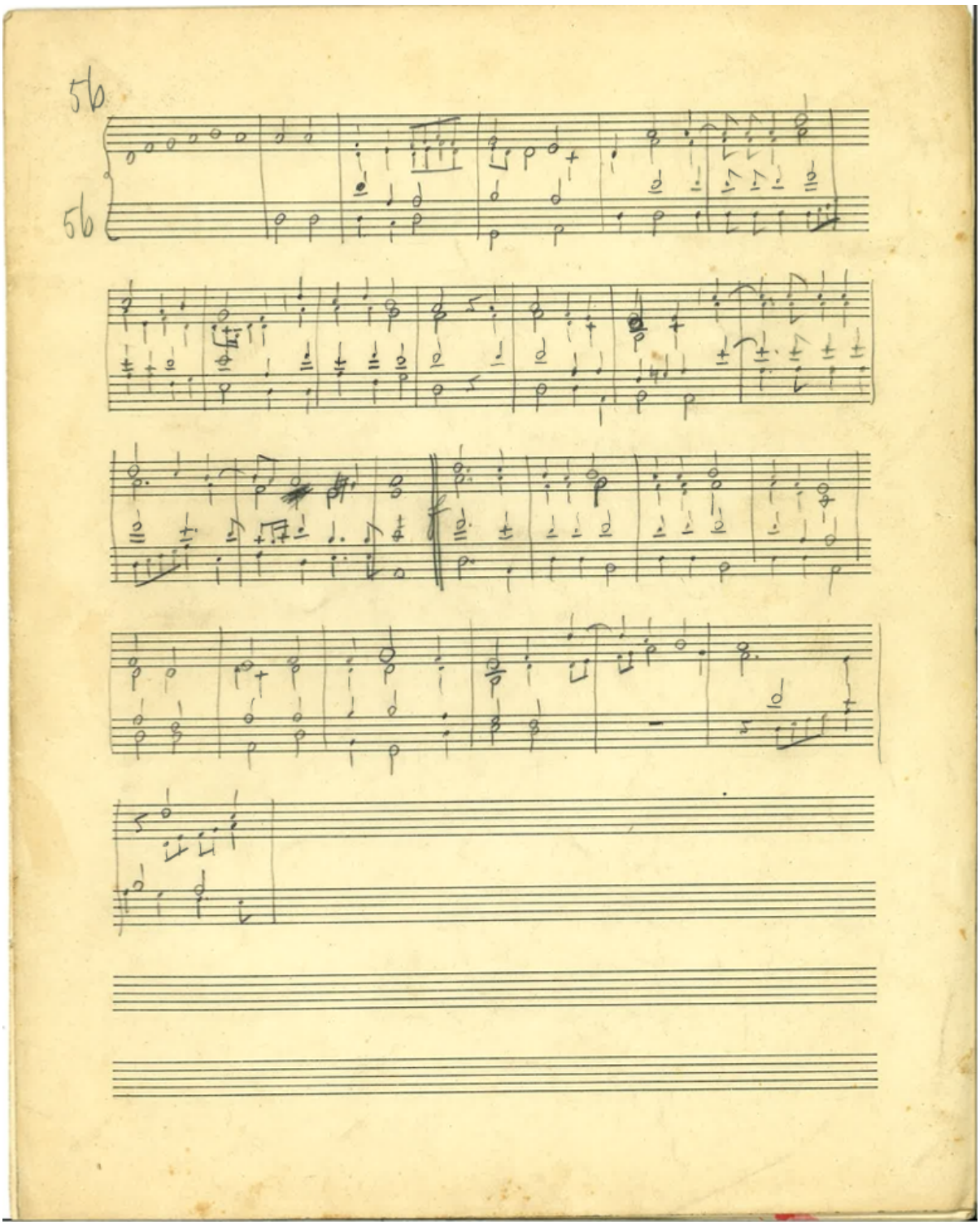


Abbildung 232: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 10.

8.8.9 Orgel (2. Exemplar)

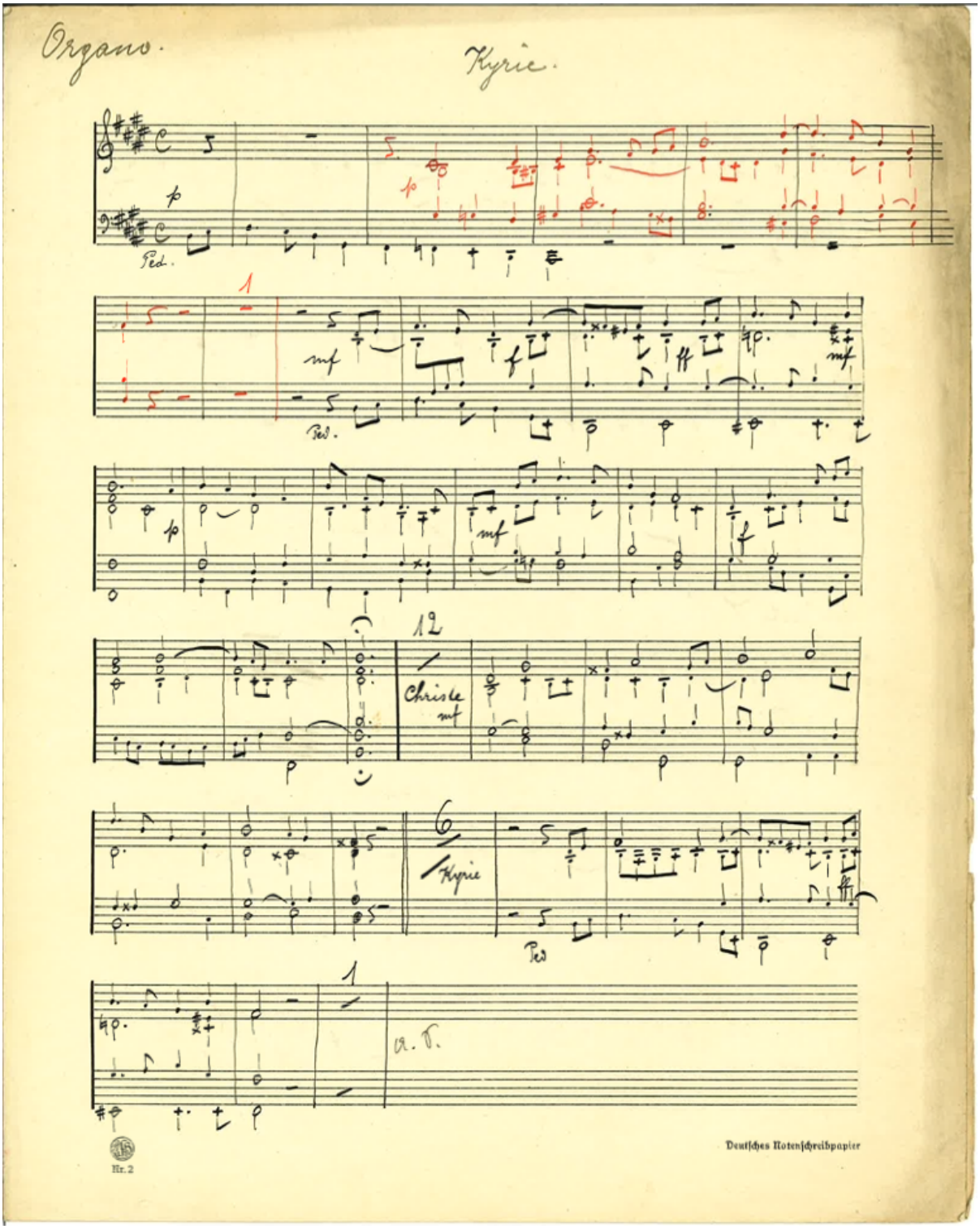


Abbildung 233: Autografe Einzelstimme, Orgel, 2. Exemplar, S. 1.

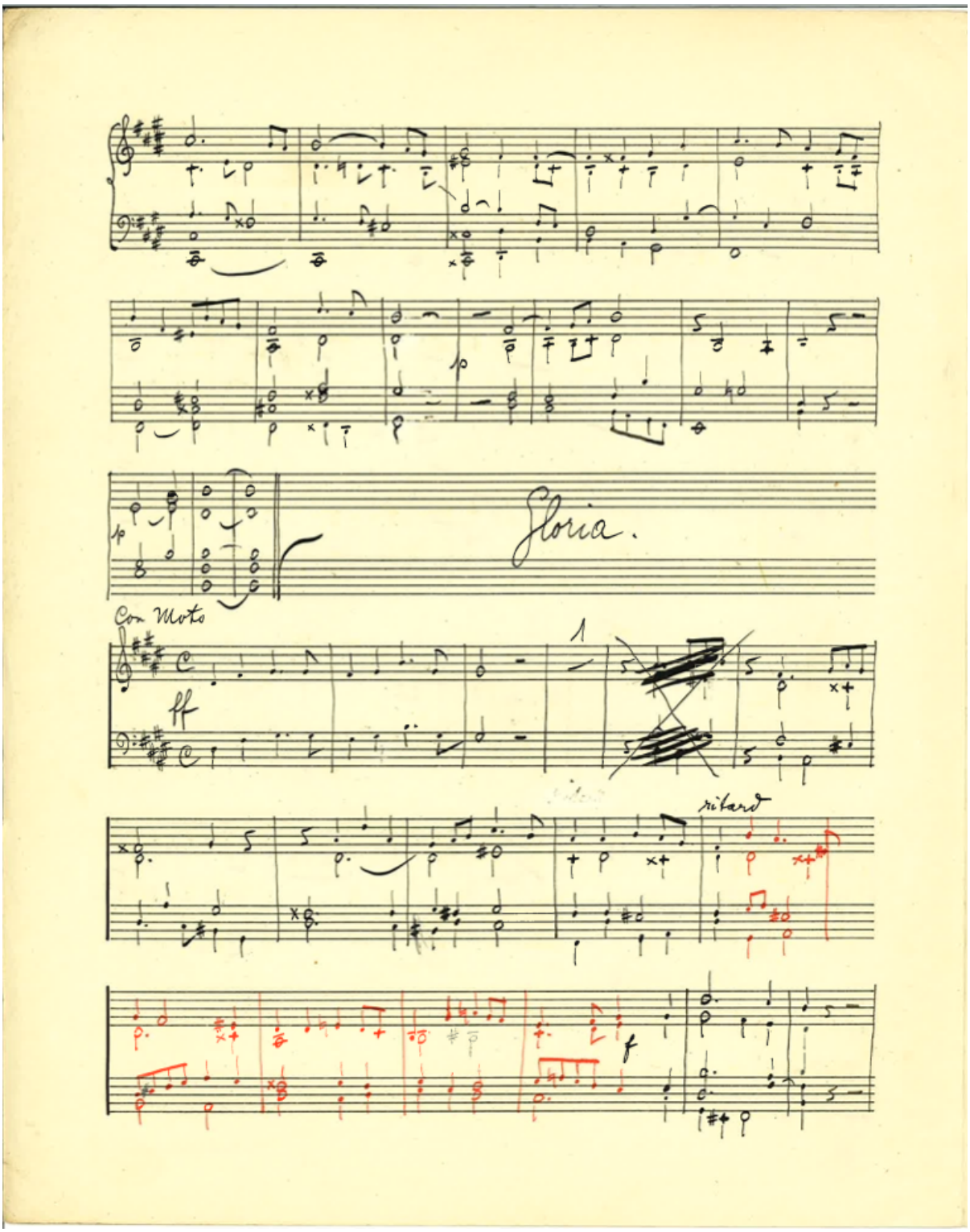


Abbildung 234: Autografe Einzelstimme, Orgel, 2. Exemplar, S. 2.

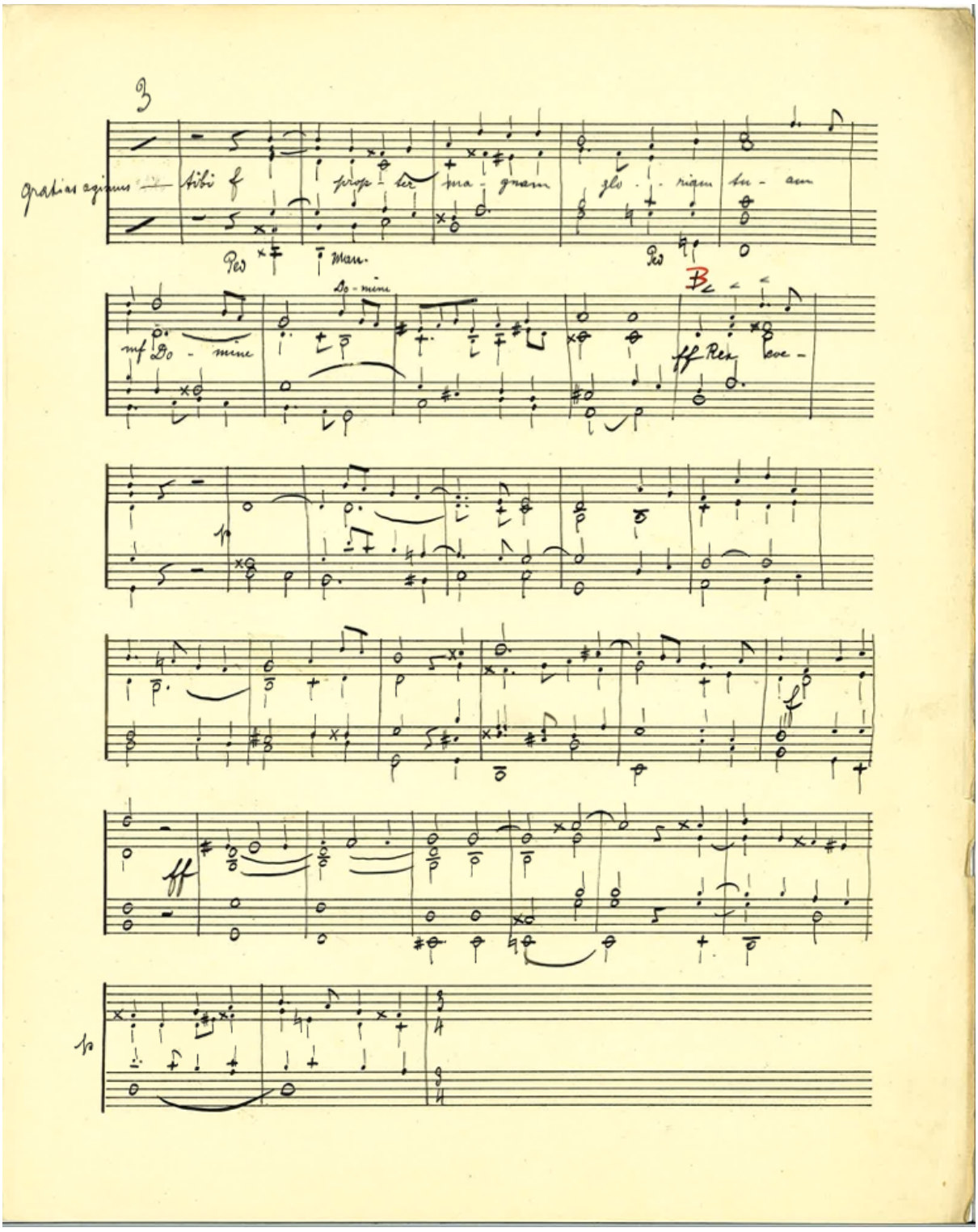


Abbildung 235: Autografe Einzelstimme, Orgel, 2. Exemplar, S. 3.

8.8.10 Sopran 1. Version

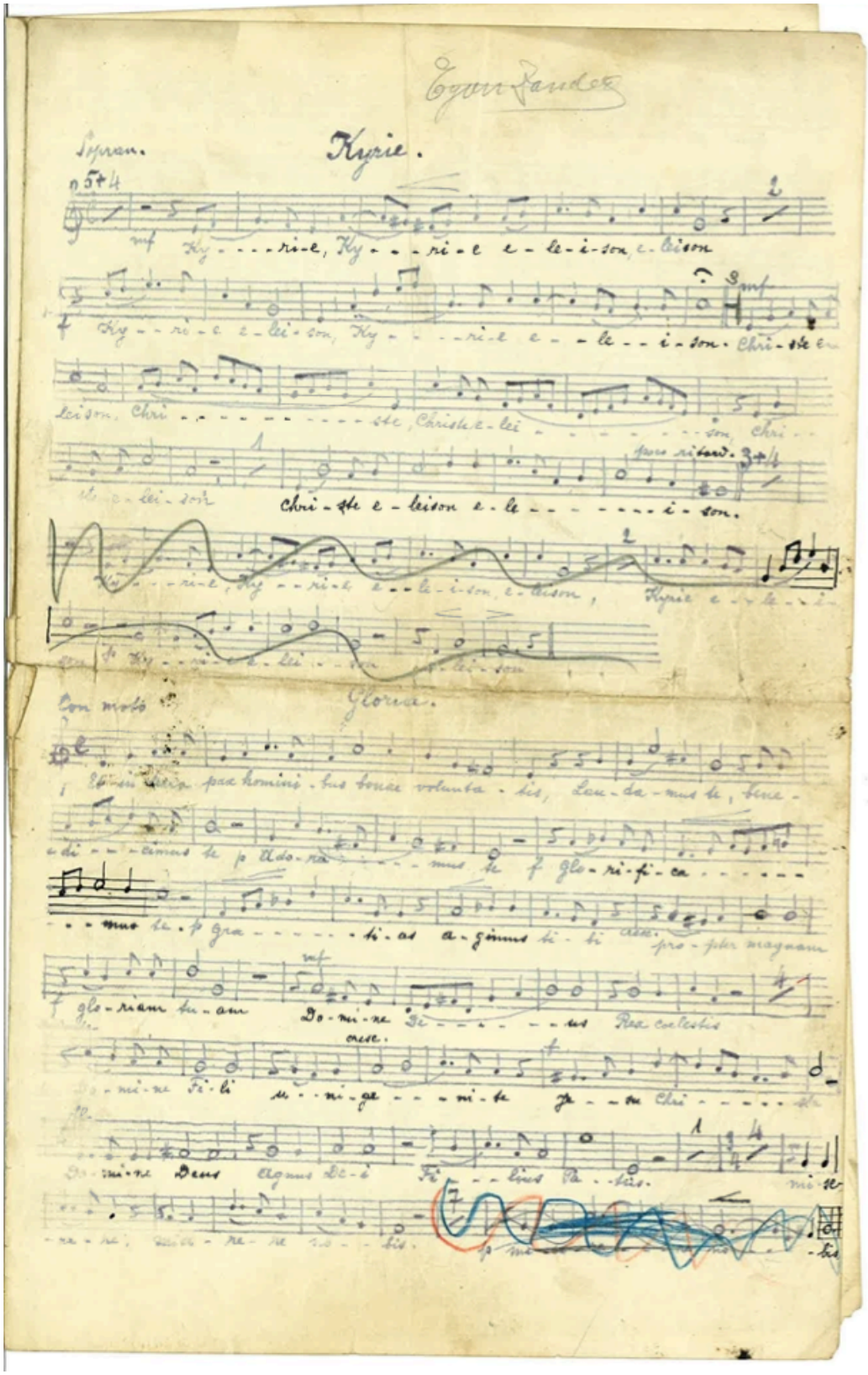


Abbildung 236: Autografe Hektografie, Sopran, 1. Version, S. 1.

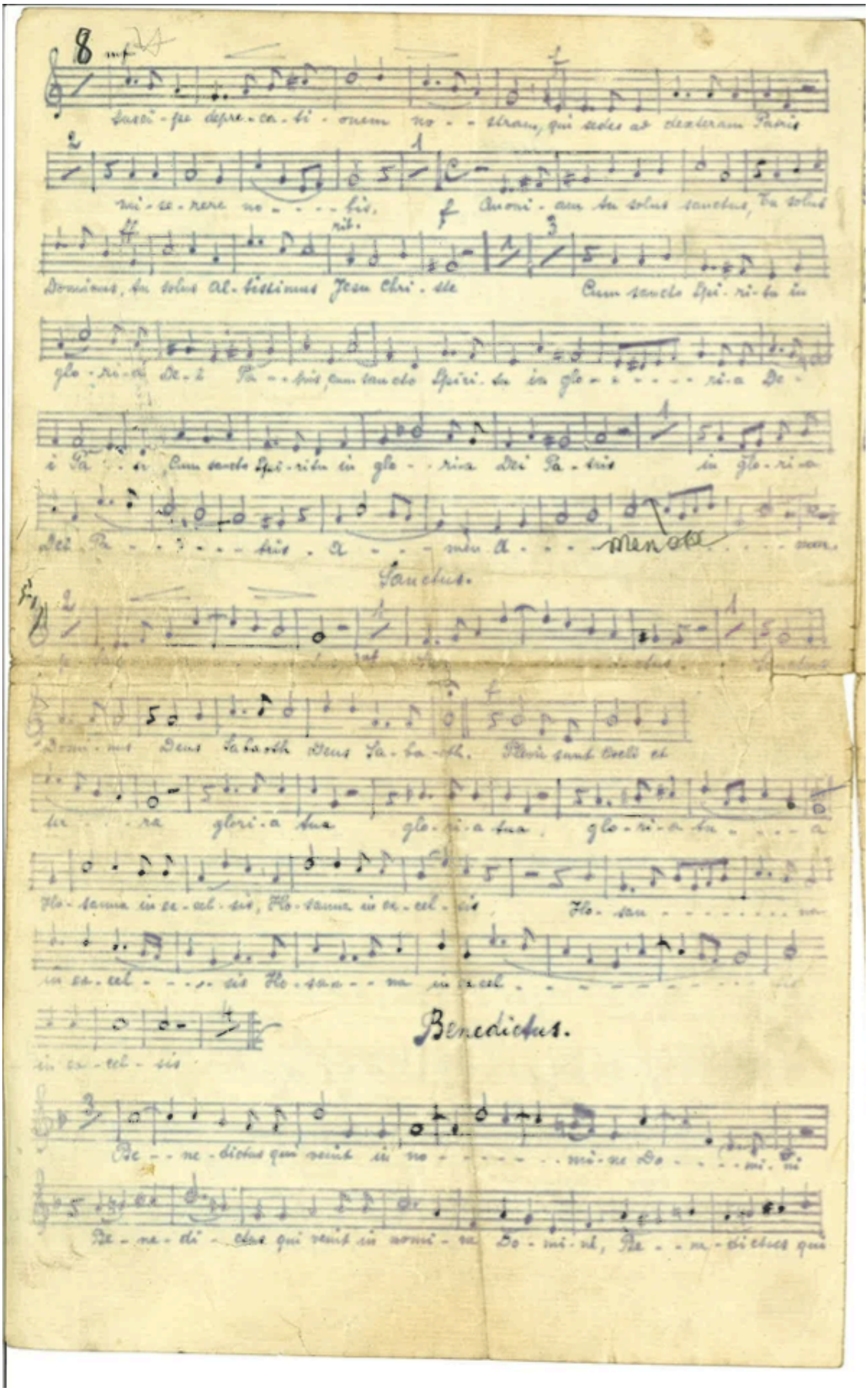


Abbildung 237: Autografe Hektografie, Sopran, 1. Version, S. 2.

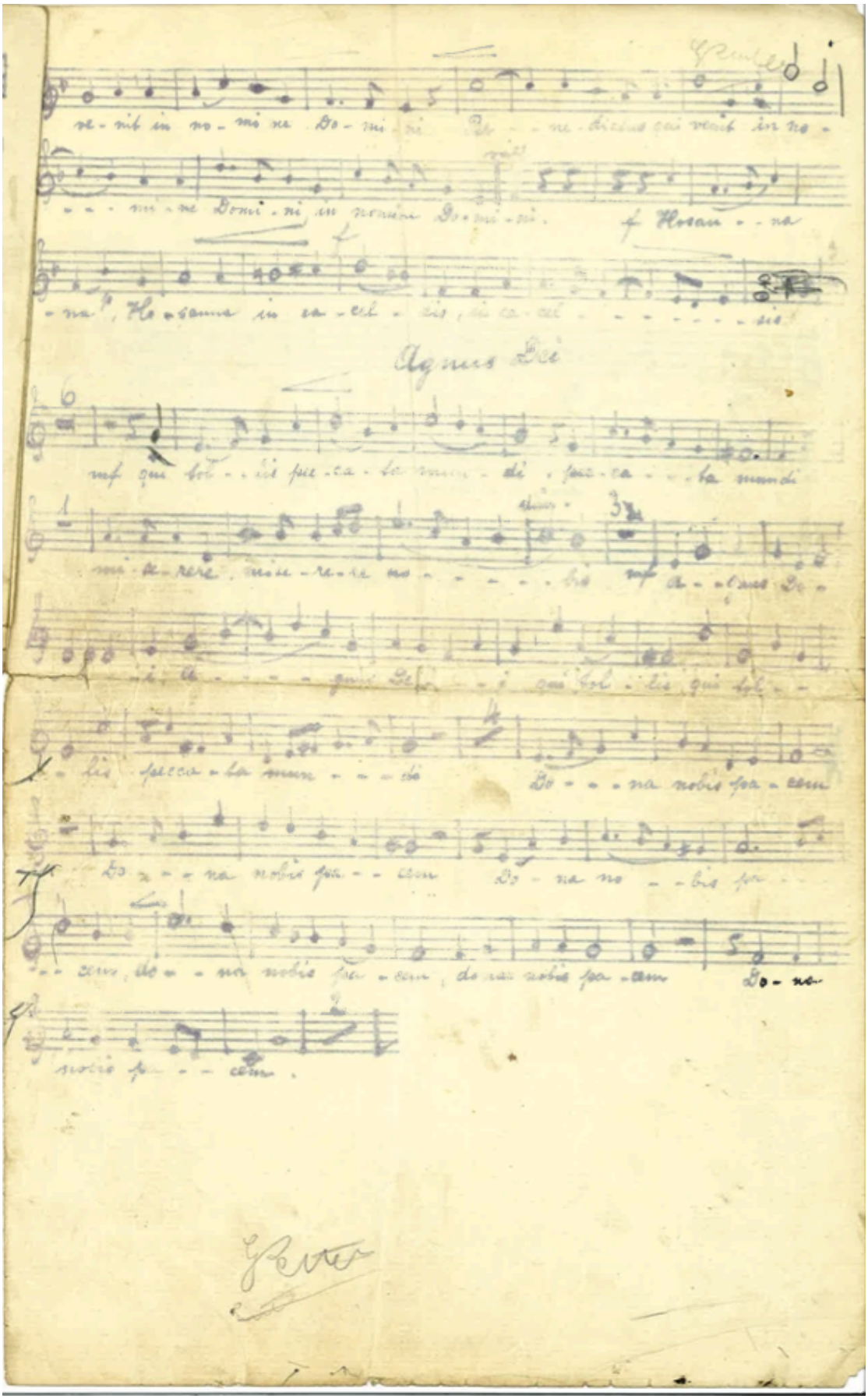


Abbildung 238: Autografe Hektografie, Sopran, 1. Version, S. 3.

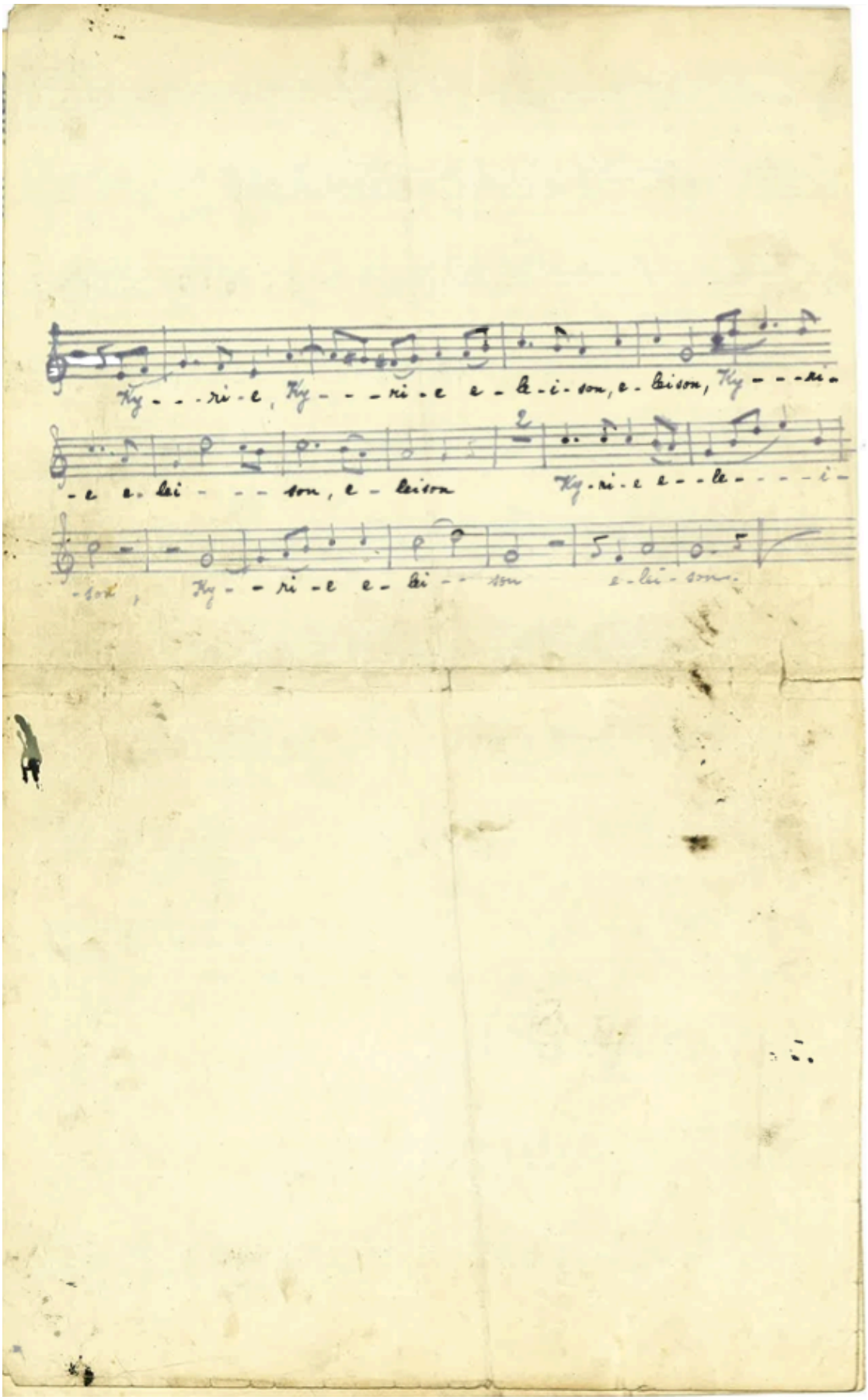


Abbildung 239: Autografe Hektografie, Sopran, 1. Version, S. 4.

8.8.11 Sopran 2. Version

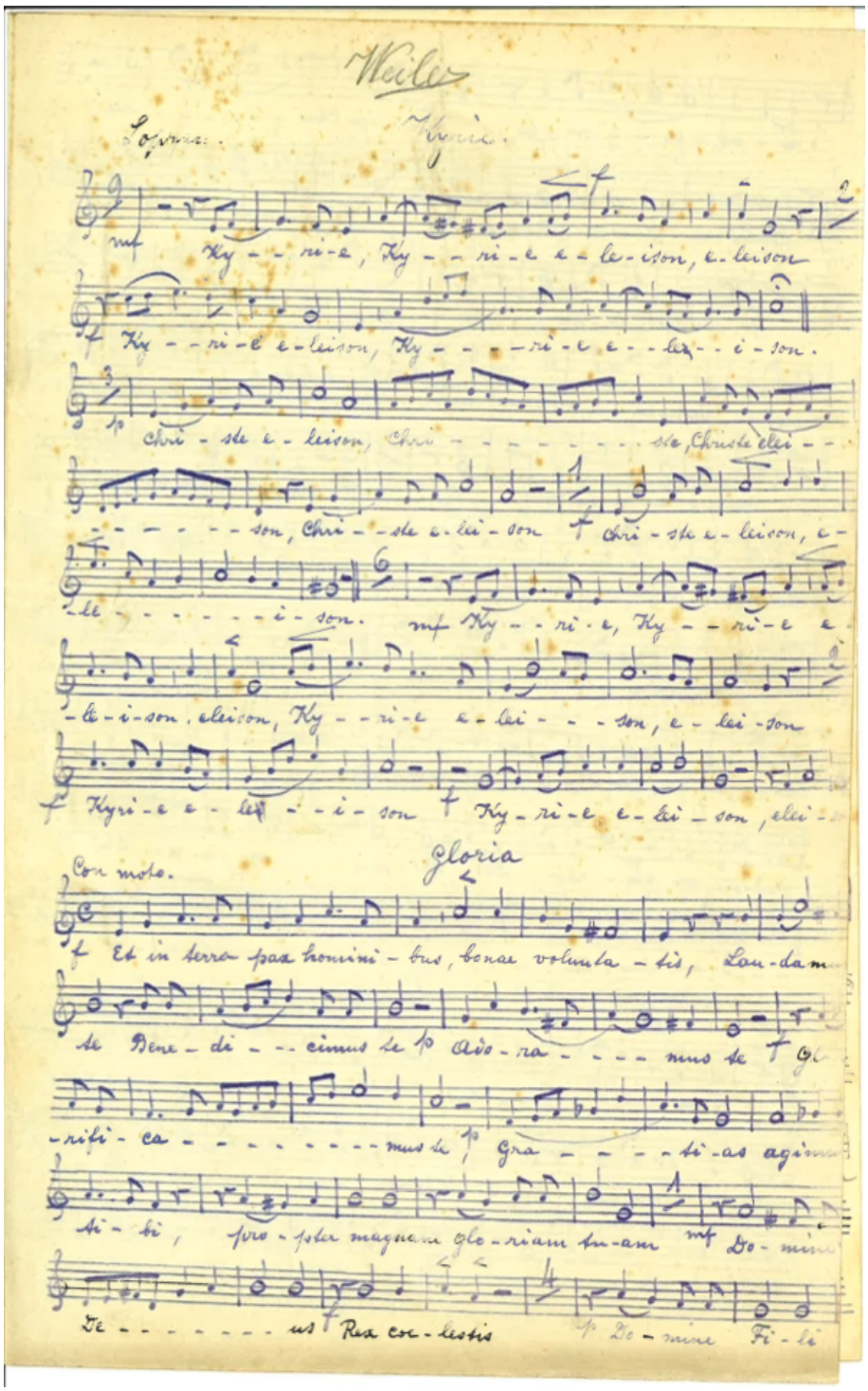


Abbildung 240: Handschriftliche Hektografie, Sopran, 2. Version, S. 1.

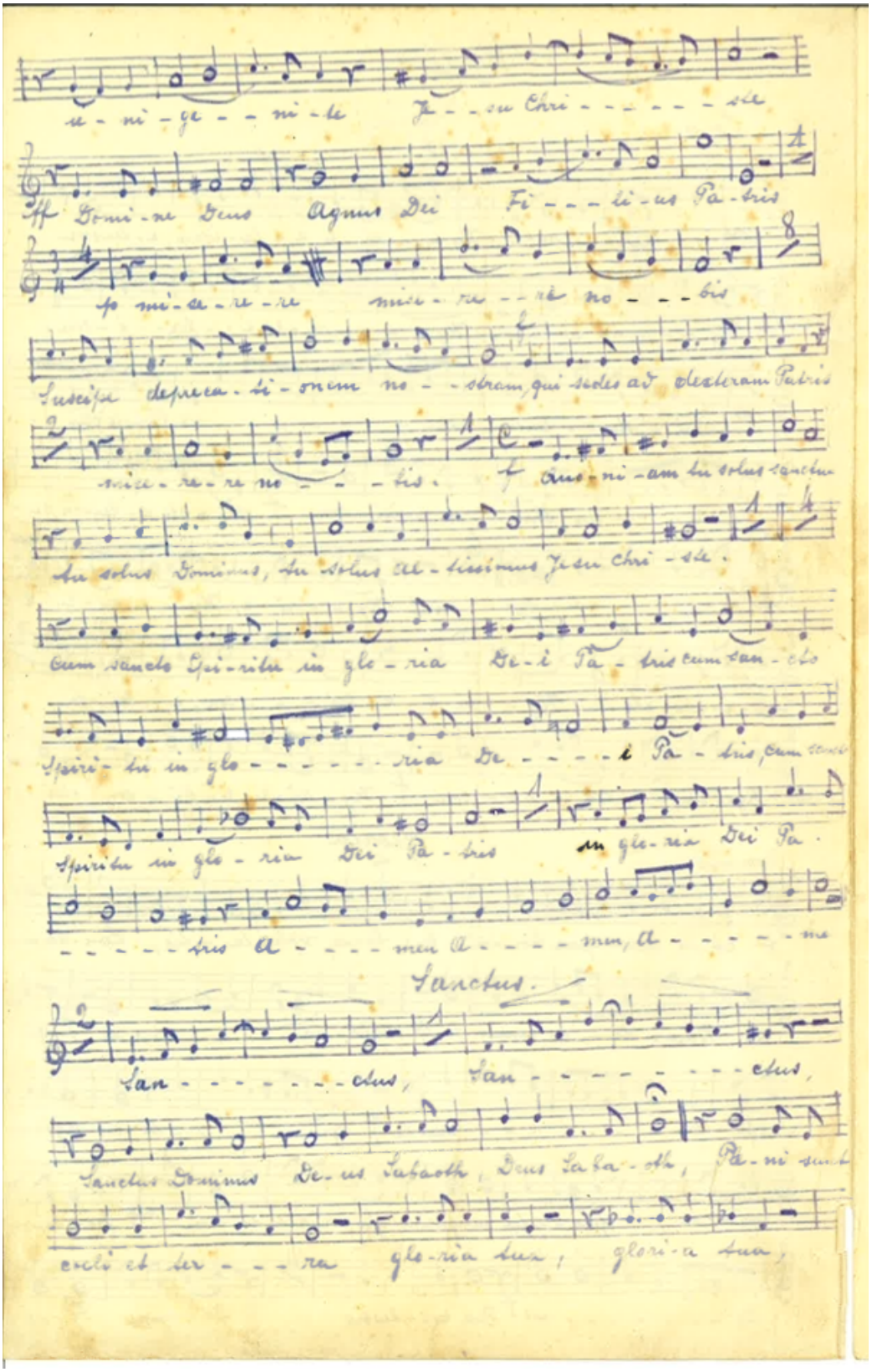


Abbildung 241: Handschriftliche Hektografie, Sopran, 2. Version, S. 2.

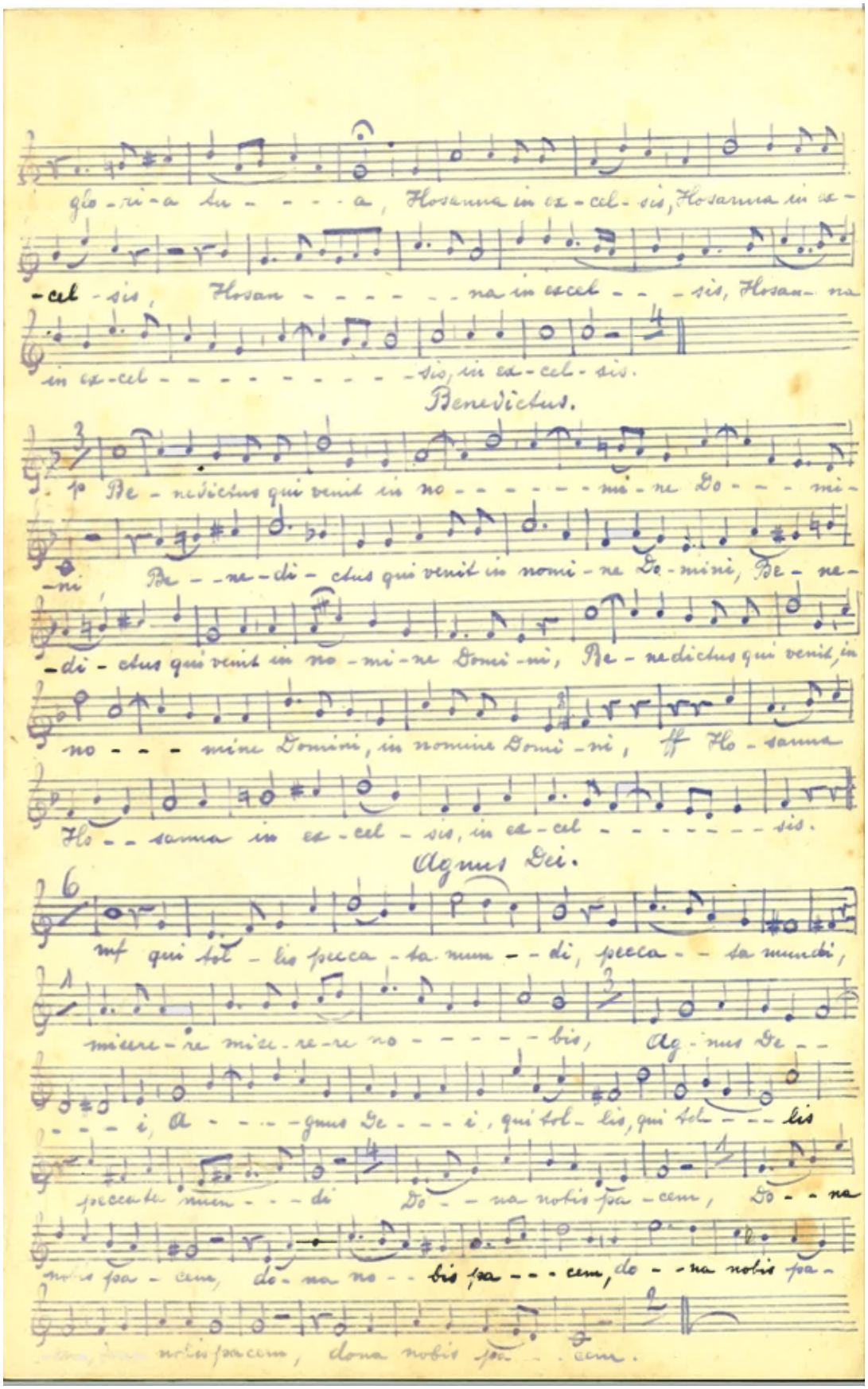


Abbildung 242: Handschriftliche Hektografie, Sopran, 2. Version, S. 3.

8.8.12 Tenor 1

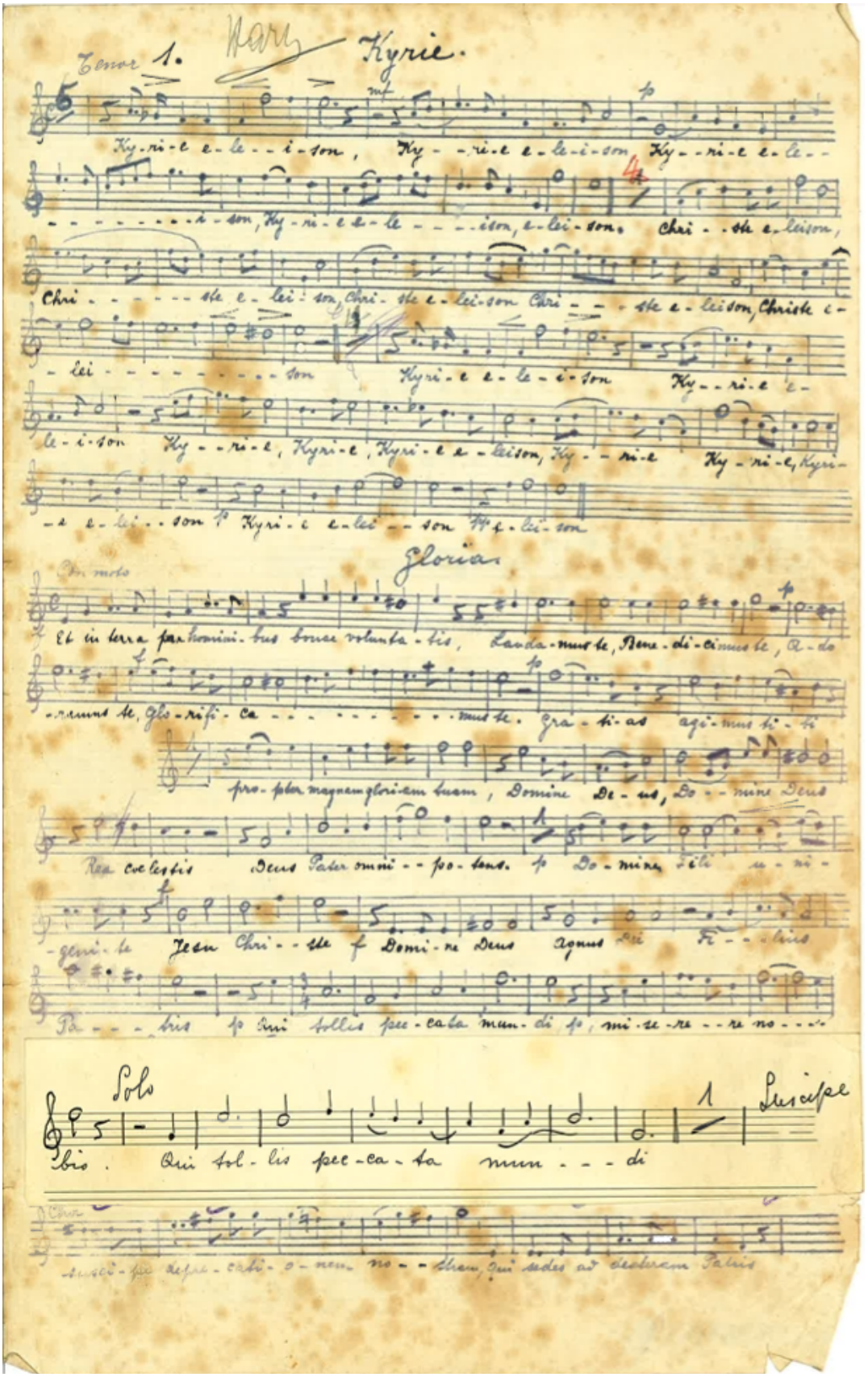


Abbildung 243: Autografe Hektografie, Tenor 1, S. 1.

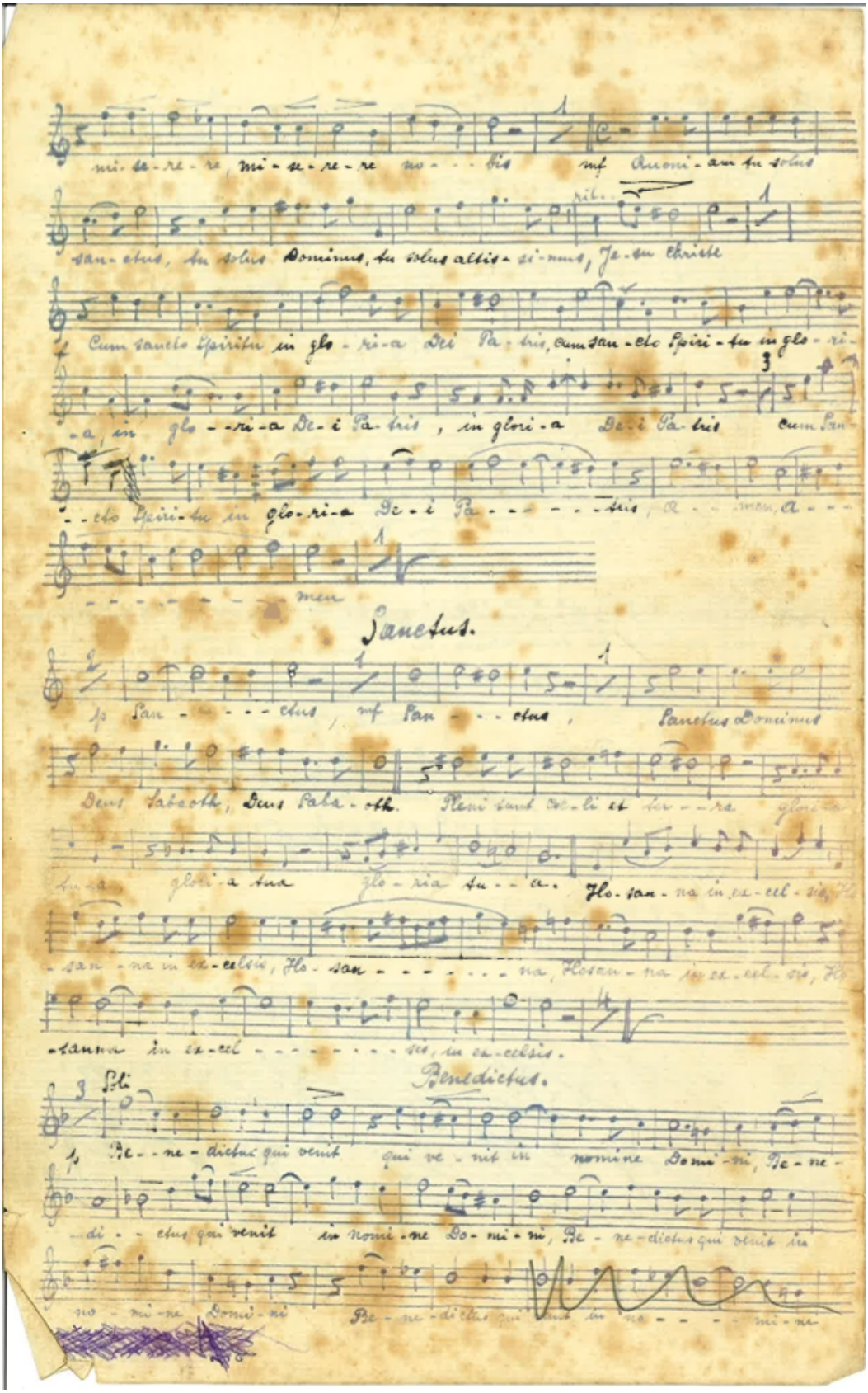


Abbildung 244: Autografe Hektografie, Tenor 1, S. 2.

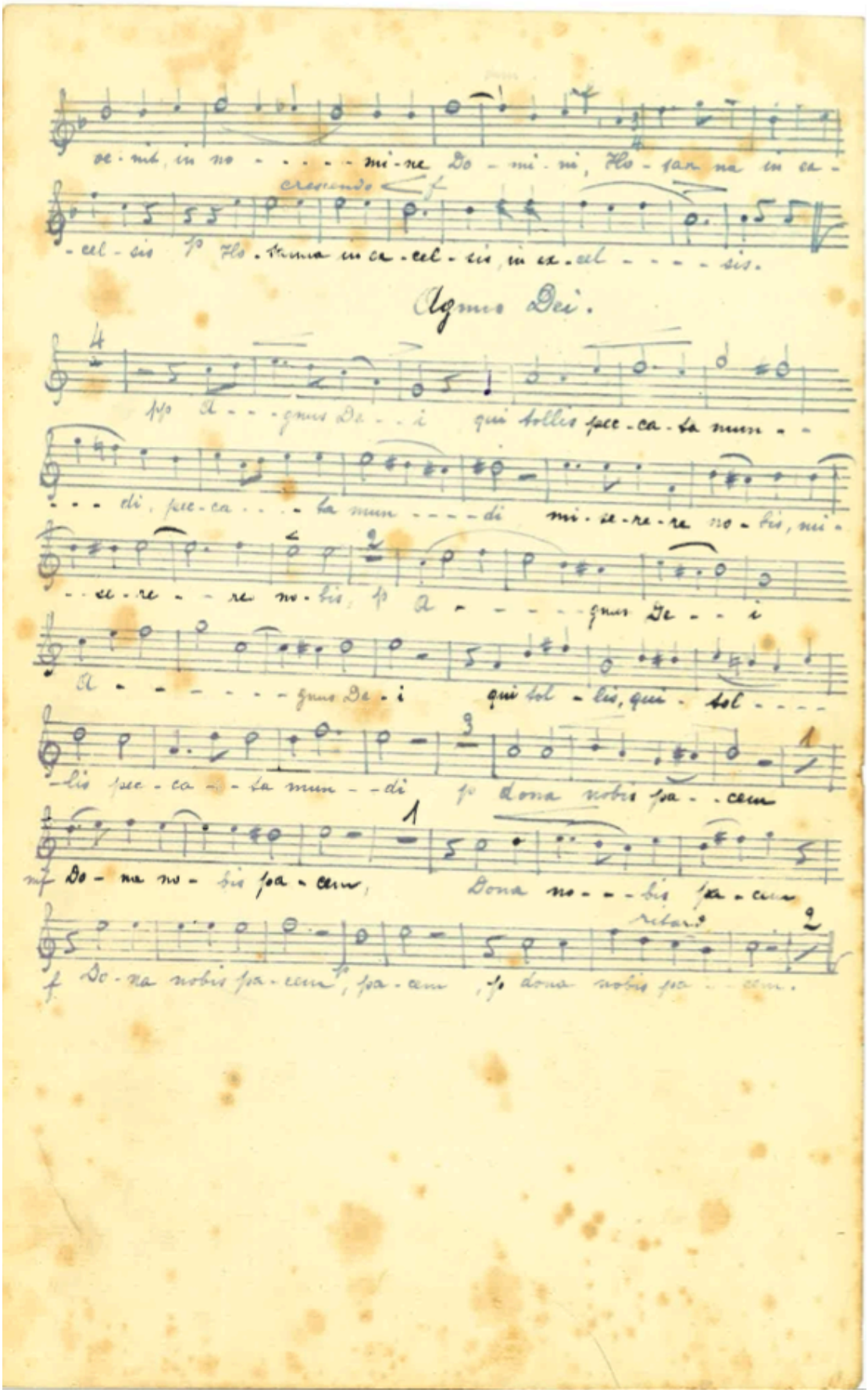


Abbildung 245: Autografe Hektografie, Tenor 1, S. 3.

8.8.13 Tenor 2

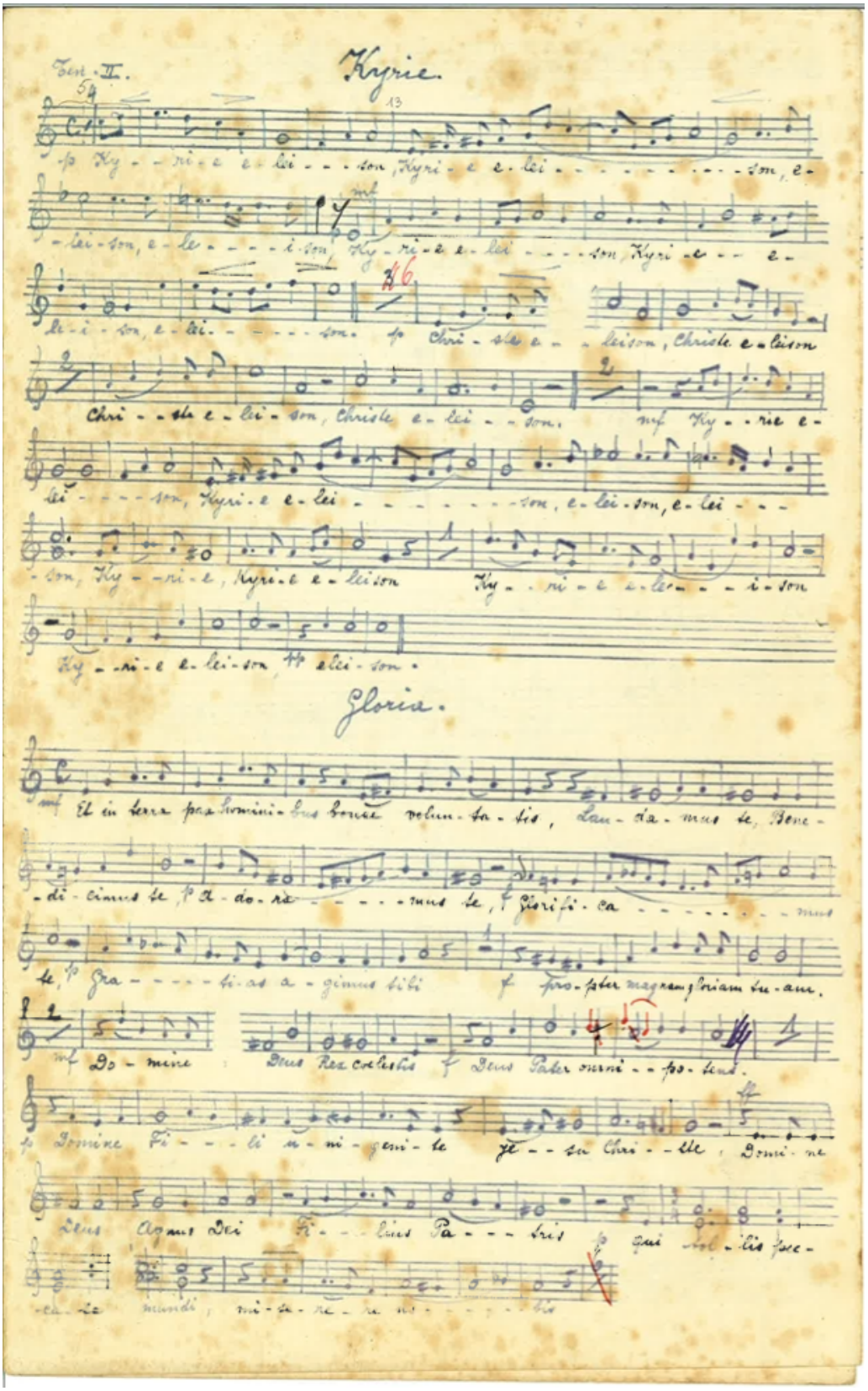


Abbildung 246: Autografe Hektografie, Tenor 2, S. 1.

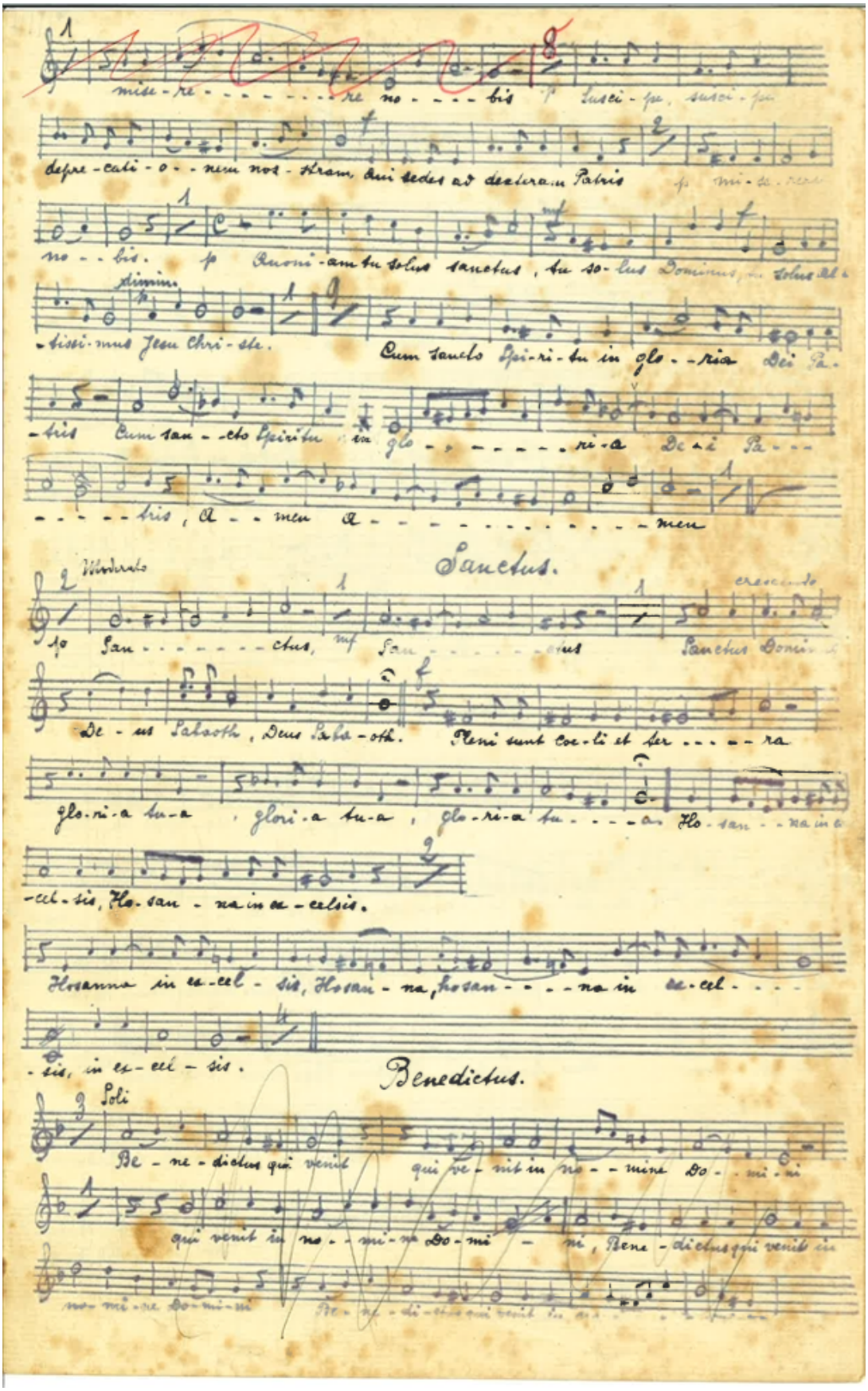


Abbildung 247: Autografe Hektografie, Tenor 2, S. 2.

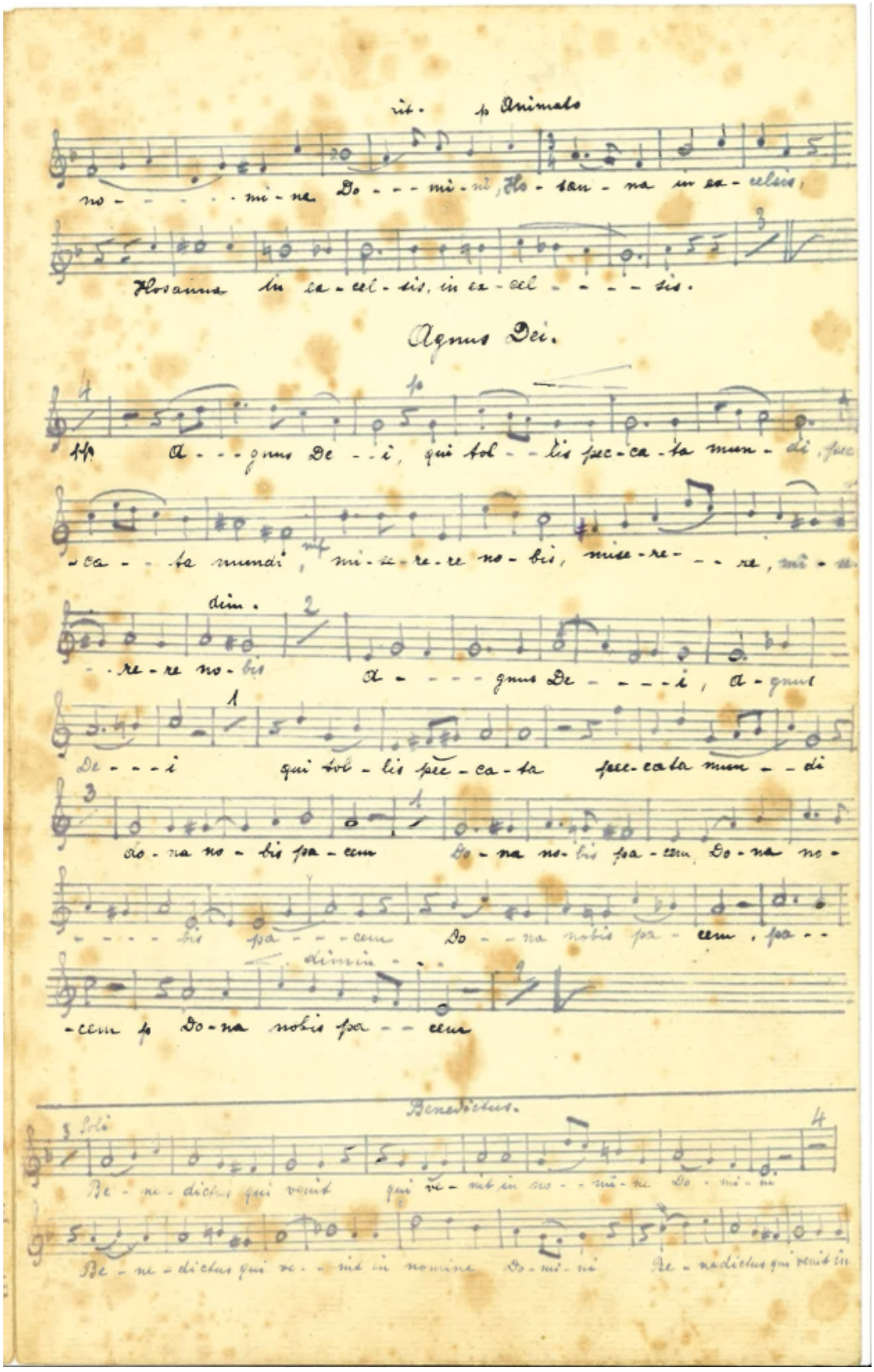


Abbildung 248: Autografe Hektografie, Tenor 2, S. 3.

8.8.14 Bass 1

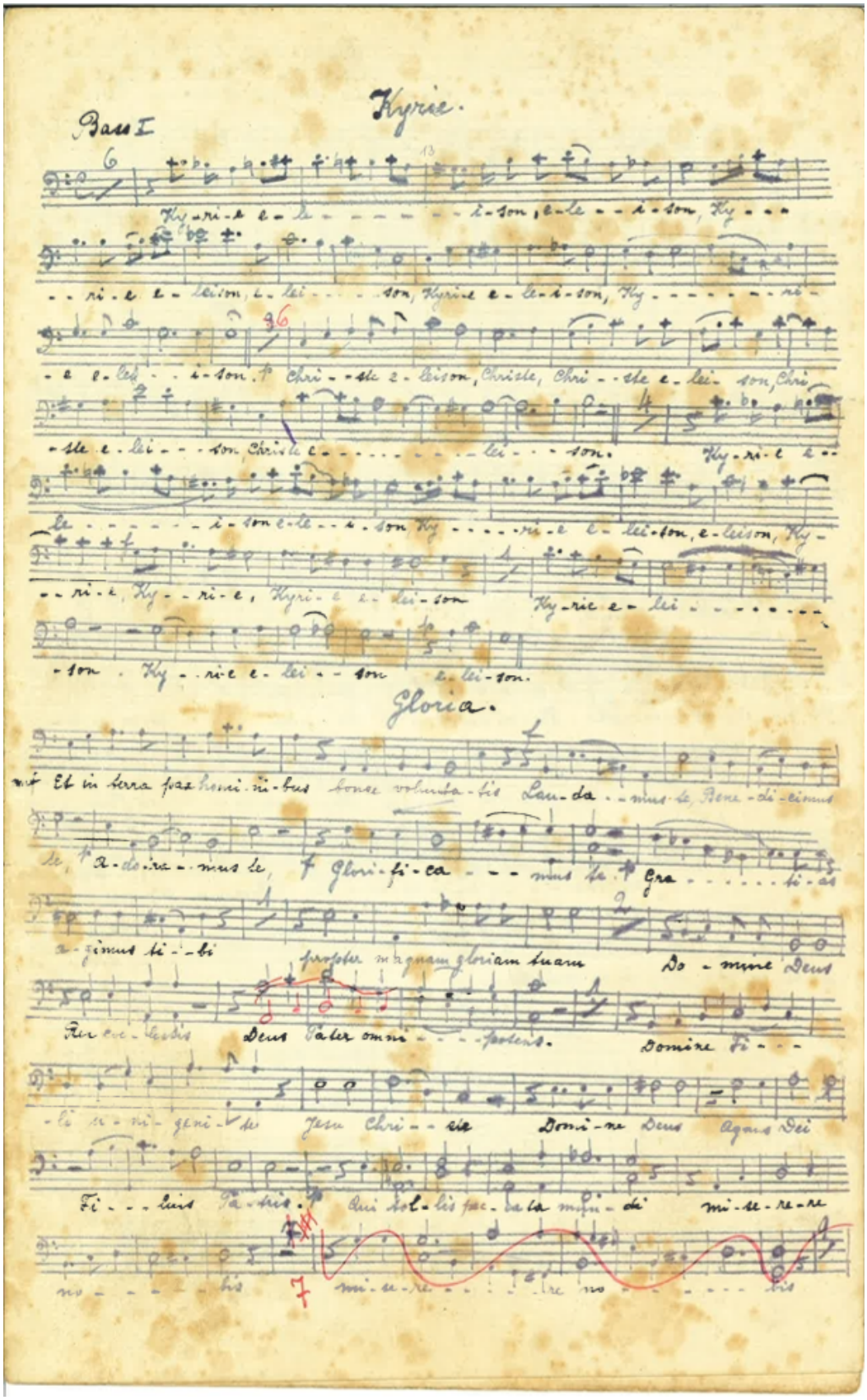


Abbildung 249: Autografe Hektografie, Bass 1, S. 1.

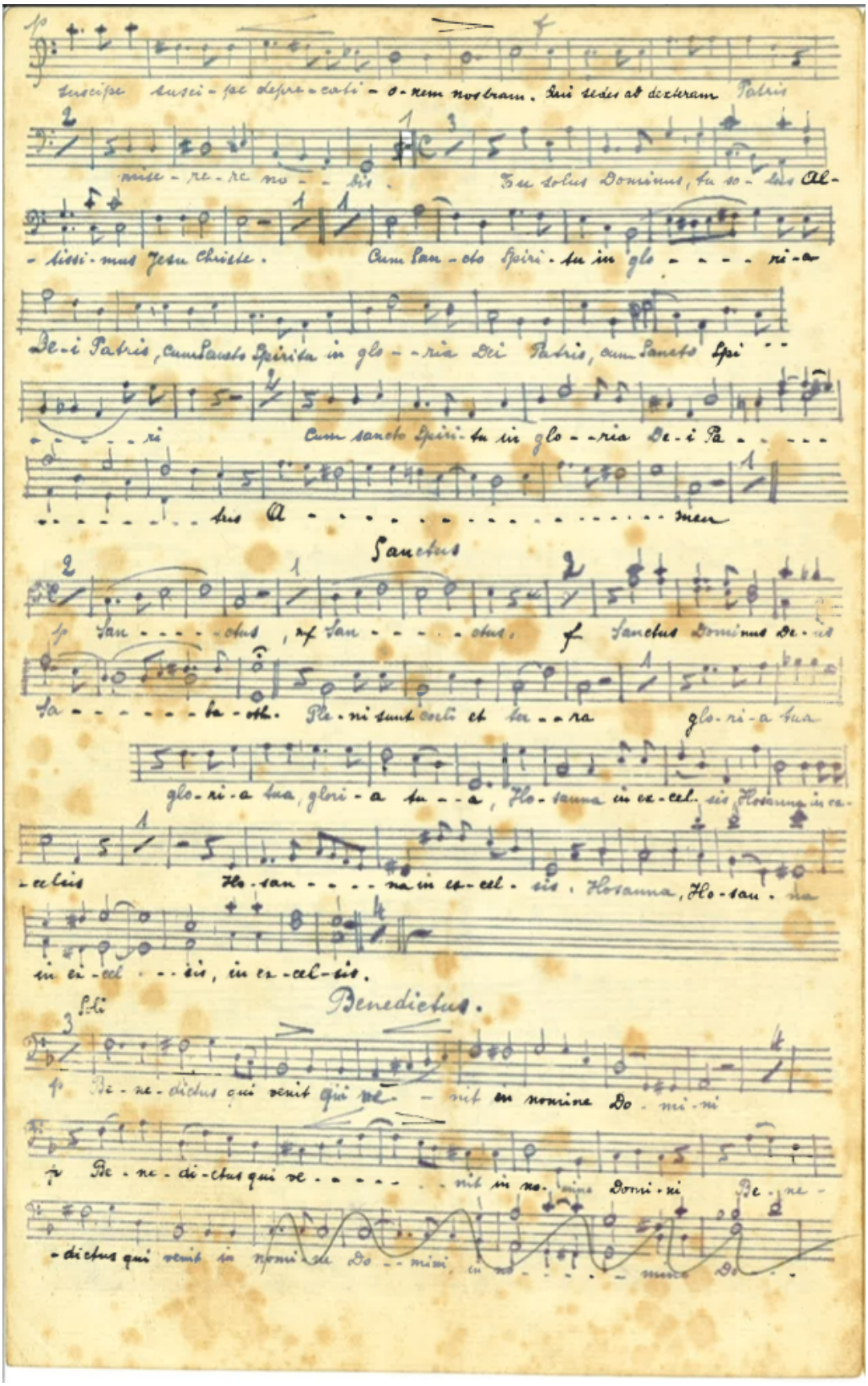


Abbildung 250: Autografe Hektografie, Bass 1, S. 2.

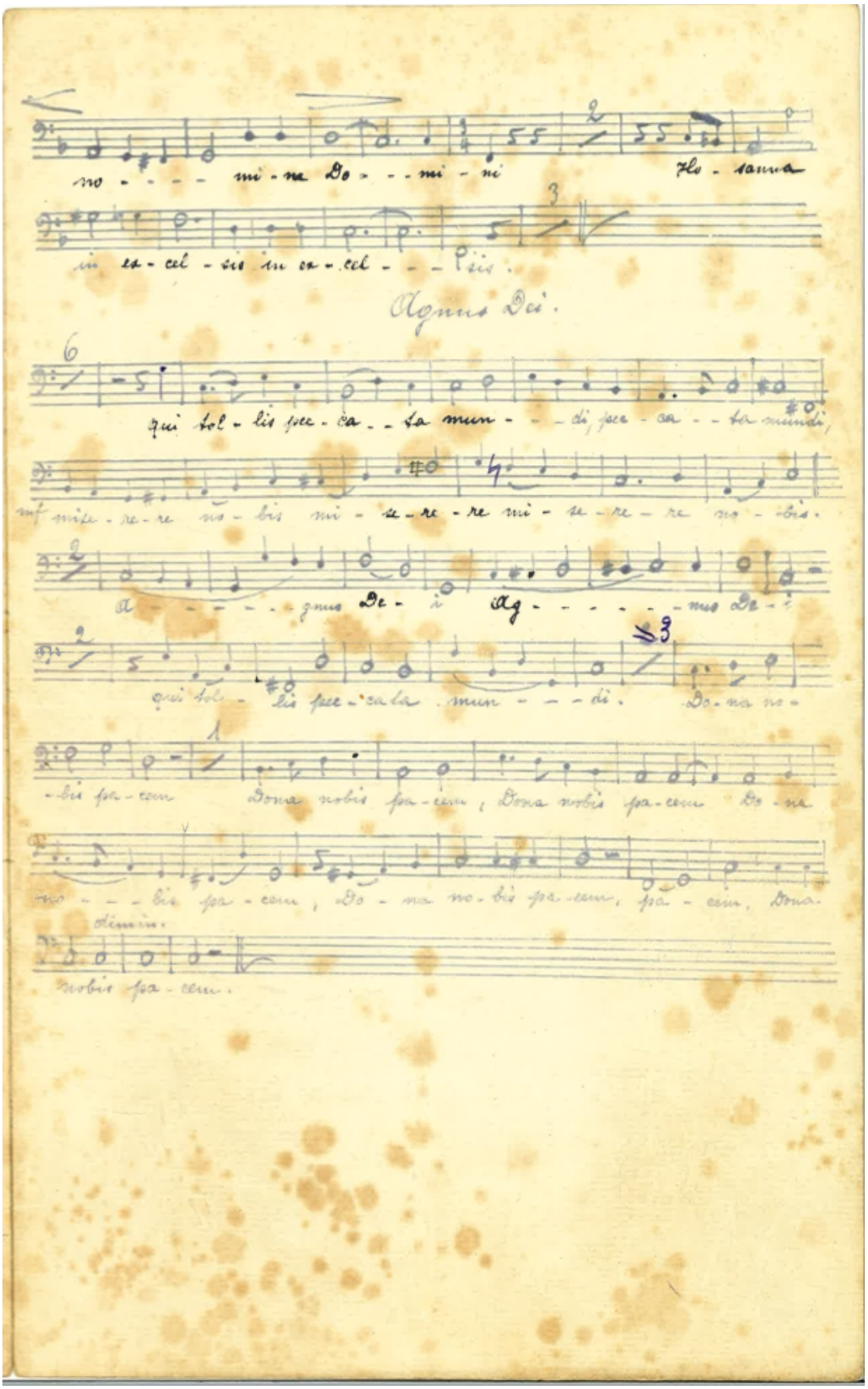


Abbildung 251: Autografe Hektografie, Bass 1, S. 3.

8.8.15 Bass 2

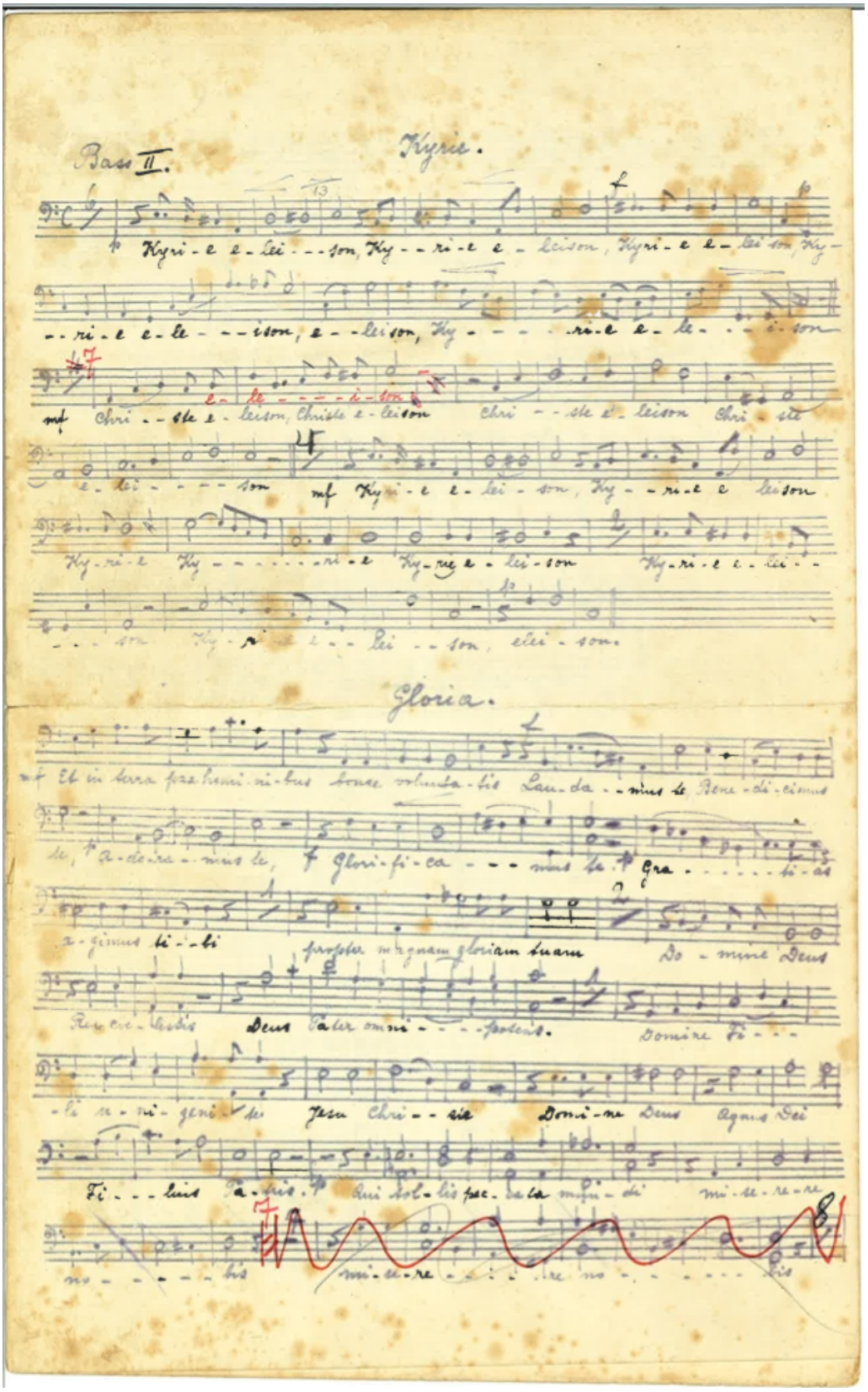


Abbildung 252: Autografe Hektografie, Bass 2, S. 1.

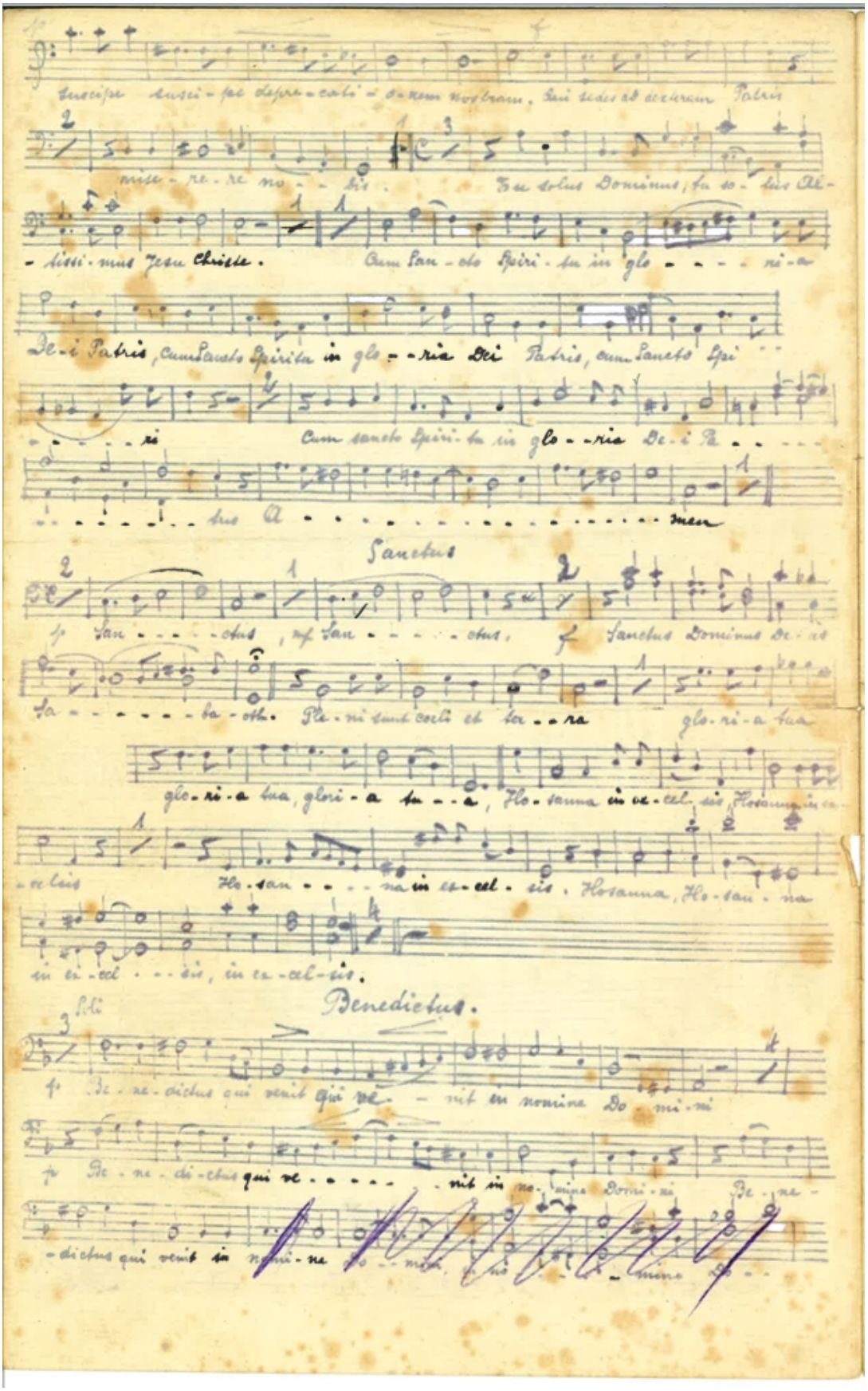


Abbildung 253: Autografe Hektografie, Bass 2, S. 2.

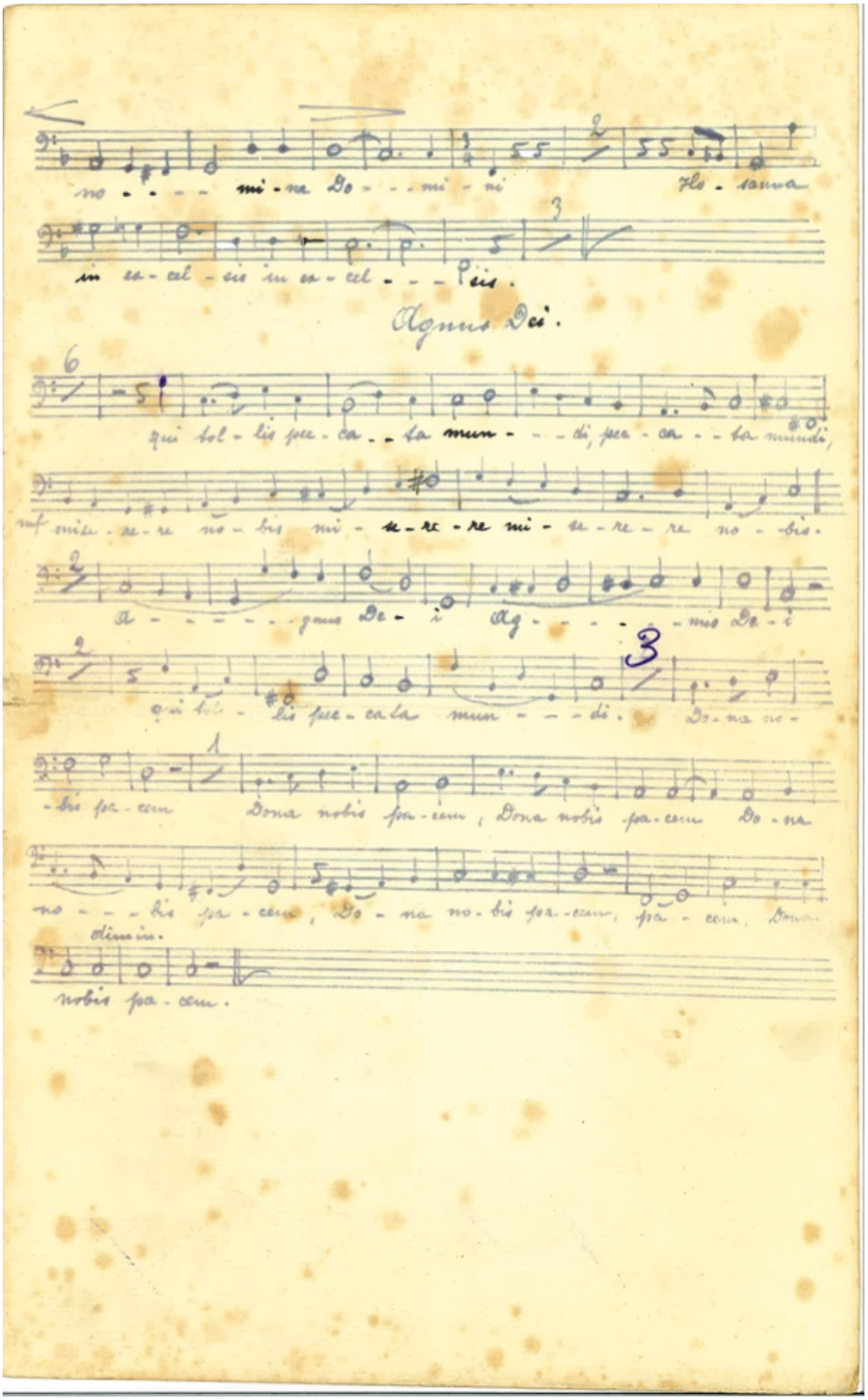


Abbildung 254: Autografe Hektografie, Bass 2, S. 3.

9 Bibliografie

9.1 Gedruckte Quellen

Aloysius Winter, *Trösterin der Betrübten. Mariologische Studien*, Knecht, Frankfurt am Main 2003.

Alphonse Eichhorn, *Dominik Heckmes*, in: *Der Caecilien-Verein*, Luxemburg 1970.

Alphonse Foos, „Gesang-Pädagogen der luxemburger Primärschule“, in: *Luxemburger Schulfreund*, 1932, S. 305.

Bernhard R. Appel, Reinmar Emans (Hrsg.), *Musikphilologie*, Laaber-Verlag, 2017.

Carlo Hommel, „Ave spes nostra – ein musikalisches Dossier“, in: *nos cahiers: Lëtzebuerger Zäitschrëft fir Kultur*, Luxemburg, Jg. 18 (1997), Nr. 2, S. 115-132.

Chorale Sainte Cecile Remich, in: „E Steck Réimech“, 1998.

Crescendo, Begleitheft der Ausstellung in den Nationalarchiven, Imprimerie Centrale, Luxemburg 2019.

Damien Sagrillo, *Musikgeschichte Luxemburgs*, (=Reihe, Musik, Forschung und Wissenschaft, Bd. 8), LIT-Verlag, Berlin 2023.

Damien Sagrillo, „Katholische Kirchenmusik und Cäcilianismus in Luxemburg“, *Briefwechsel zwischen Franz Xaver Witt in Zusammenhang mit Luxemburg*, Band 2, Weikersheim 2017.

Damien Sagrillo, „Katholische Kirchenmusik und Cäcilianismus in Luxemburg“, *Briefwechsel Henri Oberhoffer / Franz Xaver Witt*, Band 1, Weikersheim 2017.

Damien Sagrillo, Alain Nitschké, Laurent Menager (1835-1902). *Systematisches und kommentiertes Werkverzeichnis*, Weikersheim 2011.

Dominique Schmit, *Orgeldispositionen des Grossherzogtums Luxemburg*, Buchdruckerei Dr. Camille Kasel, 1934.

Emil Donckel, *100 Jahre Luxemburger Priesterseminar: ein geschichtlicher Rückblick. Der Hirtenbrief des Bischofs*, St. Paulus-Druckerei, Luxemburg 1945.

Emile Donckel, *So ward das Bistum Luxemburg*, éd. Hémecht, Luxemburg 1970.

Emile Donckel, *Die Kirche in Luxemburg: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Sankt Paulus-Druckerei, Luxemburg 1950.

„Festvorstellung des Mädchen=Reform=Realgymnasiums“, in: *Mödlinger Nachrichten*, vom 12.06.1926, S. 3.

François Duret-Robert, „La dictature des cataloguistes“, in: *Connaissance des arts*, 5/6-1989.

Friedrich Lech, *Gedenkblatt zur Feier des goldenen Jubiläums des Luxemburger Cäcilienvereins (1884-1894)*, Luxemburg 1894.

Friedrich Wilhelm Bautz, *Biographisch-Bibliographiches Kirchenlexikon*, Traugott Bautz, Nordhausen 2004.

Georges Hellinghausen, *Kleine Diözesangeschichte Luxemburgs*, Aschendorff, Münster 2020.

Georges Hellinghausen, *Zur Geschichte des Te Deums in Luxemburg*, in: *Hémecht*, 2014 Heft 2, S. 173-215.

Gilbert Trausch, „L’octave de Notre-Dame de Luxembourg aux prises avec le Joséphisme et les réformes catholiques du 18e siècle“, in: *Hémecht*, Nr. 3, Imprimerie Saint-Paul, Luxembourg 1966.

Günter Henle, „Über die Herausgabe von Urtexten“, in: *Musica,* 1954 Nr. 8, S. 377-380.

Hans Medick, „Mikro-Historie“, in: *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie*, Winfried Schulze (Hrsg.), Göttingen 1994.

Heinrich Oberhoffer, *Die Schule des katholischen Organisten, Theoretisch-praktische Orgelschule*, Trier 1869.

Heinrich Oberhoffer, *Cäcilia*, Organ für katholische Kirchenmusik, Jg. 1862-1871.

Heinrich Oberhoffer, *Harmonie- und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in kathol. Kirchen*, Trier 1860.

„Heinrich Oberhoffer“, *Umschau*, in: *Musica sacra* Nr. 8, 1878.

Hermann Ullrich, „Anmerkungen zum Typus der Missa ruralis seit Valentin Rathgeber“, in: *Kongressbericht Oberelsbach*, hrsg. von Ulrich Konrad, 2001, Typoskript.

Hubertus Butin, Conny Dietrich, Christiane Heiser, Anne Sibille Schwetter, Annette Seeler, „Leitfaden für kunstwissenschaftliche Gutachten“, in: *Hefte des Arbeitskreises Werkverzeichnis* 1 (2023), hrsg. von der Kaldewei Kulturstiftung.

Inauguration du Grand Orgue Haupt-Rieger de la Cathédrale de Luxembourg, 2022.

Ingrid Pérez de Laborda, Aya Soika und Eva Wiederkehr Sladeczek (Hrsg.), *Handbuch Werkverzeichnis*, De Gruyter, Berlin 2023.

Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, L’Âge d’homme, Lausanne 2001.

James Grier, *The critical editing of music*, Cambridge University Press, 1996.

Johny Duschinger, „La Musique Militaire et la musique symphonique“, in: *135e Anniversaire de la Musique Militaire Grand-Ducale,* 1977, S. 41-47.

Joseph Groben, *Kërfecher am Museldall: Gedächtniskultur von der Antike bis zur Gegenwart*, Imprimerie Centrale, Luxemburg 2021.

Joseph Maertz, „Notre-Dame de Luxembourg Consolatrice des Affligés, vénérée pendant 300 ans dans la Province belge de Luxembourg“, in *Hémecht*, 1978.

Joseph Meyers, „La vie musicale au Luxembourg“, in: *Le Luxembourg. Livre du Centenaire*, Saint Paul Luxembourg 1949, S. 407-462.

Kurt Hans Staub, Paul Ulveling, Franz Unterkircher (Hrsg.), Echternacher Sakramentar und Antiphonar: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift 1946 aus dem Besitz der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, 2 Bände (= Publications nationales du Ministère des arts et des sciences Vol. 74), Graz: Ministère des Arts et des Sciences, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1982.

Laurent Menager, *Messen für gemischten Chor*, hrsg. von Alain Nitschké, Damien Sagrillo, Band 1, Kassel 2011.

Laurent Menager, *Messen für Männerchor*, hrsg. von Alain Nitschké, Damien Sagrillo, Band 2, Kassel 2013.

Laurent Menager, *Geistliche Vokalwerke*, hrsg. von Ursula Anders-Malvetti, Alain Nitschké, Caroline Reuter, Damien Sagrillo, Band 3, Kassel 2017.

Laurent Menager, *Weltliche Vokalwerke*, hrsg. von Alain Nitschké, Damien Sagrillo, Band 4, Kassel 2021.

Laurent Menager, *Klavierlieder*, hrsg. von Caroline Reuter, Alain Nitschké, Damien Sagrillo, Band 5, Kassel 2018.

Laurent Menager, *Kammermusik*, hrsg. von Alain Nitschké, Damien Sagrillo, Band 6, Kassel 2022.

Louis Bocquillon-Wilhem, Guide de la méthode élémentaire et analytique de musique et de chant adopté, Imprimerie de Fain, Paris 1821.

„Mädchen=Reformrealgymnasium in Mödling“, in: *Mödlinger Nachrichten*, vom 05.06.1926, S. 3.

Maîtrise de la Cathédrale (Hrsg.), *150 Joër Maîtrise vun der Kathedral*, imprimerie saint-paul, Luxembourg 1994.

Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre-Dame Luxembourg (Hrsg.), *125e anniversaire 1844-1969*, Imprimerie Saint-Paul s.a., Luxembourg 1969.

Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg (Hrsg.), *175 ans 1844-2019*, Weprint 2021.

Marc Jeck, „Henri-Joseph Cornely, Pionier der 'musica sacra' in Luxemburg“, Andernach: Historischer Verein Andernach (Hrsg.), in: *Andernacher Annalen* 6 (2005/2006) 2005, S. 133-140.

Marc Jeck, „L'ère Cornely ou le renouveau de la musique religieuse au Luxembourg“, in: *Canticum Novum*, S. 2-4.

Marc Loewen, *Untersuchungen zu den offiziellen Gebet- und Gesangbüchern des Apostolischen Vikariats und (Erz-)Bistums Luxemburg*, 2020.

Marlène Duhr, „Populäre Musik edieren“, 2022, Typoskript.

Martin Blum, *Bibliographie luxembourgeoise: ou catalogue raisonné de tous les ouvrages ou travaux littéraires publiés par des Luxembourgeois ou dans le Grand-Duché actuel de Luxembourg : partie 1, les auteurs connus*, 2 Bde., Bd.: 1, Luxemburg 1902 (= Ergänzungshefte zu „Ons Hémecht“).

Mathias Tresch, *La Chanson populaire luxembourgeoise*, Victor Buck, Luxemburg 1929.

Michael Faltz, *Heimstätte U.L. Frau von Luxemburg: einst und jetzt*, St. Paulus-Druckerei, Luxemburg 1928.

Michael Faltz, *Dichter und Sänger im Dienste der Trösterin der Betrübten*, Sankt-Paulus-Druckerei Luxemburg 1952.

„Musik und Dichtung“, in: *Chorale Sainte-Cécile Remich, 150e anniversaire*, S. 237.

Patrick Colombo, „Domorganist Heinrich Oberhoffer“, in: *Luxemburger Marienkalender*, Jg. 104, Luxemburg 1985, S. 66-67.

Reiner Nägele, „Zur Methodologie regionalisierter Musikforschung oder: Was ist baden-württembergische Musik?“, in: *Die Musikforschung 2* (2004).

Robert Plötz, *Maria Trösterin der Betrübten. Zur Geschichte der Wallfahrt nach Kevelaer und ihres Bildes*, Butzon und Bercker, Kevelaer 2008.

Thomas Etzemüller, „Wer konstruiert die Biographie? Über die Rolle von Autoren, Lesern, Quellen, Texten – und des Biographierten“ in: *Musikwissenschaft und Biographik, Narrative, Akteure, Medien*, hrsg. von Melanie Unseld, Fabian Kolb, Gesa zur Nieden, (= Wege der Musikwissenschaft, hrsg. von Gabriele Buschmeier, Klaus Pietschmann), Schott, Mainz 2016.

Union Saint-Pie X (Hrsg.), *Union Saint-Pie X*, Imprimerie Exepro, Troisvierges 2020.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Albrecht, Paul“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten*. Band I. 1815-1950, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 45.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Beicht, Jean-Pierre“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten*. Band I. 1815-1950, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 85.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Foos, Alphonse“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten*. Band I. 1815-1950, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 337.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Heckmes, Dominique“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 415.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Leblanc, Albert“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 678.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Menager, Laurent“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 752.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Mertens, Fernand“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 799.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Oberhoffer, Heinrich“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 897.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Quaring, Emil“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 1005.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Schmit, Jean-Pierre“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim ^{2}2016, S. 1033.

Ursula Anders-Malvetti, u. a. (Hrsg.), „Schuh, Nicolas“, in: *Luxemburger Musikerlexikon: Komponisten und Interpreten. Band I. 1815-1950*, Bd.: 1, Weikersheim [2]2016, S. 1076.

Walter Salmen, „Bilder zur Musikgeschichte in Niedersachsen“, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte*, hrsg. von Arnfried Edler, Joachim Kremer, Wissner, Augsburg 2000.

Wilhelm Hülsemann, *Lorenz Menager. Eine biographische Skizze*, Luxemburg 1902.

Wolfgang Schmieder, *Bach-Werke-Verzeichnis*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1990.

9.2 Archive

Diözesanarchiv: Depositum der Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg: Karton 23: Archives R. Ponchelet (1968-1969).

Diözesanarchiv: Depositum der Maîtrise Sainte-Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg: Karton 42: Programmhefte Konzerte (1893-1990).

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 184.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 207.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 208.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 209.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 210.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 211.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 212.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 213.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 214.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 215.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 290.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 294.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 299.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 397.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 439.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 446.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux Notre-Dame 590.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 591.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 652.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 653.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Notre-Dame, PA.Lux-Notre-Dame 654.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Herz-Jesu, PA.Lux-Herz-Jesu 70.

Diözesanarchiv, Pfarrarchiv Luxemburg Stadtgrund, PA.Lux-Stadtgrund 109

Diözesanarchiv, Generalvikariat, GV.Koppes 3.5.7.

Diözesanarchiv, Generalvikariat, GV.Nommesch 1.

Diözesanarchiv, Generalvikariat, GV.Pastoral 2.

9.3 Quellen im Internet – Chronologisch geordnet

„Die Preise=Vertheilung der Sonntags=Schule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.08.1884, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/gh1mv2/pages/1/articles/DTL41?search=die%20preise%20vertheilung, (04.12.2023).

„Literarisches.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 23.04.1890, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/6gjc88/pages/3?search=langer, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 15.04.1891, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/38t28m/pages/3?search=klagt%20in%20leid, (21.09.2023).

„Durch Stadt und Land.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 02.05.1891, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/518gfc/pages/2/articles/DTL40?search=langer, (21.09.2023).

„Die Festlichkeiten der Stadt Esch a. d. A. zu Ehren des ‚Adolf=Verband‘“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 02.07.1895, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/w2mhv5/pages/2/articles/DTL45?search=Festlichkeiten%20der%20Stadt%20Esch%20a.%20d.%20A.%20zu%20Ehren%20des%20,Adolf%3DVerband, (04.12.2023).

„Diekirch“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 04.08.1899, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/f9128k/pages/3/articles/DTL45?search=heckmes , (21.09.2023).

„Hl. Weihen.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.12.1900, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/8h3ns0/pages/3/articles/DTL46?search=heckmes , (21.09.2023).

„Verzeichnis“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.03.1902, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/jg2m17/pages/1/articles/DTL38, (21.09.2023).

„Weihen.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 20.12.1902, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/jgsq8c/pages/2/articles/DTL44?search=heckmes, (21.09.2023).

„Hl. Weihen am Quatember-Samstag“, in: *Luxemburger Wort*, vom 21.12.1903, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/8d481j/pages/3/articles/DTL43?search=heckmes , (21.09.2023).

„Hl. Weihen.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.03.1904, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/0s6bc5/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Programm der Jubel=Feier:“, in: *Luxemburger Wort*, vom 11.05.1904, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/6k6mf4/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Priesterweihe.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 10.08.1904, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/wmdj8t/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Kirchliche Nachrichten“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, 12.09.1904, S.92, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/592p8b7ss/pages/4?search=Kirchlicher%20Anzeiger%20für%20die%20Diözese%20Luxemburg,%2012.09.1904, (04.12.2023).

„Diözesanklerus“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.10.1904, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/cbj9h4/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Hagen“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.10.1904 (1. Blatt), S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/3x3njf/pages/3/articles/DTL42?search=agnes%20heckmes, (21.09.2023).

„Aachen“, in: *Luxemburger Wort*, vom 02.08.1906, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/cf0wdp/pages/3/articles/DTL71?search=heckmes , (21.09.2023).

„Ernennungen im Pfarrklerus“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 23.09.1908, S. 13, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/5jdv7jkn2/pages/13/articles/DTL122?search=heckmes, (21.09.2023).

„Cäcilienverein von Liebfrauen.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 16.10.1908, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/g04v8k/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Bischofsjubiläum“, in: *Bürger- und Beamten-Zeitung*, vom 05.11.1908, S. 5, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/zhnfn9/pages/5?search=beicht, (21.09.2023).

„Zum 25jährigen Pfarrjubiläum des Herrn Stadtpfarrers Friedrich Lech.“, in: *Luxemburger Wort,* vom 08.12.1908, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/f1v9n7/pages/2, (21.09.2023).

„Aus dem lux. kath. Volksverein.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 11.12.1908, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/k31jcb/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Große Festversammlung“, in: *Luxemburger Wort*, vom 12.12.1908, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/j91rtx/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Aus dem lux. kath. Volksverein.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.12.1908, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/68wbr3/pages/2/articles/DTL61?search=beicht, (21.09.2023).

„Kirchliche Nachrichten“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 17.12.1908, S. 8, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/5fv04nxhm/pages/8?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 10.04.1909, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/3r489p/pages/2?search=Heckmes, (21.09.2023).

„Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 18.05.1909, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/q86wjk/pages/2/articles/DTL75?search=heckmes , (21.09.2023).

„Luxemburger Cäcilienverein“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.11.1909, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/kmjwv1/pages/2?search=herr%20unser%20gott, (21.09.2023).

„Cäcilienvereinskonzert“, in: *Luxemburger Wort,* vom 24.11.1909, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/tx2j1d/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Esch a. d. Sauer“, in: *Luxemburger Wort*, vom 30.08.1910, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/8243c1/pages/3/articles/DTL46?search=heckmes , (21.09.2023).

„Esch a. d. Sauer“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 02.09.1910, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/gzrzxs/pages/2/articles/DTL46?search=heckmes, (21.09.2023).

„Festfeier in Esch a. d. Sauer.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.09.1910, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/g2nhjv/pages/2/articles/DTL69?search=heckmes, (21.09.2023).

„Lehrerversammlung“, in: *Luxemburger Wort*, vom 25.08.1911, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/vs2twr/pages/2/articles/DTL46?search=heckmes, (21.09.2023).

„Die Generalversammlung des luxemb. Kathol. Lehrer= und Lehrerinnenvereins.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.09.1911, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/stj3pv/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Die Generalversammlung des katholischen Lehrer= und Lehrerinnenvereins“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 05.09.1911, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/3t1nf4/pages/1?search=heckmes, (21.09.2023).

„Konzert“, in: *Luxemburger Wort*, vom 01.04.1913, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/j8915t/pages/3/articles/DTL193?search=klagt, (21.09.2023).

„Zur Mutter=Gottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 21.04.1913, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/np18hr/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Schlußfeier der Mutter=Gottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.04.1913, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/742cpb/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Zum Geburtstage der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.06.1913, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/prv383/pages/4?search=heckmes, (21.09.2023).

„Steinfort“, in: *Luxemburger Wort,* vom 15.07.1913, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/tb6tqs/pages/4, (21.09.2023).

„3. Generalversammlung des kathol. Lehrerverbandes.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 01.09.1913, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/sf1j99/pages/2/articles/DTL97?search=einem%20glauben, (21.09.2023).

„Der Weltbettag um Frieden.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 09.02.1915, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/7wcr8d/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Kayl“, in: *Luxemburger Wort*, vom 27.02.1915, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/pv6106/pages/4?search=fahne, (21.09.2023).

„Die zweite Generalversammlung des Verbandes der lux. kath. Jugendvereine.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 07.04.1915, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/wctn29/pages/2/articles/DTL58?search=heckmes , (21.09.2023).

„der Leichendienst“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.10.1915, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/mj0jxx/pages/3/articles/DTL53?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 30.10.1915, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/fbm52c/pages/3/articles/DTL57?search=heckmes, (21.09.2023).

„Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 20.05.1916, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/cx3xgw/pages/2/articles/DIVL218?search=heckmes, (21.09.2023).

„Geburtstagsfeier I. K. H. der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.06.1916, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/nspq70/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 25.11.1916, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/j8w2kz/pages/3/articles/DIVL313?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburger Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 13.02.1917, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/5rjvgd/pages/3/articles/DTL126?search=heckmes, (21.09.2023).

„Kirchenmusikalische Veranstaltung in Echternach.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.08.1917, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/f6qhxz/pages/1/articles/DTL32?search=heckmes, (21.09.2023).

„Echternach“, in: *Luxemburger Wort*, vom 03.09.1917, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/nskhzj/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Wiltz“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.09.1917, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/s5rgn0/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Musikalisches.“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 23.11.1917, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/f27gdn/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburger Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 06.03.1918, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/xwspc8/pages/1?search=heckmes, (21.09.2023).

„Amerikanischer Ofen“, in: *Luxemburger Wort*, vom 01.04.1918, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/dtxd1v/pages/4?search=heckmes, (21.09.2023).

„Volkskundgebungen“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 07.05.1918, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/qnvzsh/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Jubilar und Jubiläum“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.08.1918, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/ktd06r/pages/1/articles/DTL38?search=Feier, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 23.11.1918, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/djcxjb/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Leichendienst in der Kathedrale“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.12.1918, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/dc46g0/pages/2/articles/DTL38?search=pie%20jesu, (21.09.2023).

„Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.05.1919, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/sdvr0f/pages/1/articles/DTL65?search=heckmes, (21.09.2023).

„Der Schlußtag der Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 26.05.1919, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/r8gnmh/pages/1, (21.09.2023).

„Fels“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.07.1919, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/1qrscb/pages/3/articles/DTL54?search=fels, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 07.08.1919, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/97d587/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Vereinsnachrichten“, in: *Ons Hémecht*, vom 01.11.1919, S. 198, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/4qh7pwq15/pages/32?search=heckmes, (21.09.2023).

„Pendant la Sainte Messe“, in: *Luxemburger Wort*, vom 06.11.1919, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/61xtjz/pages/2/articles/DTL63?search=domine%20salvam%20fac, (21.09.2023).

Heckmes, Dominique, „Missa Consolatrix Afflictorum“ (1919), Marian Sheet Music, 66, https://ecommons.udayton.edu/imri_sheetmusic/66, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Escher Tageblatt*, vom 26.03.1920, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/034wjg/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Im Festsaal des Cerclegebäudes.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 26.03.1920, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/qh1zd4/pages/1?search=heckmes, (21.09.2023).

„Zur Konsekration des neuen Bischofs.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 26.03.1920, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/6vtq25/pages/1/articles/DTL27?search=heckmes, (21.09.2023).

„Oktavklänge in Paris.“, in: *Luxemburger Wort*, Abendendausgabe vom 12.05.1920, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/2gck8x/pages/1/articles/DTL43?search=klagt, (21.09.2023).

„Die Feier des goldenen Priesterjubiläums“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.08.1920, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/9r4mq5/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburger Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 01.12.1920, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/9mqk9f/pages/2/articles/DTL92?search=heckmes, (21.09.2023).

„Beethoven=Feier.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 18.01.1921, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/3xwdxd/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Geburtstag der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.01.1921, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/4g936r/pages/2/articles/DTL48?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 29.03.1921, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/kgdzbd/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).

„Die Oktav=Schlußfeier“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 02.05.1921, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/f0sdrd/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).
„Die Ovation auf dem Paradeplatz“, in: *Luxemburger Wort*, vom 02.05.1921, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/265f21/pages/2/articles/DTL37, (21.09.2023).
„Das Pontifikalamt“, in: *Luxemburger Wort*, vom 03.05.1921, S. 1, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/jfrzqh/pages/1?search=heckmes, (21.09.2023).
„Luxemburg“, in: *Luxemburger Wort*, vom 26.09.1921, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/m8dtmp/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).
„Luxemburger Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.01.1922, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/6mjb05/pages/3/articles/DTL42?search=heckmes, (21.09.2023).
„Das feierliche Hochamt.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.05.1922, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/sthc05/pages/2/articles/DTL64?search=heckmes, (21.09.2023).
„Tödlicher Unfall“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.12.1922, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/794nv9/pages/3/articles/DTL44?search=heckmes, (21.09.2023).
„Avis mortuaire“, in: *Luxemburger Wort*, vom 29.12.1922, S. 13, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/3qt4ph/pages/13/articles/DTL310?search=heckmes, (21.09.2023).
„Von der Elektrischen überfahren“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 29.12.1922, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/0170xj/pages/3/articles/DTL45?search=heckmes, (21.09.2023).
„Les cérémonies de demain“, in: *L’indépendance luxembourgeoise*, vom 05.05.1923, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/18t72p/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).
„Zur Muttergottes=Oktave.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.05.1923, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/c35jmm/pages/4?search=heckmes, (21.09.2023).
„Das Pontifikalamt“, in: *Luxemburger Wort*, vom 07.05.1923, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/zfr8mr/pages/2?search=heckmes, (22.09.2023).
„Peter Alois Barthel †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.09.1923, S. 2-3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/rxhd1b/pages/2/articles/DTL49, (22.09.2023).
„Geburtstagsfeier unserer Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.01.1924, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/9sktv7/pages/3?search=domine, (21.09.2023).
„Luxemb. Volkshochschule.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 21.03.1924, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/fpkmnd/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).
„Der Trösterin Ehrentag zu Brüssel.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 23.05.1924, S. 6, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/g6rz1h/pages/5/articles/DTL184?search=klagt, (21.09.2023).
„Eucharistischer Kongreß.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.06.1924, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/57vhvz/pages/2?search=heckmes, (21.09.2023).
„Consdorf“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 28.01.1925, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/4c4txd/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).
„Audition“, in: *Le Messin* vom 09.07.1925, S. 2, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t52134283n/f2.item.r=heckmesmessin%20messin.zoom, (04.12.2023).
„Rompilgerfahrt.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 12.09.1925, S. 2, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/kjr4dw/pages/2/articles/DTL63?search=heckmes, (21.09.2023).

„J. P. Beicht †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 28.12.1925, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/fhjk02/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Avis mortuaire“, in *Luxemburger Wort*, vom 21.03.1927, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/5bdbks/pages/3, (21.09.2023).

„Remich“, in: *Obermosel-Zeitung*, vom 16.04.1927, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/29r1h6/pages/3/articles/DTL52?search=Cäcilienverein%20von%20Remich, (21.09.2023).

„Romfahrt.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 12.09.1929, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/s12t64/pages/3/articles/DTL109?search=heckmes, (21.09.2023).

„Oktaveröffnung in Paris.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.05.1930, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/v4qhcf/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Zur Muttergottes=Oktave“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.05.1930, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/pcsxdq/pages/3/articles/DTL69?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburg“, in: *Escher Tageblatt*, vom 25.08.1931, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/f315zz/pages/3?search=heckmes, (21.09.2023).

„Grevenmacher“, in: *Luxemburger Wort*, vom 18.06.1932, S. 6, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/xn3j2q/pages/6?search=heckmes, (21.09.2023).

„Lieder der Muttergottesoktave“, in: *Luxemburger Wort*, vom 09.05.1933, S. 8, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/k8tcsg/pages/7/articles/DTL198?search=heckmes, (21.09.2023).

„Selbstbiographisches“, in: *Luxemburger Wort,* vom 14.08.1933, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/s53d3m/pages/3/articles/DTL307?search=selbstbiographisches, (21.09.2023).

„Cäcilienverein der Kathedrale.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.08.1933, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/s53d3m/pages/4/articles/DTL95?search=heckmes, (21.09.2023).

„Ernennungen im Pfarrklerus“, in: *Kirchlicher Anzeiger für die Diözese Luxemburg*, vom 01.10.1933, S. 39, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/6db05q2jn/pages/7?search=heckmes, (21.09.2023).

„Soirée Allemande.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.03.1934, S. 10, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/zsphn4/pages/10/articles/DTL429?search=heckmes, (21.09.2023).

„Holländischer Abend.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 31.10.1934, S. 6, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/gjr7s0/pages/6/articles/DTL301?search=heckmes, (21.09.2023).

„Deutscher Abend.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 24.12.1934, S. 8, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/65dmp9/pages/8?search=heckmes, (21.09.2023).

„Holländischer Abend.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 18.04.1935, S. 7, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/f6qchk/pages/7?search=heckmes, (21.09.2023).

„Programmfolge der Grundsteinlegung durch Seine Exzellenz den Hochwürdigsten Herrn Bischof, Msgr. Nommesch.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 10.05.1935, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/b0hshk/pages/3/articles/DTL109?search=heckmes, (21.09.2023).

„Düdelingen“, in: *Luxemburger Wort*, vom 14.06.1935, S. 5, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/trqfjp/pages/5?search=heckmes, (21.09.2023).

„Das Volkslied in Diekirch“, in: *Jong-Hémecht,* vom 01.07.1935, S. 24, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/2xd7fz/pages/24?search=langer, (21.09.2023).

„Figuralklänge aus der Echternacher Abtei“, in: *Ons Hémecht,* vom 01.09.1935, S. 28-37, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/91b5726dh/pages/37?search=heckmes, (21.09.2023).

„Montag, 6. Januar.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.01.1936, S. 7, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/tgj6tz/pages/7/articles/DTL178?search=dohem, (21.09.2023).

„Geburtstag I. K. H. der Großherzogin.“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.01.1937, S. 5, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/96tknt/pages/5?search=heckmes, (21.09.2023).

„L’Orphéon Municipal de Luxembourg à Paris“, in: *Luxembourg*, vom 23.09.1937, S. 3, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/9jws1f/pages/3/articles/DTL124?search=veritas%20mea, (21.09.2023).

„Professor Ehrendomherr D. Heckmes †“, in: *Luxemburger Wort*, vom 04.02.1938, S. 5, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/8kdb2x/pages/5/articles/DTL116?search=professor%20ehrendomherr, (04.12.2023).

„Dominik Heckmes als Mensch“, in: *Luxemburger Wort*, vom 05.02.1938, S. 3f, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/krm2c8/pages/3/articles/DTL107?search=heckmes, (21.09.2023).

„Luxemburger Unabhängigkeitsfeier in der Basilika von Montmartre“, in: *Luxemburger Wort*, vom 22.03.1939, S. 5, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/32n76n/pages/5?search=klagt, (21.09.2023).

„Uraufführung einer neuen Messe von Fern. Mertens“, in: *Luxemburger Wort*, vom 27.12.1947, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/jq41jc/pages/4?search=klagt, (21.09.2023).

„Heiderscheidergrund“, in: *Luxemburger Wort,* vom 01.12.1948, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/m1zv4w/pages/4/articles/DTL326?search=heckmes, (21.03.2023).

„Avis de décès“, in: *Luxemburger Wort*, vom 25.01.1955, S. 6, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/gnwc6h83j/pages/6?search=heckmes, (21.09.2023).

„Hundert Jahre Oktavmesse „Ave Spes Nostra““, in: *Luxemburger Wort*, vom 13.05.1955, S. 5, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/w5fws4x72/pages/5/articles/DIVL454, (21.09.2023).

„Avis de décès“, in: *Luxemburger Wort*, vom 12.04.1962, S. 7, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/wk9fm9hct/pages/7?search=heckmes, (21.09.2023).

„Die Eröffnungsfeier im Wandel der Zeit“, in: *Luxemburger Wort*, vom 11.05.1963, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/m5g35zt59/pages/4?search=heckmes, (21.09.2023).

„Concert spirituel“, in: *Luxemburger Wort* vom 29.10.1966, S. 4, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/bq29zw521/pages/4/articles/DIVL419?search=concert, (04.12.2023).

„Avis de décès“, in: *Luxemburger Wort*, vom 19.11.1969, S. 8, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/wp1vd2sms/pages/8?search=heckmes, (21.09.2023).

„Avis de décès“, in: *Luxemburger Wort*, vom 11.05.1971, S. 12, https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/k0sw8npr3/pages/12?search=heckmes, (21.09.2023).

9.4 Quellen im Internet – Alphabetisch geordnet

Alte Bach Gesamtausgabe, https://imslp.org/wiki/Bach-Gesellschaft_Ausgabe_(Bach,_Johann_Sebastian), (30.11.2023).

An introduction to MEI, auf der Internetseite https://music-encoding.org/about/, (18.10.2023).

Abreisskalender, auf der Internetseite https://battyweber.uni.lu, (16.11.2023).

Cäcilianismus, auf der Internetseite https://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=no, (02.10.2023).

Christiane Wiesenfeldt, „Messe, Mehrstimmige Messvertonungen bis 1600, Kompositorische Modelle, Cantus-firmus-Messe“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/400841, (01.06.2023).

Christian Martin Schmidt, „Editionstechnik, Allgemeine Bestimmung und Grundzüge der Geschichte“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/12534, (18.10.2023).

Claude Wolwert, „Orgeleinweihung in Bonneweg“, https://www.paroisse-bonnevoie.lu/uergel-orgues.htm, (21.09.2023).

„Die Muttergottesoktave“, auf der Internetseite https://unesco.public.lu/content/dam/unesco/IKI-Oktave10.pdf, (11.12.2023).

Edirom. Digitale Musikedition, auf der Internetseite https://www.edirom.de/edirom-projekt/index.html, (22.09.2023).

„Feller, Marcel: Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv Luxemburg*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=234296CA9&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

Geburtsurkunde „Marguerite Hausemer“, *Archives nationales de Luxembourg*, Akte CT-03-02-1357, https://query.an.etat.lu/Query/detail.aspx?ID=710243, (20.09.2023).

Geburtsurkunde „Dominique Heckmes“, *Archives nationales de Luxembourg*, Akte CT-03-02-1358, https://query.an.etat.lu/Query/detail.aspx?ID=710244, (20.09.2023).

Geburtsurkunde „Langer Johann“ *Archives nationales de Luxembourg* Akte CT-02-02-00403, https://query.an.etat.lu/Query/detail.aspx?ID=704508, (21.09.2023).

Geburtsurkunden „Aloysius François Heckmes“, „Marie Leonie Heckmes“, „Agnès Marguerite Heckmes“, „Margaretha Barbara Heckmes“ und „Edouard Heckmes“, *Archives nationales de Luxembourg*, CT-03-02-1359, https://query.an.etat.lu/Query/detail.aspx?ID=710245, (20.09.2023).

Geburtsurkunde „Maria Catharina Irmina Heckmes“, *Archives nationales de Luxembourg,* Akte CT-03-02-1360, https://query.an.etat.lu/Query/detail.aspx?ID=710246, (20.09.2023).

Geburtsurkunde Charles Klein, https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:QP86-6SBH, (20.09.2023).

Geburts- und Sterbeurkunde „sans nom“, *Archives nationales de Luxembourg,* Akte CT-03-02-1368, https://query.an.etat.lu/Query/detail.aspx?ID=710254, (20.09.2023).

„Genetische Textkritik“, auf der Internetseite https://beethovens-werkstatt.de/glossary/genetische-textkritik/, (18.10.2023).

Germaine Goetzinger, *Willy Goergen* auf der Internetseite https://www.autorenlexikon.lu, (21.09.2023).

Guillaume Dufay auf der Internetseite https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP619308-PMLP994863-Se-la-face.pdf, (21.09.2023).

Guillaume Dufay, *Missa se la face ay pale,* auf der Internetseite https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP273024-PMLP259472-IMSLP134922-WIMA.796a-06-01.pdf, (21.09.2023).

Hartmut Schick, „Soggetto, Geschichte“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/46669, (25.05.2023).

„Heinrich Oberhoffer“, in: *Luxemburger Musiklexikon*, auf der Internetseite https://www.melusinapress.lu/read/jb2m-xj52-ohhx/section/36b53afa-810a-43e2-9ba0-0e7b9bcba681, (05.10.2023)

Heiratsurkunde, *Archives nationales de Luxembourg,* Akte CT-03-02-1362, https://query.an.etat.lu/Query/detail.aspx?ID=710248, (20.09.2023).

Hochzeit von Marguerite Barbara Heckmes mit Charles Klein, auf Internetseite https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:QP86-6SBD, (20.09.2023).

Jennifer Bloxam, „Cantus firmus“, in: *Grove Music Online*, https://doi-org.proxy.bnl.lu/10.1093/gmo/9781561592630.article.04795, (01.06.2023).

Karlheinz Schlager, „Litanei, Die einstimmige Litanei, Repertoire“, in: *MGG Online,* hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., online https://wwww.mgg-online.com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/498753, (21.09.2023).

Kathedrale Luxemburg Disposition 1880 Dalstein und Haerpfer, auf der Internetseite http://www.orgues.lu/images/PDF/Kathedrale%20Luxemburg%20Disposition%201880%20Dalstein%20und%20Haerpfer.pdf, (01.06.2023).

„Koppes, Jean Joseph Alphonse (Bischof von Luxemburg), Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=D7F56BEE12&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

Klaus Keil, Laurent Pugin, „Das Internationale Quellenlexikon der Musik, RISM: Ein Gemeinschaftsprojekt zum Nutzen und als Aufgabe für Forschung und Bibliotheken", *Bibliothek Forschung und Praxis*, Band 42, No. 2, 2018, S. 309-318, https://doi.org/10.1515/bfp-2018-0042, (04.12.2023).

Kyriale, auf der Internetseite https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/pwsz26/pages/5/articles/DTL892?search=kyriale%201860, (05.10.2023).

Laurenz Lütteken, „Maîtrise“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/19823, (09.10.2023).

Les Soirées Musicales de Bissen, *CD D'Kapell um Wobierg*, auf der Internetseite http://www.musicales-bissen.lu/info/info_cd-wobierg.html, (22.09.2023).

„Ludwig Meyer“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=759E37B49&dm=1&ind=4, (16.11.2023).

Medieval Music Manuscripts Online Database, *Ave spes nostra dei genitrix virgo*, auf der Internetseite http://www.musmed.eu/chant/65427, (22.09.2023).

Musica Sacra 1878, auf der Internetseite Bayrische StaatsBibliothek, https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11367032?q=%28Musica+Sacra+1878%29&page=,1, (04.12.2023).

„Nationalen Inventar“, auf der Internetseite https://iki.lu/post, (11.12.2023).

Neue Schubert-Ausgabe, auf der Internetseite www.schubert-ausgabe.de, (31.10.2023).

Nicolas Southon, „Une science des textes musicaux: l'édition critique de partitions. Histoire et principes généraux. Situation de la musique française.“, *Champs et contrechamps de la musicologie d'aujourd'hui,* https://doi.org/10.4000/hrc.1899, (20.11.2023).

Norbert Dubowy, „Vom kritischen Bericht zur kritischen Dokumentation“, aus: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, https://musiconn.qucosa.de/api/qucosa%3A72567/attachment/ATT-0/, DOI: https://doi.org/10.25366/2020.42, (30.11.2023).

„Ollinger, Jean Pierre Ernest Camille, Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=077975FC8&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

„Peiffer, Jean (Dr. Theol.), Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=9BF4F6278&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

Peter Ackermann, „Messe, Mehrstimmige Messvertonungen des 17. bis 20. Jahrhunderts“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht September 2021, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/399745, (29.09.2023).

Peter Wegele, „Der Filmkomponist Max Steiner (1888–1971)“, auf der Internetseite https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33844, (28.11.2023).

Pierre Marson, *Wilhelm Weis,* auf der Internetseite https://www.autorenlexikon.lu, (21.09.2023).

Rainer Bayreuther, „Rathgeber, Johann Valentin, WÜRDIGUNG“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016, https://www-mgg-online.com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/397898, (12.01.2023).

Serge Tani, *Les Orgues de la Cathédrale de Luxembourg*, auf der Internetseite https://www.amisdelorgue.lu/docs/Cathedrale.pdf, (04.12.2023).

Sohn ohne Name, auf Internetseite https://gw.geneanet.org/hac1951?lang=en&pz=charles+francois+othon+joseph&nz=hausemer&p=sans+prenom&n=heckmes, (20.09.2023).

Sterbeurkunde „Aloysius François Heckmes“, *Archives nationales de Luxembourg*, Akte CT-03-02-1367, https://query.an.etat.lu/Query/detail.aspx?ID=710253, (20.09.2023).

Susanne Schaal, „Paraphrase, Zum Terminus“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/12992, (18.04.2023).

The Gregorian Repertory, *Ave spes nostra Dei Genetrix*, auf der Internetseite https://gregorien.info/chant/id/771/0/en, (22.09.2023).

Ulrich Leisinger, Projektleiter, *Projektbeschreibung,* auf der Internetseite https://dme.mozarteum.at/musik/edition/, (19.10.2023).

Unsere Philosophie, auf der Internetseite https://wiener-urtext.com/de/wiener-urtext-edition, (31.10.2023).

Vicente Lusitano, *Ave, spes nostra*, von: ChoralWiki, auf der Internetseite https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Ave,_spes_nostra_(Vicente_Lusitano), (22.09.2023).

Winfried Kirsch, „Caecilianismus, Begriff und Ideengeschichte“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016, https://www-mgg-online-com.proxy.bnl.lu/mgg/stable/15329 (14.04.2023).

Winfried Schulze (Hrsg.), *Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Mikro-Historie. Eine Diskussion,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1994, auf der Internetseite https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00048586_00001.html?zoom=1.00, (19.12.2023).

Wilhelm Frank, *Virginie Letellier*, auf der Internetseite https://www.autorenlexikon.lu, (02.03.2023).

Wolf-Dieter Seiffert, *'Urtext'. Ein historischer Überblick samt Begriffsdefinition*, auf der Internetseite https://www.henle.de/de/feuilleton/was-ist-urtext/#3, (22.09.2023).

„Zorn, Guillaume, Diözesangeistlicher“, in: *Diözesanarchiv online*, https://dioezesan.iserver-online2.de/indsuch.FAU?sid=D7F56BEE8&dm=1&ind=4, (21.09.2023).

9.5 Bildnachweis

Marienstatue Esch an der Sauer, https://www.trippics.de/wp-content/uploads/2021/05/trippics_reise_und_fotografie_mai_2021_esch_sauer13-scaled.jpg, (21.09.2023).

9.6 Tonträger

Psallite Deo, Domchor der Kathedrale U.L.F. von Luxemburg, Edy Noël – M539, Vinyl, 7“, 45 RPM, Mono, Dir.: René Ponchelet, Orgel: Albert Leblanc, 1965.

Concert donné par le Madrigal de Luxembourg et les Éislecker Gesanksfrënn, Ed. L.G.N.M., Leitung und Orgel: Carlo Hommel; Orgel: Jean-Eloi Olinger, Église St. Jean, Luxembourg-Grund, Mittwoch, 25. März 1987. BnL, Cedom, LC .

o Mamm, léif Mamm, Maîtrise Sainte Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg, Leitung René Ponchelet, Orgel und Glockenspiel: Carlo Hommel, Kathedrale U.L.F. Luxemburg, LIP Linster Plakken, 1988. BnL, Cedom, LC 79

Lëtzebuerger Kiirchesänger sange Lëtzebuerger Kiirchemusék, Ed. Pius-Verband, Luxemburg 1990. BnL, Cedom, LC .

Grand concert vocal patriotique: commémoration du 100e anniversaire de la naissance de son Altesse Royale la Grande-Duchesse Charlotte, Lëtzebuerger Männerkouer 1989, Leitung: Pierre Nimax (sen.), Orgel: Pierre Nimax (jr.), Luxemburg, 1996. BnL, Salle de lecture – 2e étage – Médiathèque (3.0 GRA)

Musique sacrée luxembourgeoise: Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg, 31 mai 2000, „Les musiciens“ Luxembourg, Pierre Cao, Radio Classique Bergem, Bergem, 2000. BnL, Cedom, LCD 1251

Missa Consolatrix Afflictorum op. 2. O Maria. Domine salvum fac. Veritas mea. In te Domine speravi. Lituaniae Lauretanae. Maîtrise de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg, Jean-Paul Majerus, Carlo Hommel, Luxemburg, 2003. BnL, Salle de lecture – 2e étage – Médiathèque (3.4 HEC)

Biissen: d'Kapell um Wobierg: 1636-1795-1854, Carlo Hommel, Misericordias, Schola Gregoriana Lëtzebuerg, Luxembourg, Radio socioculturelle, 2004. BnL, Salle de lecture – 2e étage – Médiathèque (5.34 BIIS)

O Mamm, léif Mamm, Maîtrise Sainte Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg, Linster Studios, Frisange, 2010. BnL, Salle de lecture – 2e étage – Médiathèque (3.41 MAM)

Annuntiate, Maîtrise Sainte Cécile de la Cathédrale Notre-Dame de Luxembourg, Leitung: Marc Dostert, Orgel: Paul Breisch, Kathedrale U.L.F. Luxemburg, 9. und 10. Februar 2020.

9.7 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Werke, welche als Edition erschienen sind. 31

Tabelle 2: Generelle Bemerkungen zur Partitur. 38

Tabelle 3: Quellenbeschreibung, autografe Partitur, Kyrie. 38

Tabelle 4: Quellenbeschreibung, autografe Partitur, Gloria. 40

Tabelle 5: Quellenbeschreibung, autografe Partitur, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. 41

Tabelle 6: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Violine 1. 43

Tabelle 7: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Violine 2. 44

Tabelle 8: Quellenbeschreibung, handschriftliche Einzelstimme, Violine 2. 44

Tabelle 9: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Bratsche. 45

Tabelle 10: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Violoncello 46

Tabelle 11: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Kontrabass. 47

Tabelle 12: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Orgel (1). 47

Tabelle 13: Quellenbeschreibung, autografe Einzelstimme, Orgel (2). 50
Tabelle 14: Quellenbeschreibung, handschriftliche Einzelstimme, Violine 1. 51
Tabelle 15: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Sopran, Version 1. 52
Tabelle 16: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Sopran, Version 2. 52
Tabelle 17: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Tenor 1. 53
Tabelle 18: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Tenor 2. 53
Tabelle 19: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Bass 1. 54
Tabelle 20: Quellenbeschreibung, handschriftliche Hektografie, Bass 2. 54
Tabelle 21: Stemma Quellenmaterial von Heckmes. 58
Tabelle 22: Stemma der Quellen der Messe Klagt in Leid. 59
Tabelle 23: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Kyrie. 60
Tabelle 24: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Gloria. 60
Tabelle 25: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Sanctus. 61
Tabelle 26: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Benedictus. 61
Tabelle 27: Tempobezeichnungen aus Einzelstimmen: Agnus Dei. 61
Tabelle 28: Themeneinsätze Doppelfuge. 70
Tabelle 29: Formale Übersicht Gloria. 72
Tabelle 30: Synopse der Werkverzeichnisse: Messen. 113
Tabelle 31: Synopse der Werkverzeichnisse: Kantaten. 114
Tabelle 32: Synopse der Werkverzeichnisse: Kantaten. 114
Tabelle 33: Synopse der Werkverzeichnisse: Motetten. 115
Tabelle 34: Synopse der Werkverzeichnisse: Lieder. 116
Tabelle 35: Synopse der Werkverzeichnisse: Bearbeitungen. 116
Tabelle 36: Synopse der Werkverzeichnisse: Schriften. 116
Tabelle 37: Werke von Heckmes in Archiven: Probesaal der Maîtrise. 117
Tabelle 38: Werke von Heckmes in Archiven: Salle Brocquart. 118
Tabelle 39: Werke von Heckmes in Archiven: BnL / Cedom. 120
Tabelle 40: Diskografie mit Werken von Heckmes in Archiven: BnL / Cedom. 120
Tabelle 41: Diskografie mit Werken von Heckmes in Archiven: BnL / Cedom. 121
Tabelle 42: Diskografie mit Werken von Heckmes in Archiven: BnL / Cedom. 121
Tabelle 43: Werke von Heckmes in Archiven: Archives nationales de Luxembourg – Preciosa. 122
Tabelle 44: Werke von Heckmes in Archiven: Pius-Verband. 123
Tabelle 45: Werke von Heckmes in Archiven: Nachlass Ponchelet – Maîtrise. 126

Tabelle 46: Synopse Werkverzeichnisse: Messe Consolatrix Afflictorum op. 2. 134
Tabelle 47: Synopse Werkverzeichnisse: Messe Ave spes nostra. 136
Tabelle 48: Synopse Werkverzeichnisse: Messe Klagt in Leid. 138
Tabelle 49: Synopse Werkverzeichnisse: Messe D-Dur. 139
Tabelle 50: Synopse Werkverzeichnisse: Messe G-Dur. 140
Tabelle 51: Synopse Werkverzeichnisse: Messe. 141
Tabelle 52: Synopse Werkverzeichnisse: Willibrordusmesse. 142
Tabelle 53: Synopse Werkverzeichnisse: Kantate Bischof Koppes. 144
Tabelle 54: Synopse Werkverzeichnisse: Volksvereinskantate zur Einweihung des Volkshauses. 145
Tabelle 55: Synopse Werkverzeichnisse: Jubiläumskantate für Herrn Pfarrer Fr. Lech. 146
Tabelle 56: Synopse Werkverzeichnisse: Kantate Herr unser Gott. 147
Tabelle 57: Synopse Werkverzeichnisse: Kantate Herrlich ist Gott. 148
Tabelle 58: Synopse Werkverzeichnisse: Festkantate 300 Jahre Marienstatue Esch an der Sauer. 150
Tabelle 59: Synopse Werkverzeichnisse: Festkantate Einem Glauben, einem Stande. 152
Tabelle 60: Synopse Werkverzeichnisse: Begrüßungskantate Bischof Pierre Nommesch. ... 153
Tabelle 61: Synopse Werkverzeichnisse: Jubiläumskantate zu Ehren der Trösterin der Betrübten. 156
Tabelle 62: Synopse Werkverzeichnisse: Kantate O salutaris. 157
Tabelle 63: Synopse Werkverzeichnisse: Jubiläumskantate für eine höhere Töchterschule. 159
Tabelle 64: Synopse Werkverzeichnisse: Festkantate zur Grundsteinlegung des Erweiterungsbaues der Kathedrale. 160
Tabelle 65: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae Es-Dur. 164
Tabelle 66: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae D-Dur. 164
Tabelle 67: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae C-Dur. 165
Tabelle 68: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae in hon Sti Josephi. 166
Tabelle 69: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae F-Dur. 167
Tabelle 70: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae F-Dur. 168
Tabelle 71: Synopse Werkverzeichnisse: Litaniae Lauretanae G-Dur. 169
Tabelle 72: Synopse Werkverzeichnisse: Pie Jesu. 170
Tabelle 73: Synopse Werkverzeichnisse: O Maria Mater Jesu. 171
Tabelle 74: Synopse Werkverzeichnisse: Domine, salvam fac. 173
Tabelle 75: Synopse Werkverzeichnisse: Da Pacem Domine. 174
Tabelle 76: Synopse Werkverzeichnisse: Domine, salvam fac. 175

Tabelle 77: Synopse Werkverzeichnisse: Pie Jesu. 176
Tabelle 78: Synopse Werkverzeichnisse: Ecce sacerdos magnus. 177
Tabelle 79: Synopse Werkverzeichnisse: Te Deum Schlusssatz. 178
Tabelle 80: Synopse Werkverzeichnisse: In te Domine. 180
Tabelle 81: Synopse Werkverzeichnisse: Terra tremuit. 181
Tabelle 82: Synopse Werkverzeichnisse: In illa hora. 183
Tabelle 83: Synopse Werkverzeichnisse: O crux benedicta. 184
Tabelle 84: Synopse Werkverzeichnisse: Justorum anime in manu Dei sunt. 184
Tabelle 85: Synopse Werkverzeichnisse: Consolatrix afflictorum. 184
Tabelle 86: Synopse Werkverzeichnisse: Consolatrix afflictorum. 185
Tabelle 87: Synopse Werkverzeichnisse: Tantum ergo G-Dur. 186
Tabelle 88: Synopse Werkverzeichnisse: Veritas mea. 187
Tabelle 89: Synopse Werkverzeichnisse: Ecce fidelis. 188
Tabelle 90: Synopse Werkverzeichnisse: Offertoire. 189
Tabelle 91: Synopse Werkverzeichnisse: Tantum ergo As-Dur. 190
Tabelle 92: Synopse Werkverzeichnisse: Tantum ergo B-Dur. 191
Tabelle 93: Synopse Werkverzeichnisse: Tantum ergo C-Dur. 192
Tabelle 94: Synopse Werkverzeichnisse: Johannespassion. 193
Tabelle 95: Synopse Werkverzeichnisse: D'Hierzer he'ch! 194
Tabelle 96: Synopse Werkverzeichnisse: Einem Glauben, einer Fahne. 195
Tabelle 97: Synopse Werkverzeichnisse: Onst Letzeburg. 196
Tabelle 98: Synopse Werkverzeichnisse: Dohém. 197
Tabelle 99: Synopse Werkverzeichnisse: Transkription der Jubiläumsmesse von Wiltberger. 198
Tabelle 100: Synopse Werkverzeichnisse: Bearbeitung Pro Magna Duce / Domine, salvam fac. 199
Tabelle 101: Synopse Werkverzeichnisse: Bearbeitung Tu es Petrus. 199
Tabelle 102: Synopse Werkverzeichnisse: Te saeculorum Principem, Bearbeitung von Griegs Landerkennung. 200
Tabelle 103: Synopse Werkverzeichnisse: Bearbeitung eines Werkes von Rheinberger. 201
Tabelle 104: Synopse Werkverzeichnisse: Bearbeitung des Wilhelmus. 202
Tabelle 105: Chronologische Auflistung der Werke Heckmes, nach erstmaligen Aufführungseinträgen. 208
Tabelle 106: Vortrag Volkshochschule: Franz Liszt am Piano. 223
Tabelle 107: Vortrag Volkshochschule: Beethovens Klaviersonaten. 223

Tabelle 108: Vortrag Volkshochschule: Das gesangliche Moment bei Beethoven. 223
Tabelle 109: Vortrag Volkshochschule: Richard Wagner. 223
Tabelle 110: Vortrag Volkshochschule: Robert Schumann am Klavier. 224
Tabelle 111: Vortrag Volkshochschule: Beethovenakademie. 224
Tabelle 112: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – 1. Manual. 335
Tabelle 113: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – 2. Manual. 336
Tabelle 114: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – 3. Manual. 336
Tabelle 115: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – Pedal. 336
Tabelle 116: Disposition Orgel der Kathedrale 1880 / 1930 – Spielhilfen. 337

9.8 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: erste Zeile Ave spes nostra, aus dem Kyriale von 1860. 37
Abbildung 2: transponierte Übertragung des Themas Ave spes nostra. 37
Abbildung 3: Thema von Klagt in Leid. 62
Abbildung 4: Das mit dem Thema verwandte Kyrie-Motiv. 62
Abbildung 5: Melodische Umformung des Rhythmus des Hauptthemas. 63
Abbildung 6: Erste Partiturzeile des Gloria. 64
Abbildung 7: Adoramus te aus der Partitur. 65
Abbildung 8: Vorimitation Glorificamus. 65
Abbildung 9: Solopassage aus der Tenor-Einzelstimme, die mit dem Namen 'Hary' gekennzeichnet ist. 66
Abbildung 10: Neapolitanische Harmonie im ersten Takt verändert. 67
Abbildung 11: Generalpause im dritten Takt, vor Qui sedes. 68
Abbildung 12: Unisono-Einsatz des Chores auf e'. 69
Abbildung 13: Duxform des 1. Fugenthemas. 70
Abbildung 14: Comesform des 1. Fugenthemas. 70
Abbildung 15: 2. Fugenthema im Autograf. Kompositionsprozess ersichtlich. 70
Abbildung 16: 2. Fugenthema transkribiert. 70
Abbildung 17: Orgelstimme des Vorspiels des Sanctus. 72
Abbildung 18: Imitationen aus dem Hosanna. 73
Abbildung 19: Schluss des Sanctus. 74
Abbildung 20: Benedictus: Übergang zum Hosanna. 75
Abbildung 21: Plagale Schlusswendung mit Molleintrübung im Benedictus. 76

Abbildung 22: Flehendes Miserere-Thema im Tenor, steht in a-Moll im Violinschlüssel. 76
Abbildung 23: Seufzermotive in den Violinstimmen. 77
Abbildung 24: Sprunghaftes qui tollis Thema. 77
Abbildung 25: Procès-verbal, Diözesanarchiv 127
Abbildung 26: Druck 1918, erstes Notensystem 130
Abbildung 27: Einband 132
Abbildung 28: Widmung 133
Abbildung 29: Erstes Notensystem der Cellostimme Kyrie, Nachlass Ponchelet (31) Halbton tiefer transponiert 134
Abbildung 30: Manuskript, erstes Notensystem Gloria, Nachlass Ponchelet (35) 135
Abbildung 31: Manuskript, Schlussfugato, Nachlass Ponchelet (35) 136
Abbildung 32: Manuskript, erste Partiturseite Kyrie, Nachlass Ponchelet (2) 138
Abbildung 33: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (23) 139
Abbildung 34: Autograf, Messe G-Dur, Nachlass Ponchelet (22) 140
Abbildung 35: Hektografie, erstes Notensystem Bass I, Nachlass Ponchelet (30) 145
Abbildung 36: Marienstatue 150
Abbildung 37: Edition, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (26) 151
Abbildung 38: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (7) 152
Abbildung 39: Hektografie, erstes Notensystem Tenöre, Salle Brocquart. 152
Abbildung 40: erste Partiturseite, Nachlass Ponchelet (29) 154
Abbildung 41: Anmerkung in der Partitur, Nachlass Ponchelet (29) 155
Abbildung 42: Handschrift von F. Mertens, Nachlass Ponchelet (29) 155
Abbildung 43: Manuskript, zweites Notensystem, Nachlass Ponchelet (7) 157
Abbildung 44: Magnificat-Kantate, Tenor 1, Nachlass Ponchelet (33) 160
Abbildung 45: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (19) 163
Abbildung 46: Edition, Pius-Verband Y003 164
Abbildung 47: Edition, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (12) 165
Abbildung 48: Manuskript, erstes Notensystem der Orgelstimme, Nachlass Ponchelet (18) 166
Abbildung 49: Erstes Notensystem Litaniae Lauretanae F-Dur, Nachlass Ponchelet (34) 167
Abbildung 50: Edition, zwei ersten Notensystemen, Nachlass Ponchelet (10) 168
Abbildung 51: Nachlass Ponchelet (10) 168
Abbildung 52: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (13) 169
Abbildung 53: Manuskript, Anlux Preciosa 171

Abbildung 54: erstes Notensystem, Probesaal der Maîtrise VB2 172
Abbildung 55: Orgelstimme, Probesaal der Maîtrise VB2 172
Abbildung 56: Registrierungshinweis am Schluss der Orgelstimme, Maîtrise Probesaal VB2 173
Abbildung 57: Da Pacem, Orgelstimme, Salle Bocquart. 174
Abbildung 58: erstes Notensystem Bässe, Da pacem, Domine, Salle Brocquart. 174
Abbildung 59: Domine, salvam fac, Tenor, Salle Brocquart 175
Abbildung 60: Domine, salvam fac, Bass, Salle Brocquart 175
Abbildung 61: Domine, salvam fac, Orgel, Salle Brocquart 175
Abbildung 62: Erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (32) 176
Abbildung 63: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (14) 178
Abbildung 64: erstes Notensystem, In te Domine speravi, Pius-Verband X 2,003 179
Abbildung 65: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (16) 181
Abbildung 66: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (20) 182
Abbildung 67: Alt2-Stimme erstes Notensystem In illa hora, Nachlass Ponchelet (20) 182
Abbildung 68: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (17) 183
Abbildung 69: 2. Seite der Motette O crux benedicta, Nachlass Ponchelet (17) 183
Abbildung 70: Abschrift arrangiert von René Ponchelet 13.09.1978, Pius-Verband MT054 186
Abbildung 71: Edition, erstes Notensystem, Pius-Verband AW127 187
Abbildung 72: Edition, Caritas Esch – Nr. 157, Pius-Verband WS014 188
Abbildung 73: Offertoire, Vl 1, Nachlass Ponchelet (20) 189
Abbildung 74: Tantum ergo, Violastimme, Nachlass Ponchelet (22) 190
Abbildung 75: Edition, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (25) 191
Abbildung 76: Edition, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (24) 191
Abbildung 77: Cellostimme Nachlass Ponchelet (23) 192
Abbildung 78: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (1) 193
Abbildung 79: Manuskript, erstes Notensystem, Nachlass Ponchelet (15) 194
Abbildung 80: Verbandslidd: Onst Letzeburg. ALM 3680 Bibliothèque national de Luxembourg 196
Abbildung 81: Edition, Nachlass Ponchelet (8) 197
Abbildung 82: Edition, Nachlass Ponchelet (8) 197
Abbildung 83: Transkription Richard Wagner, Bibliothèque nationale de Luxembourg 198
Abbildung 84: Manuskript, erste Seite der Partitur, Nachlass Ponchelet (21) 200
Abbildung 85: erstes Notensystem Tenor1, Te Deum Rheinberger, Preciosa 15 201

Abbildung 86: erstes Notensystem Violine1, Te Deum Rheinberger, Preciosa 15 201
Abbildung 87: Erstes Notensystem, Benedictus Vl 1, Nachlass Ponchelet (39) 203
Abbildung 88: erstes Notensystem, Sanctus, Nachlass Ponchelet (37) 203
Abbildung 89: erstes Notensystem Gloria, Nachlass Ponchelet (36) 204
Abbildung 90: erstes Notensystem Bass1, Preciosa 204
Abbildung 91: Text der Festkantate, PA.Lux-Notre-Dame 294_0222 234
Abbildung 92: PA.Lux-Notre-Dame 446_0004 239
Abbildung 93: PA.Lux-Notre-Dame 446_0005, erste Seite 241
Abbildung 94: PA.Lux-Notre-Dame 446_0005, zweit Seite 243
Abbildung 95: PA.Lux-Notre-Dame 446_0001 245
Abbildung 96: PA.Lux-Notre-Dame 446_0002 247
Abbildung 97: PA.Lux-Notre-Dame 446_0003 249
Abbildung 98: PA.Lux Notre-Dame 294_0286 251
Abbildung 99: PA.Lux-Notre-Dame 294_0287, erste Seite 253
Abbildung 100: PA.Lux-Notre-Dame 294_0287, zweite Seite 255
Abbildung 101: PA.Lux-Notre-Dame 294_0233 257
Abbildung 102: PA.Lux-Notre-Dame 294_0234, erste Seite 259
Abbildung 103: PA.Lux-Notre-Dame 294_0234, zweite Seite 261
Abbildung 104: PA.Lux-Notre-Dame 294_0235 263
Abbildung 105: PA.Lux-Notre-Dame 294_0236 265
Abbildung 106: PA.Lux-Notre-Dame 294_0255 267
Abbildung 107: PA.Lux-Notre-Dame 294_0256 269
Abbildung 108: PA.Lux-Notre-Dame 214_0151 271
Abbildung 109: PA.Lux-Notre-Dame 214_0152 273
Abbildung 110: PA.Lux-Notre-Dame 214_0153 275
Abbildung 111: PA.Lux-Notre-Dame 214_0154 277
Abbildung 112: PA.Lux-Notre-Dame 214_0155 279
Abbildung 113: PA.Lux-Notre-Dame 214_0156 281
Abbildung 114: PA.Lux-Notre-Dame 214_0157 283
Abbildung 115: PA.Lux-Notre-Dame 214_0158 285
Abbildung 116: PA.Lux-Notre-Dame 294_0272 287
Abbildung 117: PA.Lux-Notre-Dame 229_0174 289
Abbildung 118: PA.Lux-Notre-Dame 299_0175, erste Seite 291
Abbildung 119: PA.Lux-Notre-Dame 299_0175, zweite Seite 293

Abbildung 120: PA.Lux-Notre-Dame 299_0172 295
Abbildung 121: PA.Lux-Notre-Dame 299_0173 297
Abbildung 122: PA.Lux-Notre-Dame 208_0078 299
Abbildung 123: PA.Lux-Notre-Dame 210_0125 301
Abbildung 124: PA.Lux-Notre-Dame 210_0126 303
Abbildung 125: DAL, PA.Lux-Notre-Dame 439_0001 305
Abbildung 126: DAL, PA.Lux-Notre-Dame 439_0002 307
Abbildung 127: Stadtarchiv, LU:11 IV.13_624 309
Abbildung 128: Notenbeispiel, Ons Hémecht, 01.09.1935, S. 28 325
Abbildung 129: Notenbeispiel, Ons Hémecht, 01.09.1935, S. 29 326
Abbildung 130: Notenbeispiel, Ons Hémecht, 01.09.1935, S. 31 327
Abbildung 131: Übersicht Orgeln in der Kathedrale 334
Abbildung 132: Geburtsurkunde von Dominique Heckmes 338
Abbildung 133: Autografe Partitur, Kyrie, S. 1. 342
Abbildung 134: Autografe Partitur, Kyrie, S. 2. 343
Abbildung 135: Autografe Partitur, Kyrie, S. 3. 344
Abbildung 136: Autografe Partitur, Kyrie, S. 4. 345
Abbildung 137: Autografe Partitur, Kyrie, S. 5. 346
Abbildung 138: Autografe Partitur, Kyrie, S. 6. 347
Abbildung 139: Autografe Partitur, Kyrie, S. 7. 348
Abbildung 140: Autografe Partitur, Kyrie, S. 8. 349
Abbildung 141: Autografe Partitur, Kyrie, S. 9. 350
Abbildung 142: Autografe Partitur, Kyrie, S. 10. 351
Abbildung 143: Autografe Partitur, Kyrie, S. 11. 352
Abbildung 144: Autografe Partitur, Kyrie, S. 12. 353
Abbildung 145: Autografe Partitur, Gloria, S. 1. 354
Abbildung 146: Autografe Partitur, Gloria, S. 2. 355
Abbildung 147: Autografe Partitur, Gloria, S. 3. 356
Abbildung 148: Autografe Partitur, Gloria, S. 4. 357
Abbildung 149: Autografe Partitur, Gloria, S. 5. 358
Abbildung 150: Autografe Partitur, Gloria, S. 6. 359
Abbildung 151: Autografe Partitur, Gloria, S. 7. 360
Abbildung 152: Autografe Partitur, Gloria, S. 8. 361
Abbildung 153: Autografe Partitur, Gloria, S. 9. 362

Abbildung 154: Autografe Partitur, Gloria, S. 10. 363
Abbildung 155: Autografe Partitur, Gloria, S. 11. 364
Abbildung 156: Autografe Partitur, Gloria, S. 12. 365
Abbildung 157: Autografe Partitur, Gloria, S. 13. 366
Abbildung 158: Autografe Partitur, Gloria, S. 14. 367
Abbildung 159: Autografe Partitur, Sanctus, S. 1. 368
Abbildung 160: Autografe Partitur, Sanctus, S. 2. 369
Abbildung 161: Autografe Partitur, Sanctus, S. 3. 370
Abbildung 162: Autografe Partitur, Sanctus, S. 4. 371
Abbildung 163: Autografe Partitur, Sanctus, S. 5. 372
Abbildung 164: Autografe Partitur, Sanctus, S. 6. 373
Abbildung 165: Autografe Partitur, Sanctus, S. 7. 374
Abbildung 166: Autografe Partitur, Sanctus, S. 8. 375
Abbildung 167: Autografe Partitur, Benedictus, S. 1. 376
Abbildung 168: Autografe Partitur, Benedictus, S. 2. 377
Abbildung 169: Autografe Partitur, Benedictus, S. 3. 378
Abbildung 170: Autografe Partitur, Benedictus, S. 4. 379
Abbildung 171: Autografe Partitur, Benedictus, S. 5. 380
Abbildung 172: Autografe Partitur, Benedictus, S. 6. 381
Abbildung 173: Autografe Partitur, Benedictus, S. 7. 382
Abbildung 174: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 1. 383
Abbildung 175: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 2. 384
Abbildung 176: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 3. 385
Abbildung 177: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 4. 386
Abbildung 178: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 5. 387
Abbildung 179: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 6. 388
Abbildung 180: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 7. 389
Abbildung 181: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 8. 390
Abbildung 182: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 9. 391
Abbildung 183: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 10. 392
Abbildung 184: Autografe Partitur, Agnus Dei, S. 11. 393
Abbildung 185: Autografe Einzelstimme, Violine 1, S. 1. 394
Abbildung 186: Autografe Einzelstimme, Violine 1, S. 2. 395
Abbildung 187: Autografe Einzelstimme, Violine 1, S. 3. 396

Abbildung 188: Autografe Einzelstimme, Violine 1, S. 4. 397
Abbildung 189: Handschriftliches Zusatzblatt, Einzelstimme, Violine 1. 398
Abbildung 190: Handschriftliche Abschrift, Violine 1, S. 1. 399
Abbildung 191: Handschriftliche Abschrift, Violine 1, S. 2. 400
Abbildung 192: Handschriftliche Abschrift, Violine 1, S. 3. 401
Abbildung 193: Handschriftliche Abschrift, Violine 1, S. 4. 402
Abbildung 194: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, S. 1. 403
Abbildung 195: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, S. 2. 404
Abbildung 196: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, Zusatzblatt. 405
Abbildung 197: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, Zusatzblatt. 406
Abbildung 198: Handschriftliche Abschrift, Violine 2a, Zusatzblatt. 407
Abbildung 199: Handschriftliche Abschrift, Einzelstimme, Violine 2a, Zusatzblatt. 408
Abbildung 200: Handschriftliche Abschrift, Einzelstimme, Violine 2a, Zusatzblatt. 409
Abbildung 201: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, S. 3. 410
Abbildung 202: Autografe Einzelstimme, Violine 2a, S. 4. 411
Abbildung 203: Autografe Einzelstimme, Violine 2, S. 1. 412
Abbildung 204: Autografe Einzelstimme, Violine 2, S. 2. 413
Abbildung 205: Autografe Einzelstimme, Violine 2, S. 3. 414
Abbildung 206: Autografe Einzelstimme, Violine 2, S. 4. 415
Abbildung 207: Autografe Einzelstimme, Violine 2, Zusatzblatt. 416
Abbildung 208: Autografe Einzelstimme, Violine 2, Zusatzblatt. 417
Abbildung 209: Autografe Einzelstimme, Bratsche, S. 1. 418
Abbildung 210: Autografe Einzelstimme, Bratsche, S. 2. 419
Abbildung 211: Autografe Einzelstimme, Bratsche, S. 3. 420
Abbildung 212: Autografe Einzelstimme, Bratsche, S. 4. 421
Abbildung 213: Autografe Einzelstimme, Violoncello, S. 1. 422
Abbildung 214: Autografe Einzelstimme, Violoncello, S. 2. 423
Abbildung 215: Autografe Einzelstimme, Violoncello, Zusatzblatt. 424
Abbildung 216: Autografe Einzelstimme, Violoncello, Rückseite des Zusatzblattes. 425
Abbildung 217: Autografe Einzelstimme, Violoncello, S. 3. 426
Abbildung 218: Autografe Einzelstimme, Violoncello, S. 4. 427
Abbildung 219: Autografe Einzelstimme, Kontrabass, S. 1. 428
Abbildung 220: Autografe Einzelstimme, Kontrabass, S. 2. 429
Abbildung 221: Autografe Einzelstimme, Kontrabass, S. 3. 430

Abbildung 222: Autografe Einzelstimme, Kontrabass, S. 4. 431
Abbildung 223: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 1. 432
Abbildung 224: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 2. 433
Abbildung 225: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 3. 434
Abbildung 226: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 4. 435
Abbildung 227: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 5. 436
Abbildung 228: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 6. 437
Abbildung 229: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 7. 438
Abbildung 230: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 8. 439
Abbildung 231: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 9. 440
Abbildung 232: Autografe Einzelstimme, Orgel, 1. Exemplar, S. 10. 441
Abbildung 233: Autografe Einzelstimme, Orgel, 2. Exemplar, S. 1. 442
Abbildung 234: Autografe Einzelstimme, Orgel, 2. Exemplar, S. 2. 443
Abbildung 235: Autografe Einzelstimme, Orgel, 2. Exemplar, S. 3. 444
Abbildung 236: Autografe Hektografie, Sopran, 1. Version, S. 1. 445
Abbildung 237: Autografe Hektografie, Sopran, 1. Version, S. 2. 446
Abbildung 238: Autografe Hektografie, Sopran, 1. Version, S. 3. 447
Abbildung 239: Autografe Hektografie, Sopran, 1. Version, S. 4. 448
Abbildung 240: Handschriftliche Hektografie, Sopran, 2. Version, S. 1. 449
Abbildung 241: Handschriftliche Hektografie, Sopran, 2. Version, S. 2. 450
Abbildung 242: Handschriftliche Hektografie, Sopran, 2. Version, S. 3. 451
Abbildung 243: Autografe Hektografie, Tenor 1, S. 1. 452
Abbildung 244: Autografe Hektografie, Tenor 1, S. 2. 453
Abbildung 245: Autografe Hektografie, Tenor 1, S. 3. 454
Abbildung 246: Autografe Hektografie, Tenor 2, S. 1. 455
Abbildung 247: Autografe Hektografie, Tenor 2, S. 2. 456
Abbildung 248: Autografe Hektografie, Tenor 2, S. 3. 457
Abbildung 249: Autografe Hektografie, Bass 1, S. 1. 458
Abbildung 250: Autografe Hektografie, Bass 1, S. 2. 459
Abbildung 251: Autografe Hektografie, Bass 1, S. 3. 460
Abbildung 252: Autografe Hektografie, Bass 2, S. 1. 461
Abbildung 253: Autografe Hektografie, Bass 2, S. 2. 462
Abbildung 254: Autografe Hektografie, Bass 2, S. 3. 463