

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER
FRANZ LISZT-STIFTUNG

V

KIRCHLICHE UND GEISTLICHE GESANGSWERKE

BAND VII

LETZTE ZYKLISCHE CHORGESÄNGE

MIT ORGEL NEBST BEARBEITUNGEN

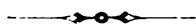


VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

GROSSHERZOG
CARL ALEXANDER AUSGABE
DER MUSIKALISCHEN WERKE
FRANZ LISZTS

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER
FRANZ LISZT-STIFTUNG



V

KIRCHLICHE UND GEISTLICHE GESANGSWERKE

BAND VII

LETZTE
ZYKLISCHE CHORGESÄNGE
MIT ORGEL NEBST BEARBEITUNGEN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger

Ausgegeben im Jahre 1936

ALLGEMEINES.

I.

Franz Liszt schreibt (La Mara, Liszts Briefe, Bd. VIII, S. 415) Ende 1884 an den Kirchenmusikverleger Pustet in Regensburg:

Hochgeehrter Herr und Freund,

Seit mehreren Jahren liegen unter meinen Manuscripten drei geistliche Musikwerke für Chor mit einfacher Orgel- oder Harmonium-Begleitung.

1. Via Crucis.

2. Die sieben Sacramente.

3. Rosenkranz — nebst einem kurzen Motett: *Sicut cedrus exaltata sum in Libano etc.*

Morgen sende ich Ihnen die drei Werke in sauberer Abschrift.

Die Honorar-Frage ist ganz nebensächlich. Solche Compositionen schreibe ich nicht für Geldgewinn, sondern aus innigem katholischen Herzensbedürfniss.

Sind Sie geneigt, hochgeehrter Herr, die Herausgabe zu übernehmen? Dann bitte ich um ernste, den hohen Texten sich anpassende bildliche Titel-Illustrationen. Vielleicht zur *Via Crucis* die Holzschnitte der Kreuzstationen Albrecht Dürer's, desgleichen zu den *Sacramenten* und dem *Rosario* nach Ihrer Wahl — nur keinen frömmelnden Firlefan.

Hochachtungsvoll ergebenst

F. Liszt.

Den hochzuverehrenden Kennern und Förderern der Kirchenmusik F. Witt und Haberl theilen Sie die Werke zur Durchsicht mit; hoffentlich werden mir beide die Strafe einer Missbilligung nicht zufügen.

Die Herausgabe wurde abgelehnt, die Werke blieben infolgedessen als Manuskript liegen. Die beiden vergeblich als Vermittler angerufenen Freunde Liszts sind bekannt als Gründer und Präsidenten des Cäcilienvereins deutscher Zunge. Der auch als Kirchenkomponist sehr beachtenswerte Franz Witt, mit welchem Liszt in regerem persönlichen und brieflichen Verkehr stand (neuerdings, im Dezemberheft 1913 der »Musica sacra«, wurden wiederum 14 Briefe Liszts an ihn veröffentlicht), war von Liszt selbst an die Landesmusikakademie in Budapest berufen worden, um als Reformator der Kirchenmusik speziell in Ungarn zu wirken. Der daheim mannigfach Angefeindete hatte bereits zugesagt, lehnte aber dann krankheitshalber den Ruf endgültig ab.

Liszt ist von der Ablehnung seiner Manuskripte sehr betroffen — er hatte gar kein Honorar verlangt, sondern nur 100 Freiemplare und eine entsprechende Ausstattung gewünscht — und vermutet einen anderen Grund der Ablehnung »plus mauvaise au fond« als angegeben: — »on ne vend pas mes compositions de ce côté-là«. Aber er fährt fort: »Ce qui ne m'empêchera pas de rendre justice à celles de Witt, Haberl, etc., et de contribuer autant qu'il m'est possible à la propagation de la société allemande de S^{te} Cécile. Dans certains cas ma règle demeure: „Comme vous ferez, je ne ferai pas.“ (Briefe VII, S. 427.)

Wir empfangen in dem Mitgeteilten einen Einblick in die Tragödie des alternden Meisters, der seine höchste Kunst in den Dienst der Kirche gestellt hatte, der durch seine Messen, Psalmen, seinen Christus und zahllose kleinere Arbeiten in idealem Sinne ein zweiter Palestrina in wahrhaft katholischem, die gesamte Christenheit umfassendem Sinne geworden war.

Dieser Einzige — er wird sozusagen »von den Seinigen« mehr und mehr verleugnet, in Rom nicht nur, obwohl Pius IX. seinen »lieben Meister Liszt« stets mit besonderer Auszeichnung behandelte, auch in seinem Heimatlande Ungarn rührten sich schon bei der Erstaufführung der Graner Messe allerlei Intriguen. Aber auch in Deutschland, wo man mit dem weltberühmten Abbé auf Cäcilienfesten gerne paradierte, dessen liebevolles, rührendes Eingehen selbst auf die elementarsten Bedingungen und Sorgen eines Kirchenchores, wie eines schwachen dilettierenden Chorregenten und Organisten man dankend quittierte, wußten die Cäcilianer mit Liszts kirchenmusikalischen Arbeiten in der Kirche nichts Rechtes anzufangen. Diese schienen ihnen zwar auch einfach, sie zeigten mehr und mehr eine gewisse cäcilianische Askese in den Ausdrucksmitteln, dabei in ihrer Einfachheit einerseits eine gewisse »Popularität im edelsten Sinne des Wortes« (vgl. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, III. Band S. 94), die aber später als unpassend für die Kirche, als »weltlich« empfunden wurde (vgl. Gottschalg, Franz Liszt in Weimar S. 154 unter 18/8), andererseits merkwürdige Eigentümlichkeiten und Schwierigkeiten, die kein rechter Erfolg zu lohnen schien. Es war eben jene Einfachheit der höchsten Meisterschaft

eines Musikerpoeten, der unter allerlei Formen der Kirchenmusik aufzuhelfen und in ihr dem Choral selbst zu neuer Triebkraft und Blüte zu verhelfen suchte. Das *poetische* Element in allem Schaffen des Meisters, der die Religion selbst für die höchste »Poesie des Herzens« hielt, war anscheinend hier, in der Welt der Paradiesesträume, der Entzückungen und Verklärungen ebensowenig erwünscht, wie ehemals in der symphonischen Kunst*), und man bevorzugt hier heute oft den mehr »handfesten« Ausdrucks- und Formenbetrieb in den Äußerlichkeiten der gewohnten Art, dem man besser durch Vorschriften und Paragraphen beikommen kann. So klagt Liszt nach der Aufführung der ersten drei Sätze seiner Missa choralis in Jena am 7. Oktober 1870 (Briefe VI, S. 250) »Ach, Herr, wie lange? (Psalm 13) est le cri de mon âme. Je disais l'autre jour que ma musique d'église ne plaisait pas aux ecclésiastiques et semblait hétérogène aux oreilles mondaines.«

Einig war man sich mit Liszt maßgebenderseits nur in der Erkenntnis der »Quodlibet-Wirtschaft der üblichen Kirchenmusiken Roms« (Briefe VIII, S. 365) und daß die »Zerstreuungsmusiken in den Kirchen« (Briefe an Gille, S. 32) abgeschafft werden müßten. Es ist möglich, daß man diese Reform von Rom aus gar nicht in Angriff hätte nehmen können, — sie wurde, wie Liszt selbst oft und freudig bezeugt, von Regensburg aus mit Glück bewerkstelligt, dessen Dirigentenzöglinge nun längst auch in den Hauptkirchen Ober- und Mittelitaliens den alten, dort fast völlig verlorengegangenen Palestrina wieder predigen, wie auch Rom selbst bei der Kirche S. Maria dell' Anima seinen Chor und seine Chorschule nach Regensburger Muster bekam.

Franz Liszt litt im übrigen unter allerlei unzweckmäßigem Leumund. Wie heute bisweilen noch, so galt er zu Lebzeiten bei den offiziellen »Kennern« im allgemeinen nicht als Komponist, jedenfalls noch weit weniger, als der gleichfalls vielfach verfehnte Richard Wagner, als dessen »Leib- und Seel-eigenen« er sich bekannte, für den er nach jeder Richtung rückhaltlos eintrat, den er sogar gegen den Schlendrian der Kirchenchöre ins Treffen führt, indem er die genau bezeichnete Wagnersche Partitur des doppelhörigen Palestrinaschen »Stabat mater« allerorten empfiehlt und es Witt als »meister- und musterhafte Bearbeitung, bei der jedes Jota wichtig« (Briefe II, S. 181) übersendet. »Möge hinfort dieses Beispiel von den Herausgebern der kirchenväterlichen Komponisten beherzigt und befolgt werden!« (Briefe VIII, S. 330.) »Wagners Einrichtung ist und bleibt das allerbeste Modell« (Br. II, S. 378). Liszt war von allem Anfange an von Wagners Parsifal und dessen tiefer religiöser Bedeutung dermaßen durchdrungen, daß er gegenüber der streng katholischen und bei Gelegenheit natürlich mehr auf Liszts Anerkennung bedachten Fürstin Wittgenstein alle Energie aufwandte, sie dafür zu gewinnen. Er schreibt ihr schon 1872 (Br. VI, S. 368): »L'esquisse du Parsifal de Wagner qu'il ma lue dernièrement, est empreinte du plus pur mysticisme chrétien. . . . J'avoue même que plusieurs de nos poètes, réputés religieux et catholiques, me font l'effet de rester bien en deçà du sentiment religieux de Wagner.« Sogar in dem Entwurfe seiner »Via crucis« (in der Graf Széchényischen Bibliothek zu Budapest) kann er seine Geistessympathie mit dem Parsifal nicht unterdrücken: wir finden da am Ende der X. Station, wo die Vorbereitungen gemacht werden, Jesum ans Kreuz zu schlagen, plötzlich von seiner Hand zitiert »durch Mitleid wissend . . . (Parsifal) Wagner«, und nach dem Erlebnisse der Darstellung des Bühnenweihfestspieles ist sein bekanntes Urteil: »Ja, wohl verstummt es die davon tief Ergriffenen: sein weihvoller Pendel schlägt vom Erhabenen zu dem Erhabensten« (Br. II, S. 329). Wie schroff L. inbetreff Wagners die Fürstin zurückweisen konnte vgl. Br. VII, S. 372.

In der VI. Station der »Via crucis« (St. Veronica) begegnen wir ferner den Chorälen »O Haupt voll Blut und Wunden« und »Wenn ich einmal soll scheiden« aus der »Matthäuspension« als Dokumenten nicht bloß musikalischer Sympathien mit dem von ihm stets hochgepriesenen, für den hl. Thomas von Aquin der Musik erklärten Meister J. S. Bach, dem nach seinem Gefühle keine der damaligen vielgepriesenen Aufführungen gerecht zu werden vermochte. Der erste Choral ist im Stile Bachs gehalten, der zweite genau aus der Passion genommen. Ein weiterer Choral »O Traurigkeit« hat auch Bach zum Vorbild. Im übrigen hat Liszt eine ganze Anzahl protestantischer Kirchenlieder gesetzt, wie wir sehen werden. Inbetreff der Matthäuspension schreibt er gelegentlich einer Weimarer Aufführung an die abwesende Fürstin Wittgenstein (Br. IV, S. 222/3): »Cet ouvrage est encore une de mes passions, non usées pour moi, et chaque fois que je m'y replonge, il redouble d'attraits. Si nous étions moins misérables à Weymar, cela me ferait grand plaisir de monter une exécution, telle que je la comprends, de cette colossale merveille. Celle que vous avez entendue à Leipzig ne peut vous en donner qu'une idée très affaiblie, malgré le nombre considérable d'exécutants et de chanteurs qui s'y trouvaient rassemblés.« Wie lebensvoll — im Gegensatz zu unseren Akademikern — Liszt seinen Bach erfaßte, dazu bietet der 4. der Briefe an Gille (S. 6) ein für junge und alte Bach-Interpreten höchst beherzigenswertes Beispiel; es betrifft den Eingangschor der Johannis-Passion und zwar — die »Orchesterbegleitung«!

Bringen wir hierzu weiter in Anschlag seine ganze große Erscheinung und Betätigung als eines der universellsten Musiker und einer der seltensten musikalischen Vollnaturen, die auch dem Berlioz des »Hexensabbaths«, wie dem Wagner des Pariser »Venusbergs« nichts schuldig blieb, der seine »alten Freunde«, die Zigeuner, wie die verschiedenartigsten musikalischen Talente und Kulturträger aus allen Lagern und Ländern mit gleich hingebungsvoller Liebe umschloß, und beachten wir, wie eben viele, auch heute noch, diese edle Vollnatur, die ihr Leben »mit offenen Karten« lebte, nicht als solche, als etwas bewundernswert Großes, Einziges und Einheitliches zu schätzen vermögen, sondern nur als etwas zwischen »Zigeuner und Franziskaner« Hin- und Herschwankendes, dem nicht so recht zu trauen ist, so kann es uns nicht wundernehmen, daß Franz Liszt eben nicht der zweite offizielle Palestrina**) wurde und nicht den unmittelbaren Einfluß auf die Kirchenmusik

*) Wo Liszt bekanntlich bei entsprechendem Anlasse (»Faustepisoden, Dante-Symphonie«, auch in »Harmonies poétiques et religieux« usw.) sogar gerne zum Chorale selbst greift und z. B. bekennt (Br. II, S. 235): »Wegen der Hymne »Crux fidelis« schrieb ich schlechthin die »Hunnenschlacht«.

**) Das nach L. Ramann (F. Liszt, II 2, 371/2) »verbreitete Wort«, nach welchem Pius IX. Liszt »seinen Palestrina genannt«, konnte ich in Liszts Briefen nicht bestätigt finden.

gewann, der ihn selbst weiterhin zum Allerhöchsten würde angespornt haben*). Er hat zwar, wie er selbst es häufig in seinen Briefen ausspricht, nie nach einer derartigen offiziellen Stellung gestrebt, wenn er auch einem Rufe des hl. Vaters an die Sixtinische (päpstliche) Kapelle aus Verehrung und Gehorsam würde gefolgt sein, in der vielleicht irrigen Idee, dabei aller Schwierigkeiten sich bewußt, der religiösen Kunst Dienste zu leisten (Br. VII, S. 73), aber es würde ihm wenigstens zugesagt haben, an einem Orte, gleichviel welchem, Dorf oder Stadt, bis zu seinem Ende fest sitzen zu bleiben und möglichst ruhig fortzuarbeiten (Br. II, S. 261), vielleicht in Subiaco oder Assisi (a. a. O.). Statt dessen muß er die letzten 12 Jahre seines edlen Lebens trotz wiederholt versicherter Reisemüdigkeit auf Festen sich zerstreuen und ermüden lassen und alljährlich zwischen Weimar, Rom und Budapest umherziehen, um gelegentlich — die Zahl der abgelehnten Manuskripte zu vermehren! Er schreibt wohl, daß er wie früher, so auch weiterhin ad majorem Dei gloriam zu musizieren gedenke, und daß es dazu nicht eines Titels als Generalmusikdirektor der Kirche bedürfe, der, wenn verfrüht verliehen, vielleicht gar vom Übel sei (Br. VI, S. 272/3), und gewiß hat Franz Liszt auch ohne eine offizielle Ernennung als Kirchenmusiker Einfluß gewonnen und wird ihn weiterhin gewinnen, namentlich auch in den Reihen der »Cäcilianer«, um dort allerlei neues Leben aus mittelalterlichen Ruinen erblühen zu lassen. Aber er litt zuviel unter der Mißachtung oder Nichtbeachtung seines kirchenmusikalischen Schaffens. Die katholische Kirche hätte sich offiziell seiner einzigartigen kirchlichen Meisterwerke annehmen und (wie es 1873 von Bayreuth aus ausgesprochen wurde, vgl. L. Ramann, F. Liszt II², S. 458), beispielsweise den höchstragenden »Christus« alljährlich im größten Stil mit allen oft brach liegenden kirchlich-künstlerischen Mitteln in Rom zur Auf- führung bringen müssen zu ihrem Ruhme und ihrer und anderer Erbauung. Dem »Christus« u. a. öffneten sich indessen bis heute nicht die Hallen von St. Peter, sondern hauptsächlich die Tore protestantischer Kirchen und der Konzertsäle Deutschlands. In Rom wurden wohl einzelne Bruchstücke des »Christus« im Konzert aufgeführt, aber wie! Das eine Mal schreibt unser nachsichtigster und liebenswürdigster aller Meister von »massacré«, ein anderes Mal, daß es sich mehr um eine »Generalconfusion«, denn um eine »Generalprobe« gehandelt habe!

Im übrigen ist zuzugeben, daß Liszt mit manchen seiner kirchlichen Kompositionen der Musik einen Platz in der Kirche dort schaffen wollte, wo man nicht gewohnt war, ihr einen solchen einzuräumen. Man lese z. B. den letzten Absatz seines Vorwortes zu den »Septem sacramenta«. Dabei war er sich klar, daß die Musik »ne compte guère dans l'Eglise — elle y est comme la Cendrillon des beaux-arts, sans aucune chance d'égaliser ses soeurs, la peinture, la sculpture et l'architecture, qui ont l'espace et le temps pour elles, tandis que la pauvrete ne sait que devenir« (Br. VII, S. 161).

II.

Der letzte Lebensabschnitt Franz Liszts ist also der Kirchenmusik gewidmet, der er sich jedoch schon auf dem Gipfel und kurz vor Beendigung seiner symphonischen Lebensarbeit zugewendet hatte, und die schon in früheren Werken, namentlich in seiner Männerchormesse, angekündigt war.

Auf der breiten Basis der symphonischen Kunst, unter der mittlerweile geklärten Anschauung über religiöse- und Kirchen-Musik, wie sie in dem Aufsatz-Fragment (1834) »Ueber zukünftige Kirchenmusik« (spätere deutsche Ausg.) jugendlich- feurig angedeutet ist, entstehen Werke wie die Graner Missa solennis und der XIII. Psalm (1855), in denen wir des Meisters Ideal einer zeitgemäßen Kirchenmusik, die »weihervoll, zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, stürmisch und ruhevoll, klar und innig, Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennend« beschlossen finden können. Der Kultusfeier sich eng anschmiegend, ist die Missa in einem höchsten Sinne zugleich modern und kirchlich empfunden und bei allem Glanz und Zauber des Klanges, bei aller eigenartigen Gestaltung des tiefen und innigen Gesanges doch mehr »gebetet als komponiert«, und ist der XIII. Psalm ein im heutigen allgemein musikalischen Sinne überzeugender Ausdruck der tiefsten Bußfertigkeit, »mit Blut-Thränen geschrieben«.

Weiterhin schränkt sich Liszt in seiner Kirchenmusik mehr und mehr ein. Schon in seiner aus früherer Zeit datierenden Männerchormesse schließt er sich thematisch öfters an den gregorianischen Choral und in den Ausdrucksmitteln an die ältere Praxis an (während er hinwiederum den Choral auch der symphonischen Musik gewinnt). Zunächst prüft er alle alten und modernen Ausdrucksmittel auf ihre kirchliche Brauchbarkeit, und in einem höchsten und dabei merkwürdig einheitlichen Sinne und Stile wendet er sie an in seinem den älteren Begriff des Oratoriums wieder zur Geltung bringenden »Christus«.

Im Christus (1865 u. sp.) gewahren wir noch jene edel-ideale Prachtgewandung, aber schon mehr im Sinne der Kirche, nämlich auf Grund einer zumeist vom Choral der Kirche dargebotenen Thematik, die, was nur dem Genie möglich, in das Sehnen und Drängen der großen Kunst unsrer Zeit eingeschmolzen wird. Hierdurch wurden auch unsre »modernen« Kunst-ideale in einer heute noch nicht übersehbaren Weise verbreitert, vertieft, veredelt, und auch das Bayreuther deutsche Werk dürfte davon befruchtet worden sein. Gleichzeitig aber sehen wir ihn mit dem Anlegen des schlichten priesterlichen Gewandes in seiner Missa choralis auch der bescheidenen Einfachheit der der Kirche mittlerweile als angemessen und erwünscht dünkenden Kunstmittel sich bedienen und befeißigen, indem er fortan zumeist dem Chore, Solostimmen und der Orgel seine Kunststoffbarungen anvertraut. Den Grundsätzen des Cäcilienvereins deutscher Zunge hat er sich bald nach dessen Gründung angeschlossen (vgl. Br. VI, S. 308) und schreibt noch 1880 (Br. VII, S. 279) bezüglich der école Cécilienne: »à laquelle je me rattache volontiers et sans prétentions ni obséquiosité«.

*) Vgl. Br. II, S. 93, wo er von Ungarn erhofft, daß man ihm »nach dem Precedens der Graner Messe ein Te Deum anvertraut«.

Mit den Grundsätzen der kirchlichen Gesangsreform war er aber schon lange vor der Gründung des Cäcilienvereins vertraut; schon in den 50er Jahren schien ihm im allgemeinen (Br. VIII, S. 145) der ältere kontrapunktische Stil — »der einzig gültige und zweckmäßige bei dem liturgischen Gesang (ohne Begleitung)«. Er setzt die Grundsätze des Cäcilienvereins und seine eigenen Bestrebungen der Fürstin Wittgenstein auseinander (Br. V, S. 34/5): Der »Kanon« des Kirchengesangs müsse ausschließlich auf die Basis des gregor. Chorals gestellt werden, und wenn (durch Vermittelung des Erzbischofs und späteren Kardinals Hohenlohe) der Papst ihn mit diesem Werke betrauen wolle, so würde er sich mit allen Kräften an die Arbeit machen, der er gewachsen zu sein glaube. Er wünsche auch eine Copie des Pro memoria Spontinis für den Papst Gregor XVI. vom Jahre 1839 in der gleichen Angelegenheit zu seiner erneuten Instruction. Durch die Regensburger Kirchenmusiker Dr. Proske und Mettenleiter (»musica sacra«) wären die Materien schon wohl vorbereitet, und er werde sich in Brüssel, Paris und namentlich Rom in dieser Richtung weiter bemühen. Nach der Approbation des Werkes würde er dann den Choral in gebräuchliche Noten übertragen (zum Zwecke einer präzisen Ausführung) und ein Orgelaccompagnement ad libitum dazu setzen, um die Stimmen zu halten und zu verstärken. Die Orgel sei das einzige in der Kirche berechnete Instrument, Orchesterinstrumente seien zu beseitigen. Wie der gregorianische Choral wieder hergestellt werde, so müsse auch die alte a cappella-Musik eines Palestrina, Lassus, Anerio, Vittoria usw. wieder zu ihrem Rechte kommen und als Muster festgehalten werden, eine Restauration, die (wie Liszt 1876 feststellt, Br. VII, S. 160, 210) der Kanonikus Proske in Regensburg seit mehr als 30 Jahren in Fluß gebracht habe, und als dessen würdige Nachfolger Witt als Präsident des Cäcilienvereins deutscher Zunge (1867 in Regensburg gegründet und 1870 vom Papste bestätigt), sowie später Haberl sich in jeder Richtung bewährt hätten. — Ihnen und ihrem Wirken pflichtet Liszt durchaus bei und rühmt dasselbe bei jeder sich bietenden Gelegenheit durch Wort und Werk. Er hat sich »sogleich mit Witt befreundet«, der ihm 1869 in Regensburg versprochen hatte, daß er in dem neuen Deutschen Cäcilienverein nicht die Zeit mit unnützen Dingen vertrödeln und vertändeln werde (»muser et lanterner«), wie es die »congrégation de S^{te} Cécile« in Rom tue. (Br. VI, S. 217.) Jenem »edelsten Conservatismus«, der »Wesen und Zweck des Cäcilienvereins bleibt« (Liszt a. a. O.), huldigt in gewissem Sinne auch er.

Es ist das untrüglichste Zeichen für den echten Gehalt dieser kirchlichen Kunst des letzten Lebensabschnittes des Meisters, daß sie unter dieser musikalischen Askese nicht leidet: im Gegenteil! Wo ist in unsrer ganzen heutigen einfachen Chormusik ein Meisterwerk wie die den letzten Lebensabschnitt eröffnende Missa choralis zu finden? Sie stellt sich den größten Kunstleistungen aller Zeiten ebenbürtig an die Seite! Sie und Chorsätze aus dem Christus (»Stabat mater speciosa«, die Seligpreisungen) beweisen, in welcher Weise Franz Liszt schon jetzt im engeren und weiteren Sinne sich die alten Meister assimiliert hatte. Das ist der moderne Palestrina! Die Diatonik ist vor-, aber nicht alleinherrschend, die Melodik wird durch die Kirchentonalarten neu belebt und durch maßvolle Chromatik verfeinert; durch Kontrapunkt und Harmonie erhalten gewisse Intonationen und Themen des Chorals einen neuen, lebensvollen Ausdruck und Triebkraft. Die vielgerühmte alte Leiter der Dreiklangsharmonik wird eine reichere und trotz der scheinbaren Gebundenheit eine freiere. Eine »Dreiklangsskala in Ganztönen«, wie am Schlusse des Magnificat in der »Dante-Symphonie« oder des Stabat mater dolorosa im »Christus« knüpft an die Alten an, ist aber etwas ganz Neues!

Der Dombau der Lisztschen Kirchenmusik strebt nun seiner Spitze zu. Diesem Abschlusse sind die letzten Jahre des Schaffens des Meisters geweiht, soweit dies sein heimatloses Wanderleben, die endlich zu einem gewissen Verstehen seiner früheren Werke erwachenden und dann um so anspruchsvoller und zudringlicher werdenden Freunde des ehemaligen großen »Virtuosen«, sowie die Gebrechlichkeit des Alters zuließen. Er, dem es, wie er öfters klagt, nicht vergönnt war, als Jüngling in ein Priesterseminar einzutreten, er kann jetzt, ein in den gewaltigsten Lebensstürmen gereifter Mann, als Priester und Kirchenmusiker seinem Gott dienen.

Jene in der Missa choralis überraschend hervorbrechende kirchliche Schöpferkraft kommt nun den Formen des einfacheren kirchlichen Chorgesanges zugute und offenbart sich noch in vielem von dem, was uns aus dem letzten Jahrzehnt des Schaffens des Meisters als Manuskript vorliegt. Es ist nicht zum wenigsten wohl auch von seinem B(on) B(esson), der Fürstin Wittgenstein, angeregt, als deren »Clavichon« und »Sclavissimo« er sich in der letzten Zeit gerne bezeichnet (vgl. Br. VII, S. 203). Beim Nachahmen der Alten konnte der Meister natürlich nicht stehen bleiben, ebensowenig konnte er in Chromatik, Modulation, Rhythmik seine Art verleugnen und sich an konventionelle Regeln halten. Er spricht z. B. (Br. VI, S. 81) von gewissen Modulationen in seiner Missa choralis — »dont je ne pouvais m'abstenir, sous peine de tomber dans un archaïsme dénué du sentiment auquel j'aspire!«. So mag den landläufigen Chören und ihren Dirigenten auch dieser »letzte« Liszt unzweckmäßig für den Kultusgebrauch erschienen sein. Uns aber geben diese einfacheren Emanationen des Lisztschen Geistes, welche durch bestimmte Einrichtungen (Harmonium, Klavier) oft auch das Haus, die Salons (Br. VI, S. 325) der kirchlichen Musik gewinnen wollen, und welche z. T. zum ersten Male der Öffentlichkeit übergeben werden, ein anderes Bild von Liszts Schaffen, als es gewisse vorgefaßte Meinungen gewähren, und so schließen diese oft anspruchslos erscheinenden, den Choral verherrlichenden, aber die Lisztsche »Poesie« nie verleugnenden Werke bei Lisztkennern wie bei Freunden echter, nicht imitierter Kirchenmusik würdig den Ring im Schaffen des Meisters, der in seinen letzten Jahren in der Verleihung der kirchlichen Weihen den Traum seiner Jugend erfüllt sah. Daß er es mit seiner Arbeit ernst nahm, beweisen Aussprüche, wie daß er jetzt nur »drängend, innerlichst« komponiere (1881), und rührend ist das Geständnis (bereits aus dem Jahre 1871): »Ma vie se compose moitié de résignation et moitié d'application à mon pauvre petit travail de musique.«

Auch dem kirchlichen »Rezitativ«, dem Choral selbst, galt sein Schaffen, wie wir es schon im »Christus« gewahren. Die Kirche vermehrt bekanntlich ständig den Schatz des ehrwürdigen »klassischen« Bestandes des gregorianischen Chorals durch Nachbildungen desselben — warum schaltete sie den größten, begeistertsten ihrer heutigen musikalischen Söhne in

dieser Richtung völlig aus? Man beurteilt wohl auch gelegentlich Liszt's letztes Schaffen einsichts- und pietätlos. Gewiß ließ auch bei unserem alternden Meister die Schaffenskraft nach. Aber welcher Meister der neuen Zeit hätte für seine kirchliche Kunst bis zuletzt in gleicher Weise der Forderung Genüge getan, die Liszt einmal (Br. an Baron Augusz, 1911) so genial in die Worte aus dem Credo kleidet: »genitum, non factum!« Wie sich seinerzeit der im Zenith seines Ruhmes stehende, »Virtuose« plötzlich zurückzog, und bescheidete, um zu komponieren, so jetzt auch der »Komponist«, um mit bescheidenen Ausdrucksmitteln der Kirche, »Volk und Gott« zu dienen.

Nebenher gehen allerdings »Psalmen, Hymnen und Gesänge«, die sich z. T. reicherer Kunstmittel bedienen, aber auch ihnen eignet (wie dem »Sonnenhymnus des hl. Franziskus.«) neben angestrebter edler Popularität etwas Asketisches oder (wie dem 18. Psalm) etwas Hieratisches und ihnen ist mit dem »schönen« musikalischen Vortrag allein nicht beizukommen.

Dabei konnte der Meister sich in dieser »letzten« Periode nicht bloß an den Werken des großen J. S. Bach in stets steigendem Maße laben, sondern auch, wie einzelne der beigegebenen »Bearbeitungen« ausweisen, in deutschen Kirchenliedern einer gewissen Gemeinschaft mit der deutschen Reformationskirche erfreuen, für deren tonkünstlerische Entwicklung Franz Liszt heute schon mit maßgebend geworden ist und weiterhin sein wird.

Wie klar er im übrigen frühzeitig sein nächstes Schicksal als Komponist und Kirchenkomponist im besonderen voraussah, sagt uns ein Brief an A. W. Gottschalg vom 14. April 1863:

»Leider aber muß ich mich darauf gefaßt machen, für meine Kompositionen nur ausnahmsweise Freunden zu begegnen. Die Schuld liegt an mir; warum sich anmaßen, selbständig empfinden zu wollen und das behäbige Wohlgefallen anderer schlechtweg hintanzusetzen? — An allem, was ich seit mehreren Jahren schreibe, haftet ein ursprünglicher Fehler, der mir ebensowenig verziehen wird, als ich ihn vermeiden kann. Allerdings liegt auch in diesem Fehler der Lebensnerv meiner Kompositionen, die eben nur so und nicht anders sein dürfen.«

Und was Richard Wagner 1856 dem Freunde über dessen Orchesterwerke schreibt, nämlich, daß sie ihm »gleichsam als eine Monumentalisierung seiner (L.'s) persönlichen Kunst gelten«, und daß sie »hierin so neu und unvergleichbar seien, daß die Kritik lange Zeit brauchen wird, um irgendwie zu wissen, wohin damit« — das kann füglich auch auf einen großen Teil von Franz Liszt's Kirchenmusik übertragen werden.

Die vorliegende erste Gesamtausgabe der kirchlichen und geistlichen Gesangswerke gelang nur mit Überwindung erheblicher Schwierigkeiten, wobei namentlich eine gewisse Verworrenheit verschiedener Liszt-Kataloge und -Biographien zu schaffen machte. Doch durfte ich mich der freundlichen Beratung einer größeren Zahl von Musik- und Universitätskollegen, Theologen, Kirchenmusikern, der Unterstützung von Schülern (die z. T. auf fremder Erde standen und fielen), von Lisztfreunden in Österreich-Ungarn und in der Fremde erfreuen, denen ich hiermit meinen wärmsten Generaldank abstatte.

Ganz besonders verbleibe ich dankbar verbunden dem Liszt-Museum in Weimar und seinem unermüdlichen Custos, Herrn Hofkapellmeister Dr. Peter Raabe, und danke ferner Herrn Direktor August Göllicher in Linz, der in der glücklichen Lage war, mit Abschriften verschiedener, in Weimar fehlender Manuskripte aus der letzten Zeit des Meisters dieser Gesamtausgabe und somit seinem geliebten Meister erneut dienen zu können. Dem Wunsche des Meisters hinsichtlich »bildlicher Titel-Illustrationen« (s. o.) suchte die Verlagsanstalt in dankenswerter Weise tunlichst gerecht zu werden; freilich konnten diese Wünsche des Meisters schon zu seinen Lebzeiten nur selten befriedigt werden. Schreibt ja auch Goethe sogar schon gelegentlich der Frage der Illustrierung seines Faust (Brief vom 25. XI. 1805): »Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselseitig.«

Indessen scheint mir ein Nachtragband für später nicht vermieden werden zu können; es sind bereits einzelne Kompositionen vorgemerkt, die heute nicht zugänglich sind.

Heidelberg im Januar 1918.

D. Dr. Philipp Wolfrum†.

BESONDERES

Via crucis. Nach Liszts Briefen (II, S. 277) ist das Werk im September und Oktober 1878 »fertig geschrieben« und nach einem späteren Brief (II, S. 282) »sogar schön kopiert worden« und zwar in der Villa d'Este bei Rom. Doch scheint der Meister es erst im Februar 1879 in Budapest endgültig fertiggestellt zu haben (s. unten). Das Werk verblieb Manuskript und wird hiermit erstmals veröffentlicht.

Vorlagen.

A. Ein Entwurf (3 Skizzenblätter) des Liszt-Museums in Weimar (Ms. C 6, c–d) von Liszts Hand.

Er enthält auch allerlei in der Ausführung nicht Verwertetes u. a. einen marschähnlichen Versuch im $\frac{5}{4}$ Takt:

The image shows three staves of musical notation in 5/4 time. The top staff is a bass clef line with a treble clef line above it, containing a series of chords and some melodic fragments. The middle and bottom staves are similar, showing different rhythmic and harmonic ideas. The notation is somewhat sketchy, with some notes and rests appearing as simple shapes rather than fully developed musical symbols.

B. Die Urschrift des Werkes aus der Graf Széchényi-Bibliothek des Ungarischen Landesmuseums in Budapest, ein Halb-leinenband in Querformat $24 \times 31\frac{1}{2}$ cm. Es sind 49 nummerierte Blätter von Liszts Hand. Die Blätter sind vielfach mit etwas kleineren überklebt, welche zahlreiche Korrekturen, Änderungen, Einschaltungen enthalten. Von Blatt 28 an folgt eine Bearbeitung für Klavier zu vier Händen, ebenfalls von Liszts Hand (s. D). Die Handschrift trägt einen Titel in ungarischer Sprache auf der ersten Seite, der offenbar nach einer ebenda befindlichen Notiz verfaßt ist, die das Urteil des Frankfurter Musikdirektors Hans Pohl zitiert, wonach man einen Entwurf zu Liszts »Passion« oder zu seinem »Christus« [III. Teil] vor sich habe (gemäß den paar Takten des Stabat mater dolorosa-Themas für Sopran und Alt). Es ist auf dem Titel ferner bemerkt, daß das Manuskript auf dem Wege des Antiquariats ins Museum gelangt sei. Dieser ganze Titel usw. ist also neueren

Datums. Ursprünglich stand nur auf der ersten Seite rechts quer über die Linien mit Blaustift von F. Liszts Hand geschrieben: »Ist nach der Orgel-Abschrift zu korrigieren«. Das Manuskript enthält nämlich meist nur den Klavierpart neben den Singstimmen. Den eigentlich geplanten nur spärlich vorhandenen wichtigeren Orgelsatz nach seinen Anweisungen niederzuschreiben, überließ er vielleicht dem darin mit zuständigen Kopisten in der Reinschrift, die übrigens mancherlei Ergänzungen (Vor-, Zwischen-, Nachspiele) Einschaltungen (Stimme des Pilatus), Änderungen (Consummatum est), Ausarbeitungen (Station XIV) aufweist. Vielleicht aber war das Werk auch in Bearbeitung mit Orgel von Liszts Hand vorhanden.

C. Eine sehr schöne Reinschrift, vielleicht von † Musikdirektor Dimmlers (Freiburg i. B.) Hand (vgl. Br. VII, S. 234), die als Druckvorlage dienen sollte, im Weimarer Liszt-Museum (Ms C, 6^a). Es ist ein Leinenband, schwarz, gepreßt, Hochformat (33×26 cm), 69 num. Seiten und weitere unbeschriebene Blätter mit je 16 Notensystemen. Der Titel ist von F. Liszts Hand:

Via crucis. Les 14 Stations de la Croix: pour Choeur, Soli, avec accompagnement d'orgue (ou Pianoforte) composées par F. Liszt. Darunter steht mit Bleistift von unberufener Hand: Budapest 26. 2. 79. Diese Bemerkung ist übernommen von der Schlußseite, die ganz überklebt ist und die letzten 17 Takte von Liszts Hand aufweist. Sie ist unterzeichnet: F. Liszt Budapest 26. Février 79. Diese Reinschrift ist offenbar von Liszt genauestens revidiert, korrigiert, mit Pedalangaben, Fingersätzen, Tempo- und anderen Bezeichnungen, Änderungen, Zusätzen, sowie Angaben für den Stich versehen.

Chor, darunter Orgel sind vom Kopisten mit schwarzer, der unter dem Orgelpart stehende ganz entsprechend umgeformte und umgefärbte Klaviersatz mit roter Tinte geschrieben.

D. Eine Bearbeitung des Werkes für Klavier zu vier Händen, die B angebunden ist. Sie ist von Liszts Hand und enthält am Ende der im Klavier reicher ausgearbeiteten, und mit Blaustift wieder durchstrichenen Station XIV den ebenfalls eigenhändigen Vermerk mit roter Tinte »Dezember 78 F. L.«.

Die Reinschrift (C) erfüllt nun endlich, fast 40 Jahre nach dem Entstehen des Werkes, ihre Aufgabe, als Druckvorlage zu dienen. B und D konnten hierbei zur Vergleichung herangezogen werden.

Im einzelnen sei bemerkt:

Via crucis. Bei »Chor« wurde zu Liszts Angabe: Sopran, Tenor und Baß ergänzt: Alt (den Liszt oft als Sopran II bezeichnet), da es ja später heißt »Frauen- und Männerstimmen all' Unisono«.

S. 1. Die Vortragszeichen des Hauptthemas wurden von S. 2 (Zwischenspiel) übernommen.

S. 2. Im ersten Zwischenspiel des Hymnus und an anderen Stellen (I. Station, 2. und 4. Takt) zeigt die Orgelstimme das Zeichen >, was bei der Orgel keinen Zweck hat; gemäß anderen Stellen wurde das Tenutozeichen dafür gesetzt (—). Das > gehört zur Klavierstimme und wurde einige Male ergänzt (I. Station, 3. Takt, wie im 6. Takt).

S. 8. (Station II) wurden im viertletzten Takt der Orgel die eine Terz zu hoch notierten Töne der I. H. berichtigt.

S. 9. Station III Takt 7 wurde Viertel *fis* in den Tenoren ergänzt. Das ausnämliche *dim* --- in der Orgel ist original (wie später das *perd.*).

S. 10. Gemäß Station VII (analoge Stelle) ist Soloterzett gemeint.

S. 12. Station IV, vorletzter Takt, wurde *perdendo* in der Klavierstimme ergänzt.

S. 14. Station V wurde das zweite *simile* in der Orgelstimme ergänzt. Diese Vortragsweise wurde auch auf den Schluß (*dolcissimo* usw.) von Station XIII und die Orgelbegleitung von Station XIV (von Takt 11 an) übertragen.

S. 14. Vorletzter Takt ist in der Orgelstimme von fremder Hand das *as* des Basses wohl zu unrecht in *a* korrigiert. Auch in B und D findet sich *as*.

S. 16. Das »Sainte« (Veronique) korrigiert Liszt in Sancta (Veronica).

S. 16. Der Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« scheint im Anlehn an J. S. Bach harmonisiert zu sein, dessen Name in die Orgeleinleitung (vgl. die beiden letzten Takte der ersten Zeile) feinsinnig eingewoben ist; in B folgt er dem Nachspiel noch einmal genau nach Bach mit der Überschrift »O Haupt voll Blut und Wunden (Wenn ich einmal soll scheiden) aus der Matthäuspension von J. S. Bach 1729«, in C ist dieser 2. (»Original«-) Bach aber weggelassen. In D fügt Liszt dem »O Haupt« bei: »Joh. Herm. Schein 1621«, was aber nicht zutrifft. Die Melodie ist älter und stammt von H. L. Haßler.

Die Dynamik des Chorals ist in C von Liszt nachgetragen. In den zwei ersten Zeilen wünscht er *a cappella* ohne Orgel *p*, bei der Wiederholung derselben läßt er die Orgel (zur ev. Korrektur der Intonation) *mf* einsetzen, was er in der 4. Zeile auf *p* reduziert; bei Zeile 6 allgemeines *mf*, Zeile 7 allgemeines *p*, Zeile 8 habe ich in der Orgel das *crescendo* (Klavier hat sogar *f*) ergänzt, ebenso < > bei »schön gezieret« gemäß dem Klavier.

S. 20. Die Textunterlage beim II. Sopran und Alt wurde am Schlusse von Station VII (»mater«) gemäß B wie bei Station III und IX gestaltet.

S. 21. Bei Station VIII, wie später (XII), wurde gemäß früheren Lisztschen Eintragungen gesetzt »Eine Baritonstimme« statt Bariton-solo. Die Überschrift wurde nach B ergänzt.

S. 33 (Station XII) steht beim Choreintritt des »O Traurigkeit« in B von Liszts Hand *Andante*. Diese Bezeichnung fehlt in C und wurde von dort übernommen. Der Choral »O Traurigkeit« scheint von Liszt im Anlehn an Bachsche Art gesetzt. Die Wiederholungen »O Traurigkeit, o Herzeleid« stammen, auch in der Melodie, von Liszt selbst, der da die erste Zeile des Liedes in seiner feinen Art »paraphrasiert«.

S. 38 steht beim Orgelnachspiel »ohne die untere Octave« d. h. ohne 16'; ich setzte also dementsprechend hinzu: 8'.

Endlich sei bemerkt: Für den praktischen Gebrauch leidet dieses Werk, wie verschiedene andere, darunter, daß der Text sprachlich nicht einheitlich durchgeführt ist. Liszt hat zwar mit Recht in den für seine Kirche berechneten Werken das Lateinische der Vulgata, der Hymnen, des Chorals usw. zugrunde gelegt. Er wußte aber aus außerkirchlichen Aufführungen (bei Kirchenkonzerten und Tonkünstlerfesten in zumeist protestantischen Kirchen, auch bei geistlichen Konzerten in Haus und Salon), daß durch eine beigegebene deutsche Übersetzung er sich einen größeren Sängerkreis, speziell in Deutschland und Österreich, sichere, als die eigene Kirche ihm zu bieten vermöge. Zudem hat er gelegentlich gerne zu durch Bach s. z. s. geweihten protestantischen Liedern und Weisen gegriffen, die übrigens häufig mit der alten Kirche irgendwie zusammenhängen: so hier zu »O Haupt voll Blut«, von Paul Gerhard nach einem lat. Hymnus gedichtet, und »O Traurigkeit«, dessen Melodie einem kath. deutschen Gesangbuch entstammt, gedichtet von Joh. Rist. Dieser so verursachten sprachlichen Buntscheckigkeit suchte Liszt zu begegnen durch Beifügung einer deutschen Übersetzung in C bei den Hymnen »Vexilla regis«, »O crux ave« (Eingang), beim Schlusse von Station II. In B findet sich ferner von seiner Hand angedeutet die Übersetzung der mehrfach benützten ersten Terzine der Sequenz »Stabat mater«. Es schien mir eine unumgängliche Notwendigkeit, diese Übersetzungsbemühungen zu Ende zu führen, und ich habe meine Ergänzungen durch Einklammerung kenntlich gemacht. Ich hoffe damit bei Lisztfreunden nicht auf Widerspruch zu stoßen. Im Übrigen kann sich jeder Unbefriedigte dieser scheinbaren Zutat entschlagen, bzw. im Bedürfnisfalle es nach seiner Art machen.

Allerlei Textversehen und -fehler wurden beseitigt. So z. B. heißt es in Station III, VII, IX immer »Jesus cadet« statt »cadit«.

Eine Eigentümlichkeit Liszts bei manchen seiner Textunterlagen aus der letzten Zeit ist es, die Schlußkonsonanten abzutrennen und auf die letzte Note zu setzen, um so eine bessere Aussprache zu erzwingen, z. B. »cru - - - x« oder »Herzelei - - - d«. Der Einheitlichkeit wegen sah ich davon ab; die Singchöre haben übrigens nach dieser Richtung entschieden Fortschritte gemacht.

Eine Taktnumerierung schien mir bei diesem Werke nicht nötig; Liszt hat auch keinerlei Buchstabenbezeichnung angedeutet.

Die Stimmenbezeichnung, im Original meist deutsch, wurde einheitlich geregelt (auch »Orgel« statt des einige Male angewendeten *Organo* gesetzt).

Die Fingersätze wurden aus dem Manuskript der Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder des Meisters ergänzt.

Das französische Lisztsche Vorwort ist auch in deutscher Übersetzung beigegeben.

Der deutsche Text wurde von mir ergänzt in Station I, III, VII (z. T.), VIII, IX (z. T.), XI, XII (z. T.). In der Musik zu Station IX überrascht die Vorzeichnung von nur 1b, im Budapester Manuskript fehlt sie ganz.

Septem sacramenta. *Responsoria cum organo vel harmonio concinenda autore: Francisco Liszt.* Die sieben Sakramente, Responsorien mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums von Franz Liszt. Erstmalig gedruckt.

Druckvorlage: Ein in Rotleinen gebundener Notenband aus dem Weimarer Liszt-Museum (Ms. C, 4), Hochformat (33×26 cm), mit 68 beschriebenen, nummerierten Seiten. Es ist eine Reinschrift (offenbar für den Druck bestimmt) mit Ergänzungen und Korrekturen von Liszts Hand. Leider ist der Band nicht vollständig, es fehlen

Nr. III, Eucharistia, und Nr. VII, Matrimonium. Für beide konnte indessen ein lithographischer Druck eintreten mit dem Titelblatt wie oben, wo es dann weiter heißt:

I. Baptisma.	IV. Pœnitentia.
II. Confirmatio.	V. Extrema unctio.
III. Eucharistia.	VI. Ordo.
VII. Matrimonium.	

Roma, Autografia di P. Manganelli impressa da Luciani litografo via di S. Marcello 47.

Danach ist anzunehmen, daß einiges von dem ganzen Werk noch zu Lebzeiten Liszts, vielleicht nur für einen kleinen Bekanntenkreis, lithographiert worden ist. Auf dem Titelblatt des »Matrimonium« findet sich nämlich die Bemerkung von Liszts Hand: »Nicht veröffentlicht bis jetzt. Dezember 84. F. Liszt.«

Nach einer Mitteilung Göllerichs (zirka 4. Juni 1915) an Breitkopf & Härtel hätte er »die septem sacramenta auf Verlangen des Meisters zum Druck hergerichtet, und befanden sie sich autographiert im Nachlasse«. Er selbst besäße davon »nur Nr. III und Nr. VII vom Meister geschenkt (Autogr. bei Manganelli)«. Ein »Manuskript« hätte er nie gesehen. Ferner hätte der Meister auf Nr. III die Worte gesetzt: »Nicht veröffentlicht bis jetzt — nur zum Privatgebrauch wurden vor 5—6 Jahren 100 Exemplare autographiert.« Die Genauigkeit dieser Angaben entzieht sich meiner Kontrolle; G. wollte seine von ihm erbetenen Exemplare jetzt (1916) nicht der Post anvertrauen. Ich vermute nun nach allem, daß nicht das ganze Werk, sondern nur die Nr. III und VII für einen kleineren Bekanntenkreis gedruckt worden sind.)*

Aus den Briefen Liszts erfahren wir:

- a) (II, S. 277), daß das Werk in den letzten zwei Monaten (vor dem 4. November 1878) fertiggeschrieben worden;
- b) (II, S. 278), daß die sieben Sakramente »seit acht Tagen beim Kopisten sind«;
- c) (II, S. 201/2), daß das Werk in der Villa d'Este bei Rom geschrieben; dann aber:
- d) (VII, S. 236), daß Liszt am 29. November 1878 noch ganz im Herzen («au dedans») der sieben Sakramente sei, und daß er ihnen noch manchfach Noten beifüge, sogar »en préludes et postludes«;
- e) (VII, S. 248), daß am 8. April 1879 in der Burgkapelle in Wien unter Hellmesberger die Eucharistia und Matrimonium («Mariage») sehr schön gesungen worden seien; endlich
- f) (VII, S. 236/7), daß unter Liszts Leitung die Septem sacramenta in Weimar vollständig gesungen worden seien am 10. Juli 1879.

Somit liegen vor für Nr. I, II, IV, V, VI das oben bezeichnete MS. für Nr. III und für Nr. VII Druck.

Im einzelnen ergab sich: S. 2. Liszt schreibt neben »baptizeris« auch »baptizetur«. Dieses findet sich indessen verbessert in »baptizeris«. Die Taufformel heißt bekanntlich: »ego te baptizo«. Diese konnte er natürlich dem Chore nicht in den Mund legen. (Man vergleiche sein »Vorwort«). S. 3. Bei caritas usw. bemerkt Liszt mit Blaustift: »Paul Röm. 5,5« (die zugrunde liegende Bibelstelle). S. 6. Desgleichen am Anfang von Confirmatio »20/22 Johannis« (Ev. Johannis 20, 22). S. 8. S. 10 zu Veni pater pauperum setzte er »Hymne«. Zu Emitte spiritum tuum

*) Nachträglich finde ich eine Notiz in L's. Briefen (VII, S. 243), die meine Meinung unterstützt. L. schreibt am 16. Februar 1879 von Budapest: »La via crucis et les Sacrements, les 5 non encore autographiés à Rome, sont également à la copie.«

»Psalm 103, 30« (prot. 104, 30). S. 16. Zu Confiteor »Psalm 50« (prot. 51). S. 20. Zu V Extrema unctio »Jacob. 5, 15« (prot. Jakobusbrief 5, 14). S. 24. Zu VI war die Unterlage des deutschen Textes vielfach zu ergänzen und zu berichtigen; statt des »Und lehret, ja lehret« habe ich auf das anfängliche »So lehret, so lehret alle Völker« zurückgegriffen (S. 28). In Nr. VII wurde statt Chor wie früher gesetzt: Frauen- oder Knabenchor, und endlich wurde den Nummern III und VII auch der fehlende deutsche Text beigegeben.

Die originale, jedenfalls in Weimar bewerkstelligte und bereits mit lithographierte Orgelregistrierung behielt ich ausnahmsweise, und zwar ganz genau bei. Sie wird sich auf jeder Orgel anders gestalten, kann aber hier und für andere Fälle als Beispiel dienen.

Rosario (Rosenkranzandachten). Druckvorlagen: Liszt-Museum, Weimar, Ms. C 3. Originale und Abschriften.

Einzelresultate: Das Unisono der Frauen- und Männerstimmen wurde durchaus durch doppelten Hals an den Noten kenntlich gemacht. Eine Taktnumerierung ist nicht vorgesehen und erscheint auch überflüssig. Die Anfangsnote der »Mysteria dolorosa« (II) ist im Orig.-Ms. auch in der Orgelbearbeitung g^1 zum nächsten Takte hinübergebunden, in den Abschriften steht:



g erscheint im Vergleiche mit I und III (Anfangsnote) logischer (im 15. Takte der drei Mysterien wäre dann eine Art »Variation« zu konstatieren)! In Nr. III sind anscheinend die Terzbegleitungen (im Alt und Baß der Orgelstimme) der ersten $4\frac{1}{2}$ Takte von Liszts Hand nachgetragen, der gelegentlich solchen harmonisch »populären« Ausdeutungen gerne Raum gab. Ich wollte sie hier nicht unterdrücken und habe sie durch kleinere Noten angedeutet. Der Terzenklang rechtfertigt sich übrigens auch als Verbindung von Mysteria I und II. Eine Verdeutschung des in der katholischen Kirche Jedem geläufigen Textes ist nicht vorgesehen oder angedeutet, wurde also auch unterlassen. Die Einklammerungen bei den Tempoangaben sind von Liszt und wurden belassen.

Bearbeitungen

Cujus animam. Druckvorlage:

Die bei B. Schotts Söhnen in Mainz 1874 erschienene durchaus angemessene Bearbeitung der beliebten Rossinischen Arie aus dessen Stabat mater, die fast ganz korrekt ist. Sodann: Im Weimarer Liszt-Museum (Y 6a/b) findet Franz Liszts fast vollständige Handschrift einer Bearbeitung dieser Arie für Orgel und Posaune mit dem Schlußvermerk »Dem vortrefflichen Musiker und Freund, Carl Eduard Große. F. Liszt. 24. Juli.« Sie zeigt genaueste Vortragsbezeichnungen in der Posaune von Liszts Hand. Die Orgelstimme ist verglichen worden.

O Roma nobilis. Druckvorlagen: A. Eine Reinschrift Franz Liszts aus dem Liszt-Museum in Weimar (Ms. Z, 5), bestehend aus einem Bogen 8zeiligen Notenpapiere Querformat ($31\frac{1}{2} \times 23\frac{1}{2}$ cm), dessen 1. bis 3. Seite beschrieben sind. Der Hymnus ist (für Klavier, Harmonium, Orgel?) auf 2 Systemen

gesetzt, über dem oberen ist der Text beigelegt und genau auf die Noten der Sopranstimme (Melodie) verteilt. Am Schlusse ist nochmals der Text als 6 zeilige Strophe niedergeschrieben. Liszts Name als Komponist fehlt.

B. Eine photographische Nachbildung von einer ganz ähnlichen Reinschrift Franz Liszts in Hochformat, die den Satz genau so enthält, wie A. Aus dem Besitze des Hauses Breitkopf & Härtel von der Redaktion der Zeitschrift »Musica« in Rom zur Verfügung gestellt.

C. Ein Notenblatt Querformat (28 $\frac{1}{2}$ × 22 cm) 12 linig, auf beiden Seiten voll beschrieben mit der Partitur des Hymnus für vier Singstimmen (»Sopran, Contr., Tenor, Bassi«) und dem Satz wie A. Ebenfalls von der Redaktion »Musica« in Rom dem Hause Breitkopf & Härtel als Eigentum überlassen. Der Text ist mit roter Tinte unter die Stimmen gesetzt, die ganze Vorlage zeigt mancherlei Korrekturen. Die Notenschrift ist der Franz Liszts sehr ähnlich; die Textschrift ist sicher nicht von ihm. Auch hier fehlt sein Name.

Diese Vorlage konnte am zweckmäßigsten unter Konsultation von A als Druckvorlage verwendet werden. Die in A fehlende punktierte halbe Note *a* der rechten Hand auf dem 3. Taktteil des vorletzten Taktes wurde aus B und C ergänzt, wie auch C aus A in einzelnen Versehen berichtigt werden konnte. Man kann den Hymnus nun einstimmig (den Sopran) zur Instrumentalstimme oder auch vierstimmig zu derselben oder auch ohne jede Begleitung singen.

Die Melodie stammt von dem bekannten Palestrinabiographen Abbate Giuseppe Baini, in dessen »Tentamen« sie sich findet. Zelter berichtet an Goethe von der Ausführung des Hymnus, der mit anderen Schätzen durch v. Bunsen im Jahre 1827 aus Rom nach Berlin verbracht wurde. Die ursprüngliche Melodie des wohl aus dem 7. bis 8. (nicht 2.) Jahrhundert stammenden Pilgerhymnus ist wiederum eine andere.

Kardinal Gustav Hohenlohe schreibt (III. Band der Briefe hervorragender Zeitgenossen an F. L., S. 328) an Franz Liszt: »La Princesse me dit hier que vous désirez les paroles de Roma nobilis, je le ferais venir de Tivoli de suite.« Liszt (Br. VII, S. 252): »J'attends le texte de l'hymne Roma nobilis« und später (S. 257, beide Male an die Fürstin Wittgenstein): »Hohenlohe m'a très gracieusement envoyé le texte de l'hymne: O Roma nobilis — je vais l'en remercier.« Alle Briefe stammen vom Juni und Juli 1879, also wird Liszt die Hymne 1879 bearbeitet haben.

Zum Schlusse seien noch die beiden in den Manuskripten fehlenden Hymnenstrophen hergesetzt.

Petre, tu praepotens coelorum claviger
Vota precantium exaudi iugiter!
Cum bis sex tribuum sederis arbiter,
Factus placabilis iudica leniter.
Teque precantibus nunc temporaliter
Forto suffragia misericorditer!

O Paule, suscipe nostra precamina!
Cujus philosophos vicit industria:
Factus oconomus in domo regia
Divini muneris appone fercula;
Ut, quae repleverit te sapientia,
Ipsa nos repleat tua per dogmata.

Die im MS. auf einem eingelegten Blatte vermerkten Varianten wurden hier gleich an Ort und Stelle eingeschaltet.

Responsorien und Antiphonen. Erstmals veröffentlicht.

Druckvorlage: Franz Liszts mit einer gewissen Devotion, achtsam und »schön« geschriebenes MS. aus dem Liszt-Museum in Weimar (Ms. C, 14). Es sind dies 15 Bogen zum Teil völlig beschriebenen, zum Teil — der Deutlichkeit und Überschrift wegen unbenützte Blätter und Zeilen aufweisenden — 12linigen Notensystems (Hochformat 35 × 27), von Liszt abteilungsweise mit Rotstift paginiert.

Diese in 2 Systemen, mit dem Text dazwischen, notierten einfachen 4 stimmigen Sätze zu Responsorien und Antiphonen des Gregorianischen Chorals sind offensichtlich für Singstimme und Orgel oder Harmonium entworfen und hängen jedenfalls zusammen mit der priesterlichen Tätigkeit des Abbé F. L.; sie stammen alle aus dem Breviarium romanum. Aus dem hie und da Versehen aufweisenden Latein möchte ich sie der Zeit zuweisen, da Liszt seinen kirchlichen Studien für die niederen Weihen oblag. Hier und da mußten auch Worte aus dem betreffenden kirchlichen Gesangsstück ergänzt werden, ich setzte sie in Klammer. Vielleicht besteht auch ein Zusammenhang des Werkes mit den Andeutungen am Schlusse des Briefes VIII, S. 290.

Bei den oft diametral einander gegenüberstehenden Grundanschauungen, die bezüglich der »Harmonisierung« der ursprünglich 1stimmig vorgetragenen Choräle jetzt in der musikalischen Praxis der Kirche herrschen (einfacher oder ausgeschmückter, archaisierender oder moderner Satz, nur Diatonik oder auch Chromatik usw.) schien es mir angezeigt, durch Veröffentlichung dieser Bearbeitungen den kirchlichen Tonmeister Franz Liszt auch nach dieser sehr eingegengten Richtung zu Worte kommen zu lassen. Text, Schreibung, auch Choralnoten wurden in zweifelhaften Fällen genau mit den kirchlichen Büchern verglichen.

Bindebogen über mehreren Noten sind hier nicht »Stil« — ich habe nur die wenigen verdeutlichenden kleinen Bogen beibehalten, die Liszts MS. zeigt.

Liszt überschreibt die 1. Abteilung »In nocte nativitatibus Domini ad Matutine (Matutinam). Die unterstrichenen Worte können aber streng genommen nur auf das 1. Responsorium bezogen werden. Ich wählte daher den korrekteren Titel des Breviariums: De nativitate Domini für alle Responsorien dieser Abteilung.

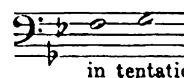
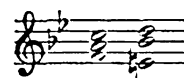
Im einzelnen:

Seite 3 Respons V wurde fehlender Text ergänzt und in Klammer gesetzt.

Seite 15, 4. System, letzter Abschnitt. Liszt notiert aus Versehen (rechte Hand)



(*d* wurde in *b* umgeändert wegen der Oktavenparallelen mit dem Baß.) Hingegen Seite 17, 3. System letzter Abschnitt halte ich die Folge



für ganz korrekt.

Seite 34, 3. System versäumte der Meister den Text einzuschreiben, der korrekte Text des Breviariums wurde von mir in Klammern gesetzt.

Seite 36 siehe Fußnote! Desgleichen S. 41.

Seite 60 schreibt Liszt »dies magna ei amara« — es muß statt ei et heißen.

Sprachliche Versehen wurden stillschweigend verbessert. Wo Liszt hier und da Einklangs-Verdoppelungen eines Tones der Bequemlichkeit halber unterläßt, also im 4stimmigen Satz scheinbar plötzlich einen 3stimmigen Akkord notiert, wurde, wie anderwärts in der Regel vom Meister selbst, die Verdoppelung ausgeschrieben.

Te Deum. I. für gemischten Chor (auch Männerchor) mit Orgel und mit Blechinstrumenten und Pauken (ad lib.). II. für Männerchor und Orgel.

Im Liszt-Museum zu Weimar befinden sich hierzu 3 Manuskripte (Ms. C, 10a, b und c), die als Vorlagen in Betracht zu ziehen waren.

Druckvorlagen:

- A. 2 Bogen großes Hochformat, ziemlich eng auf etwas mehr als 4 Seiten beschrieben. Sie trägt mit Blaustift von Liszts Hand die Überschrift *Te Deum* und die Angabe der Ausführung: Soprani I et II, Tenori et Bassi auf 2 Zeilen, darunter auf 2 Zeilen Organo, ferner zeigen Schlüssel und die erste Chornotenzeile seine Schriftzüge. Alles übrige scheint von Frauenhand, deutlich, aber manchmal etwas unbeholfen, geschrieben zu sein. Liszt hat da weiterhin im Text einiges rektifiziert, die letzte Partie mit *Tutti unisono* bezeichnet und einige dynamische Zeichen beigelegt. Vielleicht ist A auch für eine häusliche Andacht mit Harmonium gedacht.
- B. besteht aus 5 Bogen, mit 1 bis 5 nummeriert, fast ebenso großen, aber weiter linierten Hochformats, nur das letzte Blatt ist unbeschrieben. Fremde Handschrift, Überschrift: *Te deum. Franz Liszt.* Besetzung: Corni, Trombe, Tromboni ten. e basso, Tympani, Cantus mit je 1 System, Organo mit 2 Systemen; die Blechinstrumente und Pauken sind mit *ad libitum* bezeichnet, die Unisoni in A (auf 2 Zeilen) sind in B auf eine Zeile als »Cantus« notiert. Bei »*Te ergo quaesumus*«, wo gemischter Chor eintritt, zeigt sich Liszts Handschrift in der Angabe eines Arrangements »*pour voix d'hommes (à graver en petites notes)*« und weiterhin »NB. Il faut graver l'arrangement pour voix d'hommes en petites notes et audessus des 4 parties (Soprano, Alto, Tenore et Basso)«. Der Männerchorsatz ist nur 4 Takte lang von Liszts Hand besorgt, dann tritt die seitherige fremde Hand wieder ein. Bei den 5 Takten, wo nur gemischter Chor vorgesehen war, »*Per singulos dies benedicimus te*« begegnen wir nochmals Liszts Hand, die den Männerchor *unisono* nachträgt. Der Orgelsatz von B stimmt vollständig mit dem von A überein, doch dürfte bei B gemäß dem größeren Klangapparat das Orgelpedal hie und da als erwünscht oder selbstverständlich voraussetzen sein.
- C. in Partitur und Stimmen, erstere in Großquersformat, ist von Copist Carl Götze (vgl. Br. V, S. 61. VI, S. 49) geschrieben, hat als Überschrift: *Hymnus Ambrosii et Augustii (sic) Te Deum laudamus* ohne Autorangabe. Über dieser Überschrift lesen wir von anderer Hand mit Bleistift hineingekritzelt: »Liszt mit Varianten.« Für die Ausführung kommt nur in Betracht: Männerchor-unisono und mehrstimmiger Männerchor, die Orgel tritt nur periodenweise, meist sehr vollgriffig ein, das Pedal ist oft in Oktaven benützt. Die Noten für den rechten Fuß sind aufwärts, die für den linken abwärts gestrichen, eine Notierungsweise, die Liszt nach Andeutungen in seinen Briefen überhaupt durchgeführt sehen möchte. In dem Manuskript entdeckt man aber mehrfach Liszts Handschrift in allerlei Andeutungen wie *F, p*, langsam.

Zu C ergab sich nachträglich die Möglichkeit einer Vergleichung mit einer Handschrift Franz Liszts aus dem Besitze des † Ch. Malherbe in Paris. Das Autograph von 4 Blättern, wovon Seite 8 unbeschrieben, trägt auf der 1. Seite folgende Vermerke: »I. H. Cornell from his friend Herr Große, Weimar, Sept. 1. 1866.« Dann »To Mr. Alfred Corning Clark, from his grateful friend I. H. Cornell, New York, Febr. 19, 1887«, sowie: Autograph von Franz Liszt. A. W. Gottschalg.« (Grosse war Kopist und Posuanist Liszts, vgl. Br. V, S. 62).

Dieses Autogramm stimmt genau mit C überein bis auf einige Versehen; andererseits konnten falsche Noten in C danach korrigiert werden. Fraglich ist die Bindung in »*speravi*«, wo das Autograph auf die letzte Silbe (a) 5 Noten nimmt.

C zeigt in der melodischen Führung wie rhythmischen Interpretation des Hymnus große Abweichungen von A und B, daher wohl die Bezeichnung »Varianten«. Es liegen also 3 verschiedene Bearbeitungen vor, C dürfte die älteste sein, sie hat nichts mit den anderen gemeinsam. A und B haben die gleichen melodischen rhythmischen und harmonischen Grundlagen. Es schien mir das Richtige, zwei Ausgaben zu bieten.

- I. eine Kombination von A und B
- II. Ausgabe C.

I. Hier wird also A durch B um den Orchesterzusatz bereichert (der im übrigen *ad libitum* ist, also auch wegbleiben kann) und der in B nur im Violinschlüssel notierte »*cantus*« wird deutlicher; durch B kommt ferner der Männerchorsatz hinzu, den Liszt ja selbst nachtrug: Kleinigkeiten (Bindebögen) wurden hier und da ergänzt. Also eine Ausgabe für gemeinsamen Chor, die aber auch für Männerchor benützt werden kann.

II. Vorlage: C mit den Bleistiftnachtragungen Liszts und Ergänzungen einzelner Bindebögen. An den Stellen, wo die Orgel einsetzt, ist meist mehrstimmiger Männerchor, dessen Satz in vierstimmiger Notierung dargeboten wird. Wo die Orgel schweigt, wird »*choraliter*« (ebenfalls von allen) gesungen. Die Noten haben also nur einen Hals. Und diese Noten wurden gemäß den Stimmen auch in den Bässen nachgetragen, wie es auch im Anfange von C ausgeführt ist. In der Tenorstimme allein finden sich einige planlose und widersinnige Einträge von Solo (z. B. bei voller Orgel) und Tutti (z. B. inmitten im Worte *gloriosus*); sie unterblieben hier. Übrigens stammen die (4) Stimmen aus dem praktischen Gebrauch, zeigen Korrekturen, Akzentzeichen für die Prosodie des Lateinischen, aber auch viele Schreibfehler in Wort und Ton z. B. *tuum venerum et unicum filium, indes statt judex, speraviri statt speravi.*)

In den ersten Takten der Orgelstimme von C korrigiert Liszt mit Blaustift das Pedal eine Oktave tiefer dort, wo die linke Hand unter die Baßnote des Pedals greift. Da das Autograph nichts davon weiß und das 16füßige Pedal ja doch immer den tieferen Ton behauptet, beließ ich es bei der Vorlage C, die ja eine Kopie des Autographs vorstellt. Das Entstehungsjahr des *Te Deums* der ersten Fassung ist anscheinend 1853 (Briefe IV, S. 234: »*Le manuscript de mon Te Deum, qui est un morceau court destiné à l'église . . . et l'ai même écrit à Carlsbad, comme vous vous souvenez.*«). Wenn er dann später schreibt (Br. V, S. 41), daß er das *Te Deum* für Napoleon aufgeführt habe, welches er geschrieben hatte »*lors du mariage de Magne*« (der Tochter der Fürstin, 1859), so wird er damit eine Umarbeitung meinen. Ich möchte für I (A und B) 1853, II (C) 1859 ansetzen.

Deutsche Kirchenlieder und liturgische Gesänge, Hymnen (Choräle).

I. Im Liszt-Museum zu Weimar befindet sich auch ein kleines achtliniges Notenheft, Querformat (Ms. Z, 6), bezeichnet von der Museumsverwaltung als

Alte deutsche geistliche Gesänge (4stimmig).

Abschrift. Dasselbe enthält Tonsätze über:

1. Heilig ist Gott der Vater von M. Prätorius;

2a) Nun singet und seid froh von M. Prätorius.

b) In dulci jubilo von S. Calvisius;

3a und b) Wie schön leuchtet der Morgenstern von Scheidemann und H. Schein;

4. Lob sei dem allmächtigen Gott von Moritz, Landgraf von Hessen;

5. Wachtet auf! ruft uns die Stimme von J. Prätorius;

6a) Ein feste Burg, Tonsatz von Hans Kugelmann;

b) " " " " " B. Gesius;

c) " " " " " nach Osiander;

d) " " " " " von Vulpius;

e) " " " " " H. L. Haßler;

f) " " " " " J. Crüger;

g) " " " " " nach dem allgem. deutschen evangelischen Choralbuch von Tucher und Faisst, 1854.

7a) Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, Tonsatz von Vulpius;

b) " " " " " " " " v. H. L. Haßler;

c) } dasselbe offenbar nach neueren Choralbüchern;

d) }
e) nochmals dieselbe (phrygische) Weise } vielleicht nach dem da-
f) die jonische Weise } maligen Gr. Sachsen-

Weimarschen Choralbuch; denn wir finden da auch Orgelzwischenstücke (zwischen den Verszeilen), wie sie wohl in Sachsen-Weimar am längsten üblich waren. Diese Tonsätze hat sich jedenfalls Franz Liszt, um schöne und auch von ihm vielfach verwendete evangelische Kirchenlieder möglichst aus der Quelle zu schöpfen, abschreiben lassen. Denn den Beschluß bildet seine eigenhändige Niederschrift des durch Liszts Bearbeitung bekannten Arcadeltischen Ave Maria aus einem Sammelwerk jener Zeit. Diese Handschrift des Liszt-Museums kommt also für die Zwecke der Liszt-Ausgabe nicht in Betracht. Wenn Liszt (Br. VII, S. 306) 1881 an die Fürstin Wittgenstein aus Rom schreibt: «On a fait de la musique intime. Hohenlohe a daigné jouer un Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern — et la Carità de Rossini, sur le manuscrit de votre très humble serviteur» — so ist jedenfalls die besprochene Sammlung und nicht eine eigene Bearbeitung Liszts gemeint. Wenigstens konnte bis jetzt eine andere Handschrift davon nicht festgestellt werden.

II. Aber das Liszt-Museum bewahrt (Ms. Z, 4) weiterhin eine zweifache Bearbeitung des Meisters von dem bekannten evangelischen Kirchenlied »O Lamm Gottes« und zwar a) für Klavier zu 4, b) zu 2 Händen; beigelegt ist ein einschlägiger Satz J. S. Bachs, endlich ein mit Rotstift wieder durchstrichener 4stimmiger Satz von Liszt zu »O Traurigkeit, o Herzeleid«, der später (s. unten) wiederkehrt — alles in der Handschrift des Meisters auf einem Bogen (4 beschriebenen Seiten) 8linigen Notenpapiers Querformat (24×31½ cm).

III. Ferner (Liszt-Museum: Ms. Z, 2) ein auf der 1. Seite von Gottschalgs Hand beschriebener Bogen (12linig, Hochformat 35×25 cm) weist den vierstimmigen Satz auf von »Ach Gott vom Himmel

sieh darein« (Überschrift ebenfalls von Gottschalg, der dazu bemerkt, »Choral« und »Von Mozart in der Zauberflöte, in dem Auftreten der geharnischten Männer verwendet.«) Der Satz ist nicht von Liszt, sondern offenbar ihm, der den Choral vielleicht gelegentlich einer Aufführung der Zauberflöte kennen lernen wollte, von Gottschalg nach einem der üblichen Choralbücher dargeboten worden. Die vorliegende Harmonisierung ist fast genau so bei Rinck zu finden und weist zurück bis Witt 1715. Original ist vielleicht die Folge



in der vorletzten Zeile. Liszt hat sich zwar mit etwas Blauschrift an dem Manuskript beteiligt, aber nur hinsichtlich der schablonenhaften Fermaten, die im Kirchenlied Unheil genug angerichtet haben. Liszt streicht über der Schlußnote der Zeilen die Fermate energisch weg und setzt dafür den genauen, liedmäßigen Wert der Note. Er tat das auch gelegentlich in Nr. IV bei »Dornenkron« und am Schluß (»mir«).

IV. Endlich weist das Liszt-Museum (unter Ms. Z, 3) noch, wie im Katalog aufgeführt ist, 8 »alte deutsche geistliche Gesänge« auf und zwar jeden auf einem kleinen Bogen 8linigen Notenpapiers Querformat (22×24 cm) in sehr sauberer Abschrift mit Ergänzungen, Fingersätzen, auch einzelnen kleinen Nachspielen (Ausklängen) von seiner Hand, nämlich:

- | | |
|---------------------------|---------------------------------|
| 1. Es segne uns Gott; | 5. O Lamm Gottes; |
| 2. Gott sei uns gnädig; | 6. O Traurigkeit; |
| 3. Nun ruhen alle Wälder; | 7. Was Gott tut; [walten. |
| 4. O Haupt voll Blut; | 8. Wer nur den lieben Gott läßt |
- Nr. 1 und 2 sind liturgische Gesänge (nach Versen aus Psalm 67), die übrigen sind evangelische Kirchenlieder.

Bei Nr. 1 ist bemerkenswert, wie Liszt den »kirchlichen« Ton in der Harmonie herauszuarbeiten bestrebt ist gegenüber der »liedertafelmäßigen« Behandlung, die man in den Choralbüchern aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts gegenüber den wenigen aus früherer, noch nicht von einer Art Singsang der »Großkinderschule« verseuchten Zeit geretteten Melodien zumeist angedeihen ließ. Man beachte das fortgesetzt in den ersten 10 Takten behauptete f, wo doch fis vorgezeichnet ist! Daß man es hier mit einem liturgischen Chorgesang zu tun hat, erhellt schon daraus, daß die 4 Stimmen über dem Orgelpart besonders eingetragen und genau nuanciert sind. Nr. 2 zeigt nur 4stimmigen Satz (auf 2 Systemen, wie auch sonst überall), der sowohl gesungen, als gespielt werden kann, und dazu die Überschriften »Meine Seel erhebt den Herren« und »Der Kirchensegen« (Psalm 67).

Die erste Bezeichnung sagt soviel wie »Magnificat« (deutsch) eine der Gesangsformeln des Magnificat, des Lobgesangs der Maria, den man wie auch gewisse Versikeln (»Gott sei uns«), in der evangelischen Kirche bis in unsere Zeit nach dem 9. Psalmton (»tonus peregrinus«) sang. Dieser Psalmton liegt also — freilich etwas gezwungen und entstellt — hier als Melodie zugrunde. Der Satz knüpft an J. S. Bach (»Lob und Preis«) an.

Nr. 3 ist bezeichnet als von Heinrich Isaak, Kapellmeister des Kaisers Maximilian I. (1540) stammend. Isaak starb schon um 1517; bei ihm heißt der Text »Innsbruck, ich muß dich lassen« und heute allgemein nach dessen geistlicher Parodie »O Welt, ich muß dich lassen.« Hier ist Klavier- oder Harmoniumsatz angewendet, und Liszt setzt noch einen Ausklang von fast ebenso langer Dauer dazu.

Nr. 4 ist ziemlich genau so in die »Via crucis« übergegangen. Hier läßt der Meister aber in 12 eigenen Takten die Stimmung noch nachklingen.

Nr. 5 zeigt den Klaviersatz von IIb, der nur im 14. bis 16. Takte in der linken Hand etwas spielbarer (legatomäßiger) gestaltet ist, aber offenbar durch Liszts Willen, denn er bezeichnet auch hier den Fingersatz ganz genau.

Nr. 6 ist samt der angehängten Lisztschen »Paraphrase« über »O Traurigkeit, o Herzeleid« übergegangen in die »Via crucis«, und konnten hier allerlei kleinere Nachträge (Fingersatz usw.) bewerkstelligt werden.

Nr. 7 stellt wieder einen Klavier- oder Harmoniumsatz vor, den Liszt eigenhändig mit 10 Takten stimmungsvollen Nachhalls bereichert.

Nr. 8. Fast ganz 4stimmiger Chorsatz, nur die (im allgemeinen nicht übliche) Wiederholung des »Abgesangs« zeigt im ersten Teil vollgriffigen Instrumentalsatz. Bei den beiden Stellen schreibt Liszt vor »p, das zweite Mal forte«.

Über Veranlassung und Zweck derartiger Liszt gewiß nicht untergeordnet dünkender Arbeiten erfahren wir einiges aus einem Briefe an die Fürstin Wittgenstein (VII, S. 243): »La publication des Chorals — notés à la Villa d'Este, à l'usage de l'éminentissime Padrone (gemeint ist Kardinal Hohenlohe) — exige une copie, et même 2 copies préalables. Elles ne seront prêtes qu'à la fin de Mars — par conséquent, je ne puis les lui envoyer avant. Je le prie de vouloir bien me faire parvenir de suite, par votre intermédiaire, les 3 ou 4 Chorals restés en manuscrit à S^{te} Maria Maggiore, afin de les joindre à la même publication de 15 ou 18 Chorals environ. De prime abord, je voulais la dédier au B^{on} de Keudell, car il s'intéresse véritablement à ces prototypes de la musique religieuse, et comprend de quelle façon j'y touche en sincère piété. Pourtant je ne voudrais pas compromettre M^r de Keudell dans mes très discrets essais de notation — vu que la très haute et trop puissante Dame Critique me boude« usw.

Danach sind diese hier aufgeführten Arbeiten (Choräle) zum Gebrauche seines Gönners, des Kardinals Hohenlohe, in der Villa d'Este entstanden, wo Liszt einige Monate vor Absendung dieses am 16. Februar 1879 in Budapest geschriebenen Briefes weilte und wo er (Br. VII, S. 234) die »Via crucis« zum Abschlusse brachte. Also sind sie ins Jahr 1878 zu setzen und dienten zum Musizieren (Begleiten) an Orgel oder Harmonium oder Klavier. Göllicherich (Franz Liszt) führt unter diesen »Chorälen« noch auf:

1. Vexilla regis
2. Cruz ave benedicta
3. Nun danket alle Gott
4. Jesu Christe pro nobis crucifixus (die fünf Wunden).

Nr. 1 und 2 finden wir ebenfalls in der »Via crucis«. Nr. 3 wird das für große Orgel, Chor und Blechinstrumente gesetzte »Nun danket alle Gott« geworden sein — von allen dreien sind besondere Abschriften bzw. vereinfachtere Gestaltungen gegenwärtig nicht nachweisbar und Nr. 4 ist leider vorläufig unbekannt. Aber aus diesen vier, den obengenannten acht und den zwei Choralsätzen über »O Lamm Gottes« kann man sich den Ausdruck Liszts »15 ou 18 Chorals environ« leicht erklären. Ob sich noch weitere finden werden? Unter Beiseitesetzen von »O Traurigkeit« (s. Via crucis) und »Ach Gott vom Himmel« (nicht von L.) veröffentliche ich also:

- | | |
|-----------------------------|----------------------|
| 1. Es segne uns Gott | 4. O Haupt voll Blut |
| 2. Gott sei uns gnädig | 5. O Lamm Gottes |
| 3. Nun ruhen alle Wälder | 6. Was Gott tut |
| 7. Wer nur den lieben Gott. | |

Die Sätze werden wohl am besten hier eingereiht, da sie zum Teil für den Gesang berechnet sind und durchaus den Text bei sich haben. Zur größeren Deutlichkeit wird hier die Singstimme mit Text eigens über den »Choral« gesetzt. Bei einzelnen steht freilich fest, daß sie mehr der »instrumentalen« Andacht (am Klavier) dienen »ohne andere Singstimmen als die des Herzens«, wie Nr. 5, 6, 7, wo wir sogar auf Pedalbezeichnungen von Liszts Hand stoßen. Einzelne Versehen des Abschreibers, auch im Text, sind stillschweigend verbessert. Für Freunde des »reinen Satzes« bemerke ich, daß in Nr. 6 bei »gerecht« und »ihm halten« (etwa im Hinblick auf die ähnliche Stelle bei »weiß zu«) kein Abschreiberversehen vorliegt.

Endlich liest man vielfach von einer Hymne Liszts »Dall' alma Roma«. Dies stellt eine Übertragung des »Simon Joannis diliges me« aus der »Gründung der Kirche« im Oratorium Christus vor und zwar für 2 voci (Sopran und Alt) mit »Accompagnamento di organo (ad libitum)«. Die Handschrift Liszts findet sich im Weimarer Liszt-Museum, der Hochfoliobogen (45×37 cm) ist auf den beiden Innenseiten beschrieben. Die Handschrift zeigt vielfach Korrekturen, ganze Takte sind mit Rotstift durchstrichen, 3 Zeilen sind überklebt, häufige Rasuren und Textverbesserungen beweisen, daß das Werk im Entwurfe steckengeblieben ist. Ein beigegebenes kleines Extrablatt enthält Richtigstellungen des Entwurfes. Danach sollen zunächst Tenor und Baß mit Sopran und Alt (in Oktaven) gehen; im 2. Teile trennen sich dann die Männer von den Frauenstimmen. Musikalisch Neues bietet diese Übertragung, mit der speziell Papst Pius IX. gefeiert werden sollte, nichts. Es erübrigt sich also nur, den Text, der vielleicht von Liszt selbst zu dichten versucht wurde, mitzuteilen (das Kleingedruckte bedeutet ältere Lesart):

Dall'alma Roma (Del popol di Christo) sommel pastore — — — ? — — — bella (vielleicht posto sull')	Des hehren Rom (Des Christenvolks) Höchster Hirt (gegründet auf das) schöne
---	--

legge d'amore. Dispieghi ed apri del ciel le porte col alte chiavi e ne dioveli Iddio I figli d'Eva, di duolo e morte afflitti, piangono la triste sorte. Con essi gemi e li consoli, mostrando il bel conforto della Croce.	Gesetz der Liebe. Du spaltest und öffnest des Himmels Türen mit den gewichtigen Schlüsseln und offenbarst damit Gott. Die Söhne Evas. von Schmerz und Tod niedergeschlagen, beweinen ihr trauriges Geschick. Mit ihnen klagst du und tröstest sie, zeigend den schönen Trost des Kreuzes.
--	---

In questo esilio Di affanni e morte piangam' dolente la nostra sorte; com moi tu gemi e non consoli, porgendo il bel conforto della Croce. ∴ Regna Pio ∴; schiudi del ciel le porte coll'alte chiavi, e me conduce a Dio.	In dieser Verbannung voll Ängste und Tod weinen wir, betrauernd unser Geschick; mit uns klagst du und tröstest uns darüber, verheißend den schönen Trost des Kreuzes. ∴ Regiere, Pius, ∴; Erschließe des Himmels Türen mit den gewichtigen Schlüsseln und führe damit zu Gott.
---	--

Der Choral: »Nun danket alle Gott« für die Orgel gesetzt von Franz Liszt. (Chor und Begleitung der Trompeten, Posaunen und Pauken ad libitum.)

Franz Liszt schreibt unterm 20./V. 1883 (Br. VII, S. 380) der Fürstin Wittgenstein: »... je ne regrette pas de m'être engagé à écrire une version du choral: »Nun danket alle Gott«, laquelle servira à l'inauguration d'un immense orgue de 120 registres et du prix de 120000 M. à Riga. Mon morceau ne durera qu'à peine 10 minutes, mais il m'a coûté plus d'une semaine de travail — car j'ai dû le recopier 2 fois à cause des changements.« Ebenso meldet Gottschalg (F. L. in Weimar, S. 146 unter 17./V.), mithin gilt als Entstehungsort und -zeit: Weimar, Mai 1883.

Als Druckvorlage diente die bei Breitkopf & Härtel (deren Chef der Sohn des von Liszt mit der Widmung des Werkes ausgezeichneten Jenaer Geheimrats Exz. Dr. Karl von Hase ist) erschienene Partitur.

Sie konnte verglichen werden mit einem Manuskript im Besitze von Breitkopf & Härtel (unter Verlags-Nr. 16, 622), das 5 Bogen 12 linigen Notenpapiers, Hochformat 35 × 27) umfaßt; 19 irrtümlich

bis 20 paginierte Seiten sind beschrieben. Von Liszts Hand sind viele Korrekturen, Nachträge und dgl. angebracht. Das Manuskript ist eine der ebenbezeichneten Kopien und hat nach den einschlägigen Indizien als Stichvorlage gedient. Auf Seite 11 schließen sich der Orgel zum feierlichen Abschluß Chor, Blechbläser und Pauken an. Nach der oben zitierten Notiz bei Gottschalg hat Prof. (Univ.-Mus.-Dir.) Dr. Naumann in Jena die Trompeten, Posaunen und Pauken dazugesetzt. Der Umstand, daß der Meister die Paukenpartie eigenhändig korrigierte, — nach seinem Eintrag der Pauke auf der ersten Fermate sind die oben bei den Singbässen vermerkten, von L. übersehenen, aber in den Druck aufgenommenen vorausgehenden Paukenwirbel falsch — während er die Partie der Blechbläser beließ, beweist, daß er mit dem Satz einverstanden war. Im übrigen stimmt dieses Manuskript bis ins einzelste mit unserer gedruckten Vorlage, in der nur zwei falsche Noten (Druckfehler) zu verbessern waren.

Ich glaube, das Werkchen, eine Bearbeitung des Chorals »Nun danket alle Gott« ist hier und als Abschluß besser am Platze, denn unter den Orgelwerken.

Heidelberg, im Januar 1919.

D. Dr. Philipp Wolfrum.†

INHALT

Nr.		Seite
1.	Via crucis. Der Kreuzweg. Die 14 Stationen des Kreuzweges für gemischten Chor und Soli mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers	1
2.	Septem sacramenta. Die sieben Sakramente. Responsorien mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums	47
3.	Rosario. Rosenkranzandachten für gemischten Chor und Orgel oder Harmonium	81

BEARBEITUNGEN

4.	Cujus animam aus Rossinis Stabat mater	91
5.	O Roma nobilis für gemischten Chor und Orgel oder eine Singstimme (Sopran und Orgel) . . .	99
6.	Responsorien und Antiphonen	101
7.	Te Deum laudamus I. Für gemischten Chor mit Orgel und mit Blechinstrumenten und Pauken ad lib.	161
8.	Te Deum laudamus II. Hymne S. Ambrosii et Augustini für Männerchor mit Orgelbegleitung	173
9.	Deutsche Kirchenlieder und liturgische Gesänge:	
1)	»Es segne uns Gott« für gemischten Chor und Orgel	183
2)	»Gott sei uns gnädig« (Der Kirchensegen) für eine Singstimme und Orgel oder Chor	184
3)	»Nun ruhen alle Wälder« für eine Singstimme und Orgel	185
4)	»O Haupt voll Blut und Wunden« für eine Singstimme und Orgel	186
5)	»O Lamm Gottes« für eine Singstimme und Orgel	187
6)	»Was Gott tut, das ist wohlgetan« für eine Singstimme und Orgel	188
7)	»Wer nur den lieben Gott läßt walten« für eine Singstimme und Orgel	189
10.	Der Choral »Nun danket alle Gott« für Orgel gesetzt. Chor und Begleitung der Trompeten, Posaunen und Pauken ad libitum	190

AVANT-PROPOS

La dévotion aux Stations de la Croix, dite Via Crucis, ayant été munie par les Souverains-Pontifes de nombreuses indulgences, applicables aux âmes des morts, elle s'est répandue sur tous les pays et devint très populaire en quelque uns. On voit aussi en maintes églises des Stations peintes ou appendues aux murs. Les fidèles disent les prières consacrées pour chacune d'elles, tantôt isolément, tantôt par petits groupes qui se partagent les paroles. Parfois cet acte de dévotion étant fixée par le prêtre desservant l'église à un certain jour et à heure dite, c'est lui-même qui conduit les fidèles. Dans les premiers cas l'orgue ne saurait intervenir, pas plus qu'en ces endroits où les Stations de la Croix sont placées en plein air, comme à S. Pietro à Montorio à Rome. Il est aisé de comprendre que la manière la plus solennelle, la plus émouvante de pratiquer cette touchante dévotion, se voyait jadis le Vendredi Saint au Colysée, en ce lieu dont le sol est abreuvé du sang des martyrs.

Peut être un jour pourra-t-on y remplacer les peintures, fort imparfaites, qui s'y trouvaient par les admirables Stations de la Croix que le sculpteur Galli modela et y transporter un puissant Harmonium, pour y faire résonner des chants dont les voix seraient soutenues par cet orgue portatif. Je serais heureux qu'un jour on y puisse entendre ces accens, qui ne rendent que trop faiblement l'émotion dont j'étais pénétré, lorsque plus d'une fois j'ai répété, agenouillé avec la procession pieuse: O! Crux Ave! Spes unica!

VORWORT

Die Andacht des Kreuzweges, genannt Via Crucis, die von den Päpsten mit vielen Ablaß-Bewilligungen zugunsten der Seelen der Verstorbenen ausgestattet worden ist, hat sich über alle Länder verbreitet und ist in einigen sehr volkstümlich geworden. Man findet auch in manchen Kirchen Malereien von Leidensstationen oder dergleichen Bilder an den Wänden hängend. Die Gläubigen bringen vor jeder von ihnen die ihnen geweihten Gebete dar, bald einzeln, bald in kleinen Gruppen, die die Worte unter sich verteilen. Mitunter ist diese Andachtsübung von dem Pfarrverweser auf einen bestimmten Tag und Stunde festgesetzt worden und er selbst geleitet die Gläubigen. Im ersteren Fall könnte die Orgel dabei keine Anwendung finden, auch nicht dort, wo die Kreuzwegstationen sich im Freien befinden, wie in San Pietro in Montorio in Rom. Es ist leicht zu begreifen, daß man die feierlichste, die ergreifendste Art, diese rührende Andacht auszuüben, ehemals am Karfreitag im Kolosseum sah, an diesem Ort, dessen Boden mit dem Blut der Märtyrer getränkt ist.

Vielleicht kann man eines Tages die sehr unvollkommenen Malereien, die sich dort befanden, durch die bewunderungswürdigen Kreuzweg-Stationen ersetzen, die der Bildhauer Galli modellierte, und ein recht großes Harmonium dorthin schaffen, um dort die Gesänge ertönen zu lassen, indem man die Stimmen durch diese tragbare Orgel unterstützt. Ich würde glücklich sein, wenn man eines Tages dort diese Töne vernehmen könnte, die doch nur schwach die innere Bewegung wiedergeben, von der ich durchdrungen war, wenn ich, auf den Knien mit der frommen Prozession, mehr als einmal die Worte wiederholte: O! Crux Ave! Spes unica!

Via crucis.

Der Kreuzweg.

Die 14 Stationen des Kreuzweges

für gemischten Chor und Soli mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers

Franz Liszt.
(Komponiert 1878 in Rom,
vollendet 1879 in Budapest.)

Chor.
Sopran, Alt, Tenor
und Baß.

Orgel.
(Harmonium.)

Klavier.

Andante maestoso.

The score shows the vocal line and piano accompaniment for the beginning of the piece. The tempo is marked 'Andante maestoso'. The vocal line is in a single staff, and the piano accompaniment is in two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The piano part includes dynamic markings like 'f' and 'V'.

Frauen- und Männerstimmen unisono.

Ve - xil - - la re - - gis pro - - de - unt, ful - get
Des Kö - - nigs Fah - - ne schwebt em - por, es glänzt

f *sempre legato*

The score shows the vocal line and piano accompaniment for the first verse. The tempo is 'Andante maestoso'. The vocal line is in a single staff, and the piano accompaniment is in two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The piano part includes dynamic markings like 'f' and 'sempre legato'.

cru - cis - mys - te - ri - um qua vi - ta mor -
 das heil - ge Kreuz her - vor, an dem der Tod das

The first system of the musical score consists of a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line is in a soprano register, with lyrics in Latin and German. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, and includes fingering numbers (1-5) and breath marks (b) above the notes.

tem per - tu - lit et mor - te vi - tam pro - tu - lit.
 Le - ben starb und Le - ben durch den Tod er - warb.

The second system continues the musical score. The vocal line and piano accompaniment maintain the same style as the first system. The piano accompaniment includes various articulation marks such as slurs and accents, and continues with detailed fingering and breath markings.

Im - ple - ti sunt, quae con - ci - nit
 Er - füllt ist nun, was Da - vid schon

f (sempre legato)

The third system of the musical score features a vocal line and two piano accompaniment staves. The piano accompaniment is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction '(sempre legato)'. The piano part includes slurs and accents, and continues with detailed fingering and breath markings.

Da - vid fi - de - li car - mi - ne di - cen - do na - ti -
 ver - kün - det al - ler Na - ti - on, da er - die Pro - phe -

o - ni - bus, re - gna - vit a li - gno De - us.
 zei - hung gab, Gott hat re - giert vom Kreuz her - ab.

ritenuto

a tempo
 A - men.

SOLO *mf espress.*

Sopran.
O crux, a - uns - re Hoff - nung - ve, -
O Kreuz, du uns - re Hoff - nung bist,

Alt.
SOLO *mf espress.*
O crux, a - uns - re Hoff - nung - ve, -
O Kreuz, du uns - re Hoff - nung bist,

Tenor.
SOLO *mf espress.*
O crux, a - ve,
O Kreuz, o Kreuz,

Baß.
SOLO *mf espress.*
O crux, a - ve,
O Kreuz, o Kreuz,

Orgel.
(Harmonium.)

Orgel
oder
Klavier allein,
wenn keine Sing-
stimmen beteiligt
sind.

p *sempre legato*

p mun - di sa - lus et

spes u - ni - ca, hoc pas - si - nis
du uns - re Hoff - nung bist, in die - ser Buß - zeit

mun - di sa - lus et

spes u - ni - ca, hoc pas - si - nis
du uns - re Hoff - nung bist, in die - ser Buß - zeit

mun - di sa - lus et

spes u - ni - ca, hoc pas - si - nis
du uns - re Hoff - nung bist, in die - ser Buß - zeit

p *sempre legato*

Station I.

Jesus wird zum Tode verdammt.

ten.

Orgel.

Klavier.

non staccato

Red. * Red. * Red. *

Pilatus.

Eine Baßstimme.

mf *poco ritard.*

In . no . cens e . go sum a san . gui . ne — ju . sti hu . jus.
 Schuld - los bin — ich am Blu - te dieses Ge - rech - - - ten.

Station II.

Jesus trägt sein Kreuz.

Orgel. *Lento.*
p sotto voce

Klavier. *Lento.*
p

Eine Baritonstimme. *p dolente*

A. - - - ve, a. - - - ve crux! - - -
Heil - - - dir, Heil - - - dir, Kreuz! - - -

Meno lento.

First system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The lower staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The first measure of the upper staff is marked *p pesante*. The second measure of the upper staff is marked *sempre legato e p*. There are dynamic markings *p* and *pp* throughout the system.

Meno lento.

Second system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The lower staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The first measure of the upper staff is marked *p pesante*. The second measure of the upper staff is marked *sempre legato e p*. There are dynamic markings *p* and *pp* throughout the system. Below the lower staff, there are markings *Red. ** under the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8.

Third system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The lower staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The first measure of the upper staff is marked *p pesante*. The second measure of the upper staff is marked *sempre legato e p*. There are dynamic markings *p* and *pp* throughout the system. Below the lower staff, there are markings *Red. ** under the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8.

Fourth system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The lower staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The first measure of the upper staff is marked *p pesante*. The second measure of the upper staff is marked *sempre legato e p*. There are dynamic markings *p* and *pp* throughout the system. Below the lower staff, there are markings *Red. ** under the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8.

Station III.

Jesus fällt zum ersten Mal.

Tenor.
Männerstimmen, Chor.

Baß.

Orgel.

Klavier.

Lento.

f

ff

Red. *

dit

dim.

pp

pp

Red. *

Je - - - - - sus ca -
Je - - - - - sus fällt.

Je - - - - - sus ca -
Je - - - - - sus fällt.

The musical score is arranged in systems. The first system contains the vocal parts (Tenor and Bass) and the Organ part. The Tenor and Bass parts have lyrics: "Je - - - - - sus ca -" and "Je - - - - - sus fällt." The Organ part is marked *f*. The second system contains the Piano part, marked *Lento.* and *ff*. It includes performance markings *Red.* and ***. The third system shows the vocal parts with the word "dit" written below the notes. The fourth system shows the Organ and Piano parts, both marked *dim.* and *pp*. The Organ part also includes *Red.* and *** markings.

Frauenstimmen.

1 Sopran I.
 1 Sopran II
 1 Alt.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem la - cry - mo - zen,
 Seht die Mut - ter vol - ler Schmer - zen, wie sie mit zer - riss - nem Her - zen.

Sta - bat,
Seht,

(Wenn Frauenstimmen, Orgel tacet.)

pp dolente

(Wenn Frauenstimmen, Klavier tacet.)

pp

sa, dum pen - de - bat fi - li - us.
 zen an dem Kreuz des Soh - nes steht!

sa, sta - bat ma - ter.
 zen steht, bat ter.
 sta - bat ma - ter.
 steht, bat ter.

perdendo

perdendo

Station IV.

Jesus begegnet seiner heiligen Mutter.

Lento.

Orgel. *mf*

Klavier. *mf*

dim. *p*

dim. *p*

l.H.

l.H.

pp dolcissimo

pp dolcissimo

Red. *

simile

Red. *

perdendo

perdendo

Red. *

Station V.

Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz tragen.

Andante.

Orgel. *p*

Klavier. *p*

*Red. ** *Red. ** *Red. ** *Red. **

simile

cresc.

sempre p

p

*Red. ** *Red. ** *Red. ** *Red. **

simile

cresc. -

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

This system contains two systems of piano and bass staves. The first system of staves is marked 'simile' and features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system of staves is marked 'cresc.' and features a similar melodic line in the treble clef and a more active accompaniment in the bass clef. Below the staves, there are dynamic markings: 'Red.' followed by an asterisk, repeated six times across the system.

dolce affetuoso

dolce affetuoso

Red. *

This system contains two systems of piano and bass staves. The first system of staves is marked 'dolce affetuoso' and features a melodic line in the treble clef and a simple accompaniment in the bass clef. The second system of staves is also marked 'dolce affetuoso' and features a similar melodic line in the treble clef and a simple accompaniment in the bass clef. Below the staves, there are dynamic markings: 'Red.' followed by an asterisk.

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

This system contains two systems of piano and bass staves. The first system of staves features a melodic line in the treble clef and a simple accompaniment in the bass clef. The second system of staves features a similar melodic line in the treble clef and a simple accompaniment in the bass clef. Below the staves, there are dynamic markings: 'Red.' followed by an asterisk, repeated six times across the system.

Come prima (meno lento).

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Time signature: common time (C). The music consists of a series of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics include *p* and *sempre legato*.

Come prima (meno lento).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: common time. Dynamics include *(p)* and *sempre legato*. There are accents (>) over the notes. Below the bass staff, there are markings: *Red. ** repeated three times.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: common time. Dynamics include *Red. ** repeated four times.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Time signature: common time. Dynamics include *dimin. -* and *Red. ** repeated four times.

Station VI.

Sancta Veronica.

Andante.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Baß.

Orgel.

p doloroso

Klavier.

p doloroso

mf

O Haupt voll Blut und

mf

O Haupt voll Blut und

mf

O Haupt voll Blut und

mf

O Haupt voll Blut und

mf

O Haupt voll Blut und

riten.

dim.

smorz.

riten.

f

dim.

smorz.

mf legato

3

2 1

5

4

4

Wun - - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn! O Haupt, zum Spott ge - bun -

Wun - - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn! O Haupt, zum Spott ge - bun -

Wun - - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn! O Haupt, zum Spott ge - bun -

Wun - - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn! O Haupt, zum Spott ge - bun -

den mit ei - ner Dor - nen - kron! O Haupt, sonst schön ge - zie - ret mit

den mit ei - ner Dor - nen - kron! O Haupt, sonst schön ge - zie - ret mit

den mit ei - ner Dor - nen - kron! O Haupt, sonst schön ge - zie - ret mit

den mit ei - ner Dor - nen - kron! O Haupt, sonst schön ge - zie - ret mit

höch - ster Ehr und Zier, jetzt a - ber höchst be - schimp - fet, ge - grü - Bet seist

höch - ster Ehr und Zier, jetzt a - ber höchst be - schimp - fet, ge - grü - Bet seist

höch - ster Ehr und Zier, jetzt a - ber höchst be - schimp - fet, ge - grü - Bet seist

höch - ster Ehr und Zier, jetzt a - ber höchst be - schimp - fet, ge - grü - Bet seist

p *cresc.*

du mir!

du mir!

du mir!

du mir!

un poco riten.

diminuendo

un poco riten.

diminuendo

allegro *allegro* *allegro*

Frauenstimmen.

1 Sopran I.
 1 Sopran II.
 1 Alt.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem la - cry - mo -
 Seht die Mut - ter vol - ler Schmer - zen, wie sie mit zer - riss - nem Her -

(Wenn Frauenstimmen, Orgel tacet.)

pp

(Wenn Frauenstimmen, Klavier tacet.)

pp

sa, dum pen - de - bat fi - li - us.
 zen an dem Kreuz des Soh - nes steht!

sa, sta - bat ma - ter.
 zen steht, dim. seht!

sta - bat ma - ter.
 seht, seht!

perdendo

perdendo

Station VIII.

Die Frauen von Jerusalem.

Andante ma poco mosso.

Eine
Baritonstimme.

Andante ma poco mosso.

Orgel.

Andante ma poco mosso.

Klavier.

Ped.

f

p

ff

p

Ped.

* *>*

No-li-te fle-re super me, sed super vos ip-sas fle-te et super fi-li-os ve-
 O weinet nicht ü-ber mich, son-dern weint ü-ber euch und ü-ber eu-re Kin-

stros.
der.

mf

mf

tremolo

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Piano introduction featuring complex chromatic harmonies in both staves. The right hand plays chords with various accidentals (sharps, flats, naturals) and the left hand provides a rhythmic accompaniment with some triplets.

Allegro marziale.

Tromp. ten.

Trombone part starting with a *ff* dynamic and *ten.* marking. The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Allegro marziale.

ten.

Piano accompaniment for the first section, starting with a *ff* dynamic and *ten.* marking. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Red.



Red.

Piano accompaniment for the second section, starting with a *ten.* marking. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Piano accompaniment for the third section, starting with a *ten.* marking. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

* *Red.*



Piano accompaniment for the fourth section, starting with a *ten.* marking. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Piano accompaniment for the fifth section, starting with a *ten.* marking. It features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Red.

tremolo (lang)

Station IX.

Jesus fällt zum dritten Mal.

Lento.

Tenor.

Baß.

Orgel.

Klavier.

ff

ff

Red. *

Je- - - - -sus
Je- - - - -sus

ca- - - -
fällt.

Je- - - - -sus
Je- - - - -sus

ca- - - -
fällt.

dit.

dit.

dim.

p

pp

pp

pp

p

Red. *

1 Sopran I.
1 Sopran II.
1 Alt.

p Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem la - cry -
Seht die Mut - ter vol - ler Schmer - zen wie sie mit zer - riss - nem

p Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem la - cry -
Seht die Mut - ter vol - ler Schmer - zen wie sie mit zer - riss - nem

p Sta - bat,
Seht,

(Wenn Frauenstimmen, Orgel tacet.)

pp

(Wenn Frauenstimmen, Klavier tacet.)

pp

mo - sa, dum pen - de - bat fi - li - us.
Her - zen an dem Kreuz des Soh - nes steht!

mo - sa, sta - bat ma - ter.
Her - zen steht, bat seht! dim.

sta - bat ma - ter.
seht, bat seht!

pp *perdendo*

(pp) *perdendo*

Station X.

Jesus wird entkleidet.

Orgel. *Lento.* *p* *legato sempre*

Klavier. *Lento.* *p* *legato sempre*

System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic line in the bass. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A 'legato' marking is present above the first measure of the bass line. An 'I.H.' (Inharmonia) marking is above the first measure of the treble line. A '3' with a slur is above the final measure of the treble line. A '2 2' is below the final measure of the bass line.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three flats. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. Fingerings and articulation marks are present. A '4bd.' marking is above the first measure of the treble line. A '2 2 1' is below the first measure of the bass line. A 'Red.' marking is below the first measure of the bass line. An asterisk (*) is below the second measure of the bass line. A '4' is above the fourth measure of the treble line. A '4 4 5' is above the fifth measure of the treble line. A '2' is below the fifth measure of the bass line. A 'Red.' marking is below the seventh measure of the bass line. An asterisk (*) is below the eighth measure of the bass line.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three flats. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic line in the bass. A 'perdendo' marking is above the first measure of the treble line. A '3' with a slur is above the first measure of the treble line. A '4' is above the first measure of the treble line. A 'Red.' marking is below the first measure of the bass line. An asterisk (*) is below the first measure of the bass line. A 'perdendo' marking is above the first measure of the bass line. A '3' with a slur is above the first measure of the bass line.

Station XI.

Jesus wird ans Kreuz geschlagen.

Andante.

Tenor. *ff* Cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci -
Kreuz - ge ihn, kreuz - ge ihn, kreuz - ge

Baß. *ff* Cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci -
Kreuz - ge ihn, kreuz - ge ihn, kreuz - ge

Orgel. *ff*

Klavier. *ff*

fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge.
ihn, kreuz - ge ihn, kreuz - ge ihn, kreuz - ge ihn, kreuz - ge

fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge.
ihn, kreuz - ge ihn, kreuz - ge ihn, kreuz - ge ihn, kreuz - ge

p

(p)

Red. *

Station XII.

Jesus stirbt am Kreuze.

Eine Baritonstimme.

p

E - li E - li lam - ma Sa - bac - tha - ni
 Mein Gott, mein Gott, hast - du mich ver - las - sen?

Orgel.

Klavier.

pp

pp

p

dim.

In ma-nus tu - as com-mendo spi-ritum me - um.
 In dei-ne Hän - de be - feh - le ich mei-nen Geist.

perdendo

perdendo

Andante non troppo lento.

Andante non troppo lento.

p dolcissimo

Andante non troppo lento.

p dolce

dim.

(dim.)

un poco cresc.

Red. * *Red.* *

First system of musical notation. It includes a bass line, a grand staff (treble and bass clefs), and a right-hand staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff has a *p* dynamic marking. The grand staff contains complex chordal textures with some notes marked with fingerings (e.g., 3, 2, 1, 2, 3, 5). The right-hand staff features a *tremolo* marking and a *ped.* (pedal) marking with a *p* dynamic. The system concludes with a *cre* marking.

Second system of musical notation. It includes a bass line, a grand staff, and a right-hand staff. The key signature remains two sharps. The grand staff features long, sweeping melodic lines with fingerings (e.g., 2, 1, 2, 1, 2, 4, 5). The right-hand staff has a *scen* marking, followed by *do* and *molto*. The system ends with a *ped.* marking and a *V* (crescendo) marking.

Third system of musical notation. It includes a bass line, a grand staff, and a right-hand staff. The key signature is two sharps. The first staff begins with a *riten.* (ritardando) marking. Below the first staff, the Latin and German lyrics are written: *Con - sum - ma - tum est.* and *Es ist voll - bracht, voll - bracht.* The grand staff contains sustained chords with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The right-hand staff features a *pp* marking and a *V* marking.

dolcissimo

dolcissimo

perdendo

1 Sopran I. *un poco rit.* *pp* sehr lange Pause

Consum - ma - tum est.
- Es ist voll - bracht.

1 Sopran II. *p* *pp*

Consum - ma - tum est.
- Es ist voll - bracht.

1 Alt. *p*

Consum - ma - tum est.
- Es ist voll - bracht.

sehr lange Pause

sehr lange Pause

sehr lange Pause

Andante.

Andante.

p

Andante.

Sopran. O Trau - rig - keit, Her - ze - leid,

Alt. O Trau - rig - keit, Her - ze - leid,

Tenor. O Trau - rig - keit, Her - ze - leid,

Baß. O Trau - rig - keit, Her - ze - leid,

Klavier.
*) *p legato*

ist das nicht zu be - kla - - gen? Gott des

ist das nicht zu be - kla - - gen? Gott des

ist das nicht zu be - kla - - gen? Gott des

ist das nicht zu be - kla - - gen? Gott des

Va - ters ei - nigs Kind wird ins Grab ge - - tra - - gen.

Va - ters ei - nigs Kind wird ins Grab ge - - tra - - gen.

Va - ters ei - nigs Kind wird ins Grab ge - - tra - - gen.

Va - ters ei - nigs Kind wird ins Grab ge - - tra - - gen.

*) Bei Orgelbegleitung des Werkes wünscht F. L. offenbar hier a cappella-Gesang.

O Trau - rig - keit, o Her - ze - leid, o Trau - rig - keit,
 O Trau - rig - keit, o Her - ze - leid, o Trau - rig - keit,
 O Trau - rig - keit, o Her - ze - leid, o Trau - rig - keit,
 O Trau - rig - keit, o Her - ze - leid, o Trau - rig - keit.

Orgel.

(f) legato

Klavier.

f

keit, o Her - ze - leid, o Trau - rig - keit, o Her - ze -
 keit, o Her - ze - leid, o Trau - rig - keit, o Her - ze -
 keit, o Her - ze - leid, o Trau - rig - keit, o Her - ze -
 keit, o Her - ze - leid, o Trau - rig - keit, o Her - ze -

leid, o Trau - rig keit, o Her - ze - leid. *dimin.*

leid, o Trau - rig keit, o Her - ze - leid. *dimin.*

leid, o Trau - rig keit, o Her - ze - leid. *dimin.*

leid, o Trau - rig keit, o Her - ze - leid. *dimin.*

Station XIII.

Jesus wird vom Kreuz genommen.

Andante moderato.

Orgel.

Andante moderato.

Klavier.

rallentando

rallentando

simile

Ped. * Ped. * *

perdendo

(*perdendo*)

p
sotto voce

(87)

p

Station XIV.

Jesus wird ins Grab gelegt.

Eine Mezzo-Sopran-Stimme.

Andante.

Sopran.

Tenor.

Baß.

Orgel.

Klavier.

Andante.

Andante.

This section of the musical score contains the vocal parts and piano accompaniment. It begins with a vocal line for a Mezzo-Soprano, followed by staves for Soprano, Tenor, and Bass. Below these are the piano parts for the Organ and the Piano. The piano parts feature a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with a *p* (piano) dynamic marking. The score is written in a 3/2 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

A - ve crux, spes u ni - ca,
 Heil dir, Kreuz, uns - re Hoff - nung,

Wenn Singstimme, die rechte Hand tacet. *)

p
 Pedal.
pp

p
 A - ve crux, spes u ni - ca,
 Heil dir, Kreuz, uns - re Hoff - nung,
p
 A - ve crux, spes u ni - ca,
 Heil dir, Kreuz, uns - re Hoff - nung,
p
 A - ve crux, spes u ni - ca,
 Heil dir, Kreuz, uns - re Hoff - nung,

simile

*) Diese Bemerkung gilt offenbar nur für die Dauer des Sologesangs. Ich habe hier und später dies durch Punkte angedeutet. Ph. W.
 F. L. v 59.

mun - di sa - lus et glo - ri - a
der Welt Heil - und Herr - lich - keit,

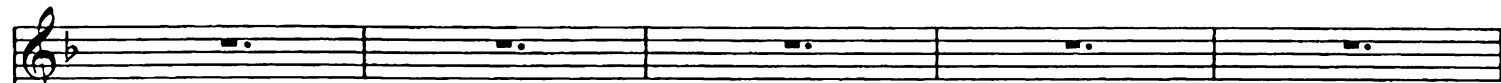
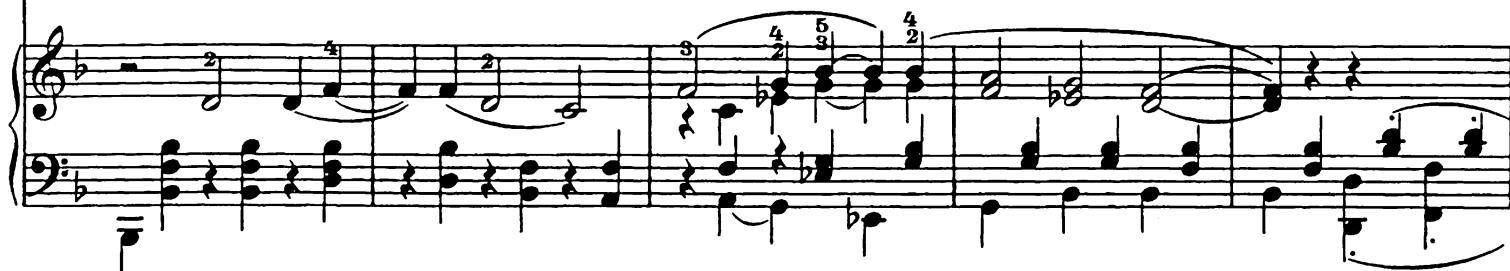
Wenn Singstimme, rechte Hand tacet.

p mun - di sa - lus et glo - ri - a,
der Welt Heil - und Herr - lich - keit,
p mun - di sa - lus et glo - ri - a,
der Welt Heil - und Herr - lich - keit,
p mun - di sa - lus et glo - ri - a,
der Welt Heil - und Herr - lich - keit,

Au - ge pi - is ju - sti - ti - am
mehr den From - men Ge - rech - tig - keit



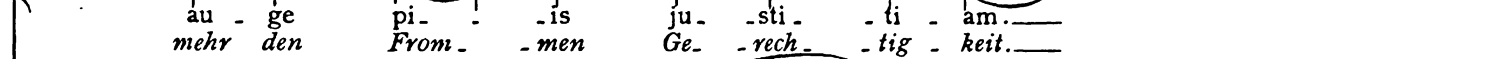
Wenn Singstimme, rechte Hand tacet.....



p
au - ge pi - is ju - sti - ti - am
mehr den From - men Ge - rech - tig - keit.



p
au - ge pi - is ju - sti - ti - am
mehr den From - men Ge - rech - tig - keit.



Re - is - que do - na ve - ni - am!
 und schenk den Sün - dern Barm - her - zig - keit!

Wenn Singstimme, Orgel tacet.....

Re - is - que do - na ve - ni - am!
 und schenk den Sün - dern Barm - her - zig - keit!

diminuendo

Re - is - que do - na ve - ni - am!
 und schenk den Sün - dern Barm - her - zig - keit!

diminuendo

Re - is - que do - na ve - ni - am!
 und schenk den Sün - dern Barm - her - zig - keit!

diminuendo

men. *p*
A. - - - - - men.
p
A. - - - - - men.
p
A. - - - - - men.

pp
p

Detailed description: This system contains the first 12 measures of the piece. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line begins with a melodic phrase in the first measure, followed by a long rest. The piano accompaniment consists of a steady bass line and a more active treble line. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The tempo/mood marking *men.* (meno mosso) is present. The key signature has one flat (B-flat major or D minor).

un poco riten. *più rit.*

un poco riten. *più rit.*

Detailed description: This system contains the next 12 measures. The vocal line continues with rests. The piano accompaniment features a prominent bass line with a melodic contour. The tempo markings *un poco riten.* (un poco ritenuto) and *più rit.* (più ritardato) are clearly visible. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor) in the final measures of the system.

Più lento (in zwei ♩ zu taktieren).

Sopran.

pp

Alt. A - - - - - ve dir, crux, Kreuz,

Tenor. Heil - - - - - dir, crux, Kreuz,

Baß. A - - - - - ve dir, crux, Kreuz,

A - - - - - ve dir, crux, Kreuz,

Più lento.

p

Più lento.

dolcissimo

Red. * Red. * Red.

a. Heil - - - - - ve dir, crux, Kreuz,

a. Heil - - - - - dir, crux, Kreuz,

a. Heil - - - - - ve dir, crux, Kreuz,

a. Heil - - - - - ve dir, crux, Kreuz,

pp

a Heil - - - ve, dir, a Heil - - - ve, dir, a Heil - - - ve, dir, a Heil - - - ve, dir,

pp

pp

pp ritenuto

crux, Kreuz, a Heil - - - ve, dir, crux! Kreuz! pp

pp

pp

ritenuto - - - piu ritenuto

pp