

FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER
FRANZ LISZT-STIFTUNG

V

KIRCHLICHE UND GEISTLICHE GESANGSWERKE

BAND VI

KLEINERE CHOR- UND EINZELGESÄNGE
MIT ORGEL



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 VI
KLEINERE
CHOR- UND EINZELGESÄNGE
MIT ORGEL



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger

Ausgegeben im Jahre 1936

HERAUSGEBERBERICHT

Anima Christi für Männerchor und Orgel, I und II.

Als Druckvorlagen kamen in Betracht:

- I. Abschrift von einer Handschrift Liszts im Besitze von † Ch. Malherbe in Paris. Am Ende derselben: »Au très révérend Père Mohr S. I. son très respectueux et reconnaissant F. Liszt 25. Juin 74 (Villa d'Este).« Die Komposition steht bis auf einen einzigen ($\frac{3}{2}$ nicht $\frac{3}{4}$) Takt im $\frac{1}{4}$ Takt und hat als Tempoangabe: Lento ma non troppo. Das Ganze ist mit Rotstift durchstrichen und trägt am Fuße der ersten Seite den Vermerk »Vide die 2. Version $\frac{3}{4}$.« Diese 2. »Version« ist die Nr. 10 der »Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung Leipzig, bei C. F. Kahnt« (1882). Nur einzelne Takte von I und II zeigen gleiche melodische Grundlinien, sonst sind beide Kompositionen selbständig. II beginnt im $\frac{3}{4}$ Takt und geht bei »in hora mortis« in den $\frac{3}{2}$ Takt über, der bis zum Schlusse beibehalten wird. Die Tempoangabe lautet: Andante, non troppo lento. Es ist also Anlaß gegeben zum Drucke zweier Kompositionen dieses Textes. Der Druck erforderte nur einige Korrekturen im Text und in der Interpunktion.

Ave Maria Ia für Vokal-Chor mit willkürlicher Begleitung der Orgel.

- A. Die Urschrift befindet sich im Weimarer Liszt-Museum (Ms. C11) 7 Seiten Querquartformat. Auf der ersten Seite rechts oben befindet sich der Vermerk »Ecrit Paris 1-Juillet.« Die Handschrift enthält den Vokalsatz mit mehrfachen Korrekturen in Tinte und Bleistift und mit Andeutungen der Orgelstimme. Darnach wurde jedenfalls ausgearbeitet eine uns fehlende Vorlage für den
- B. Druck im Verlag von Tobias Haslinger's Witwe und Sohn in Wien (Verlags-Nr. 10, 116) unter obigem Titel, nach L. Ramann 1846, wo auch die Orgelstimme ausgeführt erscheint.

Dieser Druck bildet also unsere Stichvorlage, die mit A verglichen wurde. Gemäß A wurde die Kreuzung der Bässe auch im 63. Takte noch belassen, was ruhiger wirkt. Einzelne kleinere Nachlässigkeiten wurden geregelt*); die Bindungen in der Orgelstimme wurden konsequenter durchgeführt. Takt 44 bis 46 wurden gemäß Takt 35—37 die Pausen für den 1. Sopran eingesetzt, ebenso die \leftarrow in Takt 42. Ferner wurde statt der alten C-Schlüssel in Sopran-, Alt- und Tenorstimme gemäß der sonstigen Lisztschen Praxis der Violinschlüssel gewählt. Die Orgelstimme ist zwar deutlich, aber im Hinblick auf das Pedal unpraktisch geschrieben. Wo Liszt den 16' Ton (die tiefere Oktave), also das Pedal will, schreibt er einmal 8va unter die betreffenden Noten der linken Hand mit dem Vermerk »Pedal«, das andere Mal schreibt er gemäß der Klavierpraxis die Noten der Contra-Oktave in die linke Hand, wofür es Tasten im Orgelmanual nicht gibt, sondern für die eben das Pedal da ist. Ich habe das streng nach Liszts Willen in orgelmäßigem Sinne geordnet.

*) Die Bögen sind in den meisten Vorlagen sehr flüchtig behandelt. Sie wurden dem Sinne nach ergänzt.

Nach dem Titelblatt ist das Werk auch »in Leipzig bei B. Hermann und in Paris bei B. Latte zu haben«. Es entstand, wie ja in der Urschrift vermerkt ist, in Paris, also jedenfalls Mitte der 40er Jahre. Eine Notiz darüber konnte ich jedoch in Liszts Briefen nicht entdecken.

Dieses Werk ist zwar die Grundlage für das folgende Ave Maria, bewahrt aber in verschiedener Hinsicht seine Selbständigkeit: es ist gedrängter zusammengefaßt, und zeigt die Teilung sämtlicher Stimmen, so daß die Sechsstimmigkeit vorherrschend wird.

Ave Maria Ib für gemischten Chor und Orgel. 1852 gibt Liszt Breitkopf & Härtel zur Begleichung seiner Rechnung verschiedene Werke in Verlag, darunter ein Pater noster und ein Ave Maria, die er mit der Männerchormesse veröffentlicht haben möchte. Er schreibt (Br. I, S. 118): »Relativement à la publication du Pater noster et de l'Ave Maria, vous la ferez entièrement à votre gré et je n'ai d'autre désir à cet égard que de ne pas séparer le Pater de l'Ave, à cause de l'exiguité du premier.«

Es ist eine Umarbeitung des Ave Maria Ia, einerseits ist der Chorsatz vereinfacht, streng 4stimmig, dem polyphonen Wesen mehr angenähert, die Orgel diskreter benutzt, andererseits ist das Werk an Umfang fast ums Doppelte gewachsen. Es ist von B dur nach A dur versetzt und mit dem Pater noster (»secundum rituale SS ecclesiae Romanae«) gleich der auch auf dem Greg. Choral fußenden Männerchormesse dem Pater Albach gewidmet. (Patri venerabili Albach amico devotoque animo d. d. Franciscus Liszt.) Hier lautet der Titel nun lateinisch: »Ave Maria quattuor vocum concinente organo. Modos fecit Franciscus Liszt.«

Das Manuskript dieser selbständigen Bearbeitung fehlt, konnte also nicht zu Rate gezogen werden; doch ist der Druck ziemlich korrekt. Konsequenterweise trug ich (auch gemäß Ia) im Sopran des 26. und 123., wie im Tenor des 71. Taktes ein \leftarrow nach. Irrtümlicherweise lautet die Bindung im 56. Takte:



Der 102. Takt lautet im Druck der Orgelstimme oberes System



Das verdirbt die ganze Wirkung der Sopranstimme und ist sicher ein Druckversehen. Ich habe die Orgel genau mit Sopran und Alt gehen lassen, mit denen sie auch im folgenden Takt in Syncopen musiziert.

Das von Liszt (Br. II, S. 38) verlangte »Ave Maria« für Orgel ist das gleiche, von Gottschalg eingerichtet.

Ave Maria II Ddur $\frac{3}{4}$, a) für gemischten Chor und Orgel. Druckvorlage: Nr. II der »Neun« (1871), sowie der »Zwölf Kirchenchorgesänge« mit Orgelbegleitung (1882). Leipzig, bei C. F. Kahnt.

Zur Vergleichung konnte herangezogen werden:

Die Urschrift aus dem Weimarer Liszt-Museum (Ms. C 12e) ein Notenblatt Hochformat $34\frac{1}{2} \times 27$ cm, 24linig, eng beschrieben, auf der ersten Seite mit je 4 Systemen für die Chorstimmen und 2 für die Orgelstimme. Am Ende: 3 Octobre 69 Madonna del Rosario.

Aus ihr konnten verschiedene Ergänzungen in Bögen, (Liszt will in seinen Niederschriften durch ihre Anwendung auf gutes Zusammenfassen und -halten ganzer Perioden dringen), Dynamik, Fingersatz nachgetragen werden.

Unterm 7. Oktober 1869 schreibt er Madame Laussot, der als der Dirigentin der Societä Cherubini in Florenz jetzt zwei, später neun und dann »Zwölf Kirchenchorgesänge« gewidmet wurden (Br. II, S. 151): »Dans un peu de jours vous arrivera une petite surprise sous forme d'un Ave Maria écrit pour la société Cherubini, et dédié à sa chère Maestra. Quelques simples que soient ces quelques mesures (où ne se trouve pas une seule répétition de mot, ni appareil quelconque) j'espère qu'elles ne vous déplairont pas.« Es sei auch darauf verwiesen, was er gelegentlich dieses »Ave« über seine und seiner Kirchenmusik Ausführung sagt (im 9. Briefe des III. Bandes).

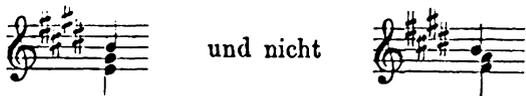
Die Rückseite des Blattes bildet die Übertragung des Stückes b) für Singstimme und Orgel oder Harmonium von der Hand des Meisters, der auf einem weiteren Blatt auch eine Einrichtung für Klavier und Harmonium niedergelegt hat.

Zur Trauung. Ave Maria III: Geist der Liebe, segne uns. Geistliche Vermählungsmusik für Orgel oder Harmonium (mit Gesang ad libitum).

Das kleine Werk für Orgel und Frauenstimmen bedeutet einen Wiederhall im höheren Chor aus den »Années de pèlerinage«. Es wurde erst nach Liszts Tod bei Breitkopf & Härtel in Leipzig 1890 veröffentlicht, und zwar durch Gottschalg, der feststellt (»Franz Liszt in Weimar« S. 148), daß Liszt am 7. August 1883 »sein Klavierstück »Sposalizio« für die Orgel bearbeitet.«

Die Handschrift des Meisters im Liszt-Museum in Weimar (Ms. R 7) umfaßt zwei Bögen und ein dazwischenliegendes Blatt 12linigen Notenpapiers Hochformat ($33\frac{1}{2} \times 25$ cm), paginiert 1—10, die 1., 7. und letzte Seite sind fast ganz mit Korrekturblättern überklebt, das Ganze aber nur dürftig beschrieben. Die Überschrift Liszts lautet: »Sposalizio« (Trauung) nach dem gleichnamigen Bilde Raphaels, F. Liszt.« Darunter schreibt Gottschalg: »Oder: Die Trauung. Geistliche Vermählungsmusik für Orgel (Gesang ad libitum).«

Nach dieser Handschrift konnten einige Versehen des Br. & H.-schen Druckes verbessert werden, darunter auch ein krasser Druckfehler, der neben anderen ohne viel Federlesen auch in die neueste Ausgabe der Orgelwerke Franz Liszts bei Peters (Leipzig) übernommen wurde. Ein Blick auf die korrespondierende Stelle in Takt 14, sowie auf das Original für Klavier würde genügt haben, um festzustellen, daß die rechte Hand des 4. Taktes heißen muß



Es zeigte sich ferner, daß Gottschalg allerlei Registrier- und Nüancierangaben, auch Notenbindungen angebracht hatte, die Liszts

Handschrift nicht enthält, daß der deutsche Text »Geist der Liebe, segne uns«, den die Br. & H.'sche Ausgabe aufweist, nichts mit Liszts Handschrift zu tun, daß nicht 3, sondern 4 Takte vor dem Eintritt des Gesanges die linke Hand den Akkord und zwar nicht mit *c*, sondern mit *cis* anzuschlagen hat, daß beim Eintritt des Gesanges Mälzls Metronom fehlt, daß ferner im 7. Takte von dort an die rechte Hand fälschlich *cis e a* statt *h e a* notiert ist, daß ein Pedal-H (vor der Manualpartie in E dur), sowie ein späteres »un poco accelerando« zu notieren vergessen, daß auch sonstige Zusätze (»lang«, »8 Fuß«, »ed. sempre pp., sempre legato) — dieses legato ist einmal von Liszt niederzuschreiben übersehen worden — unterlassen sind, daß Liszt als Haupttempo nicht $MM \frac{1}{2} = 72$, wie ursprünglich geschrieben, sondern = 96 haben will, und endlich, daß der Schluß von Gottschalg offenbar — »befriedigender« gestaltet worden ist.

Es ist wohl denkbar, daß mancher Leser hinter den Lisztschen tonartlich unbestimmt verschwebenden Schluß mit Gottschalg ein Fragezeichen zu setzen geneigt ist — trotzdem aber, glaube ich, muß daran festgehalten werden. Fraglich bleibt höchstens, ob die Orgel so, wie angedeutet, oder mit der Singstimme zusammen verhalten soll. Liszt hatte ursprünglich über den letzten Orgeltakt ein \curvearrowright gesetzt, dieses aber dann mit Rotstift weggestrichen, als er das letzte Solo »Ave Maria« mit Tinte darüber schrieb, mit Blaustift dazu bemerkte »Singstimme«, die letzten 3 Takte von einer drüberstehenden Zeile aus durch das Rotstiftzeichen einschaltete und vorne ein Rotstiftfragezeichen in Klammer beifügte. Danach wäre ursprünglich vielleicht auch folgende »Version« im Sinne Liszts gewesen:



Im drittletzten Takte unseres Druckes scheint mir die Handschrift statt *dis* auf dem 2. Viertel ursprünglich das höhere *gis* gehabt zu haben, welches dann weggestrichen oder -gewischt worden zu sein scheint. In den beiden letzten Takten steht *dis* für jene Stimmen zur Wahl, die *gis* nicht gut erreichen. Zur Bekräftigung seines Schlusses setzt der Meister ausdrücklich darunter: »fine«.

Ave maris stella a) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung, b) für Männerchor mit Orgelbegleitung, c) für eine Singstimme und Harmonium.

Druckvorlagen: Nr. VII und VII(bis) der »Neun Kirchenchorgesänge« (erschienen 1871), sowie der »Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung«. 1882. Leipzig bei C. F. Kahnt.

Zur Vergleichung konnte nur eine Handschrift Liszts aus dem Weimarer Liszt-Museum (Ms. C, 19) herangezogen werden, die, ziemlich flüchtig, eine Bearbeitung des Werkes für eine Singstimme und Harmonium vorstellt (c). Sie deckt sich in der einfachen Begleitung genau mit unserem Chorsatz und ist gegenüber der bei Kahnt in Leipzig erschienenen in der Begleitung sehr frei gehaltenen Ausgabe für Gesang und Klavier oder Harmonium ganz selbständig; für Harmonium ist ihr der Vorzug zu geben. Ein fehlender Takt ist durch Rotstift bezeichnet. Seite 33 vorletzter Takt in der Singstimme, Seite 34, 4. letzter Takt in der Orgel wurden Notenwerte analog den Parallelstellen berichtigt. Von der Singstimme sind nur die ersten 6 Takte niedergeschrieben; sie ergänzt sich im übrigen aus dem Sopran des Druckes.

Von dem Werke sagt Liszt (Br. VII, S. 201) »écrit au Vatican« also zu einer Zeit, da Liszt im Vatikan wohnte und das war 1865 oder 1866. Jedenfalls ist es vor 1868 komponiert. Nach Br. II, S. 122 stammt die Fassung für Männerchor und Orgel aus dem Jahre 1868. Liszt hatte seine erste Niederschrift verloren und schrieb den Chor damals für den Verleger Repos noch einmal auf. Am 15. Juli 1868 schreibt Liszt der Fürstin (Br. VI, S. 174): »Avez-vous eu la bonté de faire expédier mon manuscrit Ave maris stella, à Mr. Repos à Paris?« Er ist jedenfalls angeregt durch ein solches von Vecchiotti († 1863 als Direktor der Kapelle in Loretto), wo sich Liszt das auch in Rom berühmte Stück vorsingen ließ, über das er schreibt (VI, S. 171): »C'est une jolie barcarole dans le goût rossinien.«

Über Liszts Werk schreibt der Präses der deutschen Cäcilienvereine, Dr. Franz Witt in Regensburg, am 8. Juni 1869 an Liszt: »So schönes sei noch nie gesungen worden, sagte Regensburg. Es hat noch dazu alle Anlage, populär zu werden im edelsten Sinne des Wortes. Ich habe es deshalb auf das Programm des Musikfestes am 5. August gesetzt und hoffe davon einen bedeutenden Eindruck.« Für diese Aufführung schlug Liszt Witt in einem Briefe vom 12. Juli 1869 (*Musica sacra*, 1913, S. 290) folgende »prosodische« Anordnung des ersten und zweiten Taktes von S. 32 vor:



Ave verum corpus für gemischten Chor mit Orgelbegleitung ad lib.

Druckvorlagen: Nr. V der »Neun« (1871) und der »Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung« (1882). Leipzig bei C. F. Kahnt.

Manuskript lag leider keines vor. Es waren nur Text- und Interpunktionsversehen zu verbessern. Das Datum der Komposition bei L. Ramann (*F. Liszt II*, 2, S. 463) 1871 dürfte nicht zu beanstanden sein. Der Text der Antiphone zeigt offenbar eine früher gebräuchliche kirchliche Form. Ich habe überall der Einheitlichkeit halber Form und Schreibweise der liturgischen Bücher von 1886 bevorzugt. Hier mußte der alte Text belassen werden (jetzt — und auch früher schon — bleibt »Christi« weg, statt de heißt es ex Maria, dann statt »fudit aquam cum sanguine« heißt es »fluxit unda sanguine«).

Christus ist geboren. Weihnachtslied (Theophil Landmesser) für gemischten oder Männer- oder Frauenchor mit Orgelbegleitung: »Aeolsharfen tönt es wieder«. 1. und 2. Komposition. Handschrift (ohne Text) im Liszt-Museum (Ms. C 15^b); auf der Rückseite die Urschrift des Hymnus »Slavimo slavno, Slaveni«. Da diese Handschrift aus dem Jahre 1863 stammt, ist anzunehmen, daß auch das Weihnachtslied damals geschrieben wurde.

Druckvorlage: Die bei Bote & Bock in Berlin 1865 deutsch und italienisch (*Nato è Cristo Redentor*) erschienene Ausgabe in Partitur und Stimmen. Es ergaben sich verschiedene Richtigstellungen von selbst. In der ersten Komposition steht in der Orgelstimme: piano, 4 Fuß. Letzteres wurde gestrichen, da es

den ganzen Orgelsatz in die höhere Oktave verlegen würde und mit dem späteren *FF* und Pedal nicht wohl zu vereinbaren wäre. Denn an gewagte Klangexperimente, wie daß die Orgel eine Oktave höher spielt, als der Chor singt, hat Liszt in jenen Zeiten gewiß nicht gedacht. Es könnte heißen sollen: In der Orgel soll der 4-Fußton nicht fehlen, vielleicht sogar vorherrschen, um einen helleren Klang zu erzielen; aber das setzt bekanntlich den 8-Fußton voraus. Im Nachspiel mag gelegentlich ein 4' Register allein als »Echo« verwendet werden können; das Ganze muß dann aber eine Oktave tiefer als notiert gespielt werden.

Die kleine Abweichung der Oberstimme vom Original im 12. Takte der Männerchorbearbeitung, wie auch dort im Nachspiel, ist authentisch.

Die zweite (freundlichere) Komposition gibt uns einen Fingerzeig über die Zeit der Entstehung: es ist eine »Variante« zu dem Quasi Andante (religioso) des »Hirtengesanges an der Krippe« aus dem 1. Teil (Weihnachtsoratorium) des »Christus«, der Liszt schon Anfang der 60er Jahre intensiv beschäftigte.

Die Einrichtung für Frauenchor, die Übersetzung ins Italienische läßt vermuten, was die verdienstvolle Herausgeberin der Briefe Franz Liszts, Fräulein Professor Lipsius (†), bestätigt, daß diese Chöre für einen römischen Frauenkirchenchor als Weihnachtsgabe bestimmt waren (wie auch andere, vgl. Br. VI, S. 127): nämlich für die Klosterfrauen von Trinità de' Monti in Rom, deren Oberin Boutourline eine Cousine der Fürstin Wittgenstein war.

CRUX! Hymne der Seeleute.

Nachdem lange vergeblich auf eine Abschrift dieses verschollenen Werkes gewartet worden war, konnte auf antiquarischem Wege ein Exemplar des Druckes erreicht werden.

Dieses (in 8^o-Format) besteht aus 12 nicht paginierten Blättern in einem roten Umschlag, dessen äußerer (dann nochmals auf weiß gedruckter) Titel lautet:

CRUX HYMNE DES MARINS

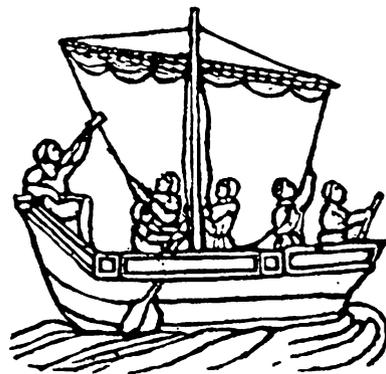
AVEC ANTIENNE APPROBATIVE

DE N. T. S. P. PIE IX,

Paroles de M. GUICHON DE GRANDPONT

Commissaire Général de la Marine

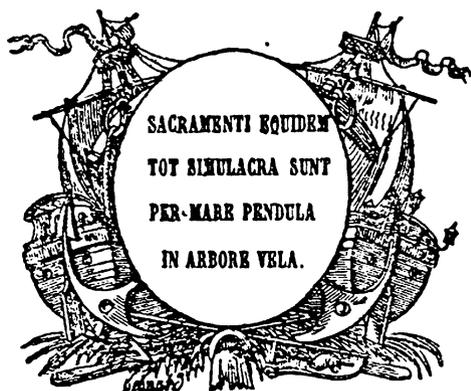
Musique de Fr. LISZT.



NAVIS OPIFERA

BRIST
M. DCCC. LX. V.

Auf der letzten weißen Seite steht: Brest. — Imp. Anner. Auf der letzten roten Umschlagseite findet sich folgendes Emblem:



Auf der 3. (weißen) Seite findet sich eine Zuschrift des Dichters an den Papst Pius IX, worin die dem hl. Ambrosius entnommenen Worte mit der Musik von Liszt als würdig erscheinend bezeichnet werden, gesungen zu werden in allen Kirchen und Kapellen der christlichen Häfen und geeignet, den Segen Jesu und seiner heiligen Mutter auf unsere braven und tapferen Seeleute und ihre Seefahrt herabzuflehen.

Sie ist datiert vom 4. Juni 1865.

Darunter befindet sich die Bemerkung: »Le Saint-Père a écrit au bas de cette Supplique: Benedicite aquae omnes Domino, et omnes qui perambulant in mari benedicant Domino! Pius PP. IX.«

Die 5. Seite bietet das Gedicht »Cruz« in Facsimile mit Namensunterschrift.

Die 6. Seite bietet obige »Approbation« des Papstes in Facsimile mit Namensunterschrift.

Auf Seite 7—13 folgt die Musik, genau wie sie nachstehend zum Abdruck gebracht wird; es war nur wenig zu regeln. Einige (franz.) Akzente des Lateinischen (quùm p.) fielen; ich vermute noch, daß die allerletzte Schlußbemerkung unter der 2. Strophe des Frauenchorsatzes zur 1stimmigen 1. Strophe gehört. Genau nach der Vorlage wurde Seite 45 I, 2. Takt, 4. Achtel der Singstimme *had* gedruckt, dagegen bei der Wiederholung, II, 5. Takt *hgisd*. Es ist anzunehmen, daß Liszt beide Stellen ganz gleich gesungen haben wollte, es ist aber fraglich, ob nach der ersten oder der zweiten Art.

Auf Seite 15—18 ist eine Darstellung der Musik in populärer Zahlen-Notierung nach der Methode Galin-Paris-Chevé dargeboten und auf Seite 19 sind 3 Schiffstypen abgezeichnet aus »l'histoire de la Marine de Mr. Du Sein«.

Seite 20 enthält die freien französischen Übersetzungen der lateinischen Texte von Guichon de Grandpont, überschrieben »la Croix« — »voix du fidèle«, dann »voix du St. Père.«

Dann ist auf Seite 20—24 eingehend der Verlauf der Audienz, die der Dichter am 8. Juni 1865 beim Papste hatte, dargestellt und am Schlusse der Verlauf der Unterhandlungen mit dem Komponisten geschildert, wobei für uns die Mitteilungen Liszts (sonst nicht gedruckt) wertvoll sind:

»Le Mardi, 13 Juin, à notre retour de Naples, je recevais le billet suivant de M. l'abbé Liszt, que je ne saurais assez remercier de son obligeance et de sa parfaite bonne grâce à devenir mon collaborateur:

»Cher Monsieur, votre Hymne est composée. Jeudi après la procession du Corpus Domini, j'aurai l'honneur de vous la remettre au Vatican, et de convenir avec vous des petits détails relatifs à sa publication.« F. Liszt.

Ces détails réservés par le compositeur se réduisaient à ceci:

»Disposez de ma composition selon vos convenances. Je tiens seulement à corriger les épreuves. — Je souhaiterais bien que l'on adoptât, pour le chant de cette Hymne, la prononciation italienne.«

Et le 25. Septembre, revenant de la Hongrie, où il avait assisté à des magnifiques exécutions de sa Légende de Sainte-Elisabeth et de sa symphonie de la Divina Comedia, F. Liszt me renvoyait de Rome l'épreuve corrigée, en ajoutant ceci:

»Je fais grand cas de la méthode Galin-Paris-Chevé, dont j'ai pu apprécier les remarquables résultats lors de mon court séjour à Paris en 1861. Depuis, je l'ai recommandée à diverses personnes qui s'occupent des questions d'enseignement Par conséquent, je ne puis qu'approuver votre intention de compléter l'édition de l'Hymne par la notation Chevé.«

Brest, 15. Novembre 1865.

A. Guichon de Grandpont.

Zur Karl August-Feier (Nr. 2): »Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen.« Festgesang zur Enthüllung des Karl August-Denkmal in Weimar.

Liszt schreibt der Fürstin Wittgenstein am 20. Juli 1875 aus Weimar:

»Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen, est le texte du Ps. 96 que j'ai composé très simplement pour la fête de Charles Auguste.«

Die betreffenden Textstellen umfassen einen Teil des 10., sodann den 11. und 12. Vers des 97. Psalms der deutschen Lutherbibel; 10. Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen. 11. Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen und Freude den frommen Herzen. 12. Ihr Gerechten freuet euch des Herrn, und danket ihm, und preiset seine Heiligkeit!

Er kommt darauf auch seinem Onkel Eduard von Liszt in Wien gegenüber zu sprechen (Br. II, Seite 223): »hernach (3. bis 15. VIII. 1875 in Bayreuth) schließe ich dieses Jahr mit Weimar ab . . . bei der Karl August-Feier am 3. September, wozu ich einen kurzen, einfach populär gehaltenen Chorgesang geschrieben, dessen Text der König David verschaffte« usw.

Die Partitur des kurzen, ganz volkstümlich gehaltenen Satzes (1- und 2stimmig in Oktaven) erschien erst nach Liszts Tod (1887) in Leipzig. Der Kistnersche Druck diente als Stichvorlage.

Zur Vergleichung konnte eine Handschrift aus dem Liszt-Museum in Weimar (Ms. B, 24b) herangezogen werden: 2 Bögen 20linigen Notenpapiers Hochformat (35½ × 27 cm), wovon 6 Seiten beschrieben. Die Handschrift zeigt Überschrift, Zusätze, Verbesserungen von Liszt. Seine Überschrift lautet »Zur Karl August-Feier«. Eine andere Hand fügte bei 1875. Aus der Handschrift waren verschiedene Versehen des Druckes erkenntlich und wurden beseitigt.

Ungenau Textabschrift und Textunterlage wurde ferner festgestellt und geregelt bei den Worten »und Freude den (nicht dem) frommen Herzen«.

Die Seligkeiten (Ev. Matthäi 5, 3—10) für Chor, Baritonsolo und Orgelbegleitung (ad libitum).

Dieses Stück ist zwar (mit lateinischem Text) dem Oratorium »Christus« einverleibt worden, aber es schien mir doch notwendig, in der Gesamtausgabe die von Liszt eigens eingerichtete Ausgabe

mit deutschem Text fortzuführen. Die frühere besondere Ausgabe, die lateinischen und deutschen Text aufweist, erschien bereits 1861 bei C. F. Kahnt in Leipzig und ist sehr unübersichtlich in Partitur und Stimmen. Sie dient dem vorliegenden Druck als Vorlage, sie zeigt auch einen einfacheren Orgelpart.

Zum Vergleichen lag vor:

Liszts Niederschrift aus dem Liszt-Museum in Weimar (Ms. B 2³): 9 Notenseiten, Oktavformat (hoch), in grünem Samteinband mit Goldpressung. Auf der ersten (leeren) Seite die Widmung: »Mai 59, pour Carolyne«. Darunter »15. Octobre 59. Elle est l'inspiration la liberté et le salut de ma vie — et je prie Dieu que nous fructifions ensemble pour la vie éternelle. — F. Liszt.« Auf der letzten Notenseite steht durch spätere Notenkorekturen zugedeckt als Datum: »Jeudi Saint 59«.

Sie deckt sich im allgemeinen vollständig mit unserer Druckvorlage; nur in der kurzen Einleitung sind die 3 letzten Takte noch einfacher gestaltet.

Einzelne Versehen des Druckes wurden berichtet.

Die Überschrift lautet »Les Béatitudes (St. Matthieu Chapitre 5 v. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.)«.

Der deutsche Text steht natürlich nicht dabei, sondern wurde aus unserer Druckvorlage genommen, wo er mit dem lateinischen zusammen eine sehr unübersichtliche Partitur veranlaßte. Ich habe für notwendig gehalten, mit kleinen Noten jene Orgelunterstützung anzudeuten, die Liszt offenbar infolge von Erfahrungen mit detonierenden Chören in seiner Christus-Partitur nachtrug.

Das Datum 1856 der Komposition bei L. Ramann (Fr. Liszt II 2, S. 420, 509) ist wiederum, wie so häufig, nicht zu erklären, geschweige zu rechtfertigen. Liszt schreibt: 1859 von Leipzig »Vendredi saint 8 heures du matin« (Br. IV, S. 461) ausdrücklich, (»Hier) de 9 à 1 heure les Béatitudes ont été composées presque en entier — il ne reste plus qu'une fin à trouver, ce qui ne m'embarrassera guère. Le morceau est d'une entière simplicité — pauvre d'esprit et humble de coeur«. (Es folgt dann eine Beschreibung der ganzen Anlage des Stückes) »Lundi matin ce sera achevé et peut-être le ferai-je graver pour vous«.

Das stimmt genau mit dem obigen »jeudi saint« — nur zogen sich dann die Korrekturen und der Schluß noch bis in den Mai hin. Die Angabe Liszts »15. Oktober 1859« bezieht sich auf den Vermählungstag der einzigen Tochter der Fürstin, Marie, mit dem Prinzen Hohenlohe; an diesem Tage wird Liszt das Werk in schönem Einband als Trost überreicht haben. Liszt (Br. I, S. 388) schickt ja auch erst 1861 das Werk zum Druck, dazu bemerkend: »Ich habe wenig geschrieben, was mir so aus der innersten Seele gequollen.« Er würde, wenn es schon 1856 komponiert worden wäre, nicht so lange damit gewartet haben. Das Seite 6 und später ausgedruckte Orgelpedal ist, da es im Druck in das Manualsystem eingetragen ist, jedenfalls eine Oktave höher gemeint; doch ist es bei großem Chor auch wie gedruckt vollkommen im Sinne des Meisters.

Dominus conservet eum (Pro Papa II) und Tu es Petrus!
(Pro Papa I).

Druckvorlage: Nr. 11 und 12 der »Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung« (1882). Leipzig, bei C. F. Kahnt.

Wie der zum Jubiläum der Kanzel St. Peters (1866) bestimmte Papst-Hymnus »Tu es Petrus« (»Die Gründung der Kirche«) aus dem Oratorium »Christus« Pius IX. zgedacht und schon 1865 mit einer Zeichnung Kaulbachs (Br. II, S. 87) veröffentlicht worden war, so hat Liszt auch Leo XIII. mit 2 Papsthymnen beschenkt.

Er schreibt (Br. VIII, S. 379): »Très-Saint-Père, les textes saints: »Dominus conservet eum et vivificet eum« et »Tu es Petrus« sont consacrés au Saint-Siège Apostolique. Je me suis permis de les composer pour Chœurs, de facile exécution, même populaire: et mets aux pieds de votre Sainteté cette notation en toute humilité, obéissance et fidèle foi catholique.«

12 Janvier 81.

F. Liszt.

Die beiden Gesänge sind wohl kaum früher als 1880 komponiert. Handschriftliche Vorlagen waren nicht zu beschaffen. Nachträglich kam mir auch der auf der Innenseite je eines Folio Bogens bei Manganelli in Rom hergestellte, offenbar für den Papst bestimmte Prachtdruck der beiden Hymnen zu Händen. Er deckt sich völlig mit unsrer Vorlage.

Festgesang zur Eröffnung der zehnten allgemeinen deutschen Lehrerversammlung, gedichtet von H. Hoffmann von Fallersleben, für vierstimmigen Männerchor mit beliebiger Begleitung der Orgel.

Druckvorlagen: 1. Eine Art Reinschrift der Partitur aus dem Liszt-Museum in Weimar (Ms. C, 17) von fremder Hand, die auch das Schreibpapier selbst rastrierte, für Tenöre I, II, Basso I, II, mit Pianofortebegleitung. Sie umfaßt 3 Bogen Hochquartformat; 1 Seite Titel, 10 Seiten Noten. Auf der Titelseite ist bemerkt: »Die Änderungen in dieser Komposition sind von der Hand des Herrn Hofkapellmeister Dr. Fr. Liszt.«

Liszt hat da zunächst statt Pianoforte eingesetzt: Orgel ad libitum, ferner im Vokal- wie Instrumentalpart viel geändert und nachgetragen, im Übrigen auch Einzelnes in dem sehr »mageren«, nur stützenden Pianoforte übersehen (z. B. Schlußtakt der ersten Notenseite, wo die abschließende Note *d'* [1/2] fehlt).

Aus dem mit mannigfachem Pedalgebrauch ausgestatteten Orgelpart nun ist zu ersehen, daß Liszt dieser Komposition ihre Heimat in der Kirche anwies; denn bei der Verwendung im Konzertsaal oder im Hause nahm er immer das Harmonium als Orgelersatz zu Hilfe, da die Konzertsäle in jener Zeit nur selten mit einer Orgel versehen waren.

2. Gedruckte Partitur und Stimmen aus dem Verlage von R. Sulzer in Leipzig mit ganz gleichem Titel. Da finden wir verschiedene Versehen der Vorlage 1 verbessert. Es war nur Einzelnes noch auszugleichen, — einige fehlende dynamische Bezeichnungen (Takt 17, 22, 26, 31, 32, 37, 77, 78, 102, 111, 119) zu ergänzen oder richtig zu stellen, in Takt 18, 59 und 99 wurde in die Orgelstimme das 3. Viertel conform den Singstimmen zu Achtelnote und Achtelpause gestaltet und im 139. Takte wurden die Singstimmen (wie die Orgelstimme es aufweist) mit *FF* (statt *F*) ausgestattet. Jedenfalls wollte Liszt (wie auch in Takt 20, 61, 102) das *FF* im Chor, das *F* in der Orgel. Fraglich wäre vielleicht in den Takten 122—139 das *p* in der Orgel zu dem *F* des Chores. Aber Liszt setzt auch anderweitig in ähnlichem Falle oft das *p* in die Orgel, die eben nicht klangbeherrschend werden soll.

Dichtung und Musik entstanden 1858. Der Festgesang wurde zum 27. Mai 1858 (X. allgemeine deutsche Lehrerversammlung in Weimar) komponiert. Die Veröffentlichung erfolgte 1859.

Le Crucifix. Der Gekreuzigte. Gedicht von Victor Hugo für eine Altstimme mit Begleitung des Klaviers oder Harmoniums (in 3 musikalischen Versionen).

Soviel ich finde, spricht Liszt ein einziges Mal in einem Briefe an den Dichter (Br. VIII, S. 414) von diesem Werke, indem er diesen seiner nun durch 50 Jahre währenden lebhaftesten und

tiefsten Bewunderung versichert. »Elle m'a incité à composer deux de vos merveilleux poèmes: Ce qu'on entend sur la montagne et Mazepa: comme aussi plusieurs de vos chansons d'amour, et récemment votre adorable Crucifix: »Vous qui pleurez, venez à ce Dieu, car il pleure.« Der Brief ist vom 15. Dezember 1884 datiert. Vermutlich ist das Stück auch 1884 komponiert, denn Liszt schreibt in dem Briefe, daß er es »récemment« geschaffen habe. Obwohl das Werk in Leipzig verlegt wurde, ist es vom Titel bis zu den Tempo- und Vortragsbezeichnungen französisch verfaßt. Letztere wurden ins allgemein verständliche und gebräuchliche Italienisch (*molto lento, dolce* usw.) zurückversetzt, ebenso der Titel deutsch beigelegt. Nur der Text ist auch deutsch beigegeben und wurde getreu dem Original französisch und deutsch beibehalten. In der 3. Komposition (»Version«, wie Liszt sagt) empfiehlt sich vielleicht besser zu singen: »Die ihr weint«, »die ihr leidet«, »die ihr zittert« statt »Ihr die weint« usw. — trotz der Dehnung des »die« im ersten Falle.

Eine Handschrift lag zur Vergleichung nicht vor, einzelne Versehen in Interpunktionen usw. konnten ohne weiteres berichtet werden. Die Arpeggiozeichen beziehen sich natürlich wie auch »Ped. +« auf Klaviervortrag, bei Harmonium oder Orgel gelten sie nicht. Ich glaube das Werkchen ist mit seiner ausgesprochenen kirchlichen Haltung in Wort und Weise hier richtiger eingereiht als unter den »Liedern und Gesängen«.

Mariengarten. (Quasi Cedrus!) für 2 Soprane, Alt, Tenor und Orgel.

Bisher ungedruckt, nachdem diese »Motette« mit der »Via crucis«, den »Septem sacramenta« und dem »Rosario« (s. Vorwort zu diesen) vergeblich dem Verleger angeboten worden war (dort heißt es »Sicut cedrus«).

Druckvorlage: Ein Manuskript aus dem Weimarer Liszt-Museum (Ms. C, 8) »Quasi cedrus!« Darunter von Liszts Hand: »Mariengarten (jardin de Marie) F. Liszt«. Es umfaßt 9 Seiten Hochquartformat mit Eintragungen des Meisters: Chor- und Soloangaben, dynamische Zeichen, Textergänzungen; an Stelle des Schlußtaktes hat Liszt einen neuen 12taktigen Schluß gesetzt (wie hier gedruckt), als Schlußvermerk: »Laus tibi Christe! F. Liszt.« Es wurden verschiedene Bögen, Notenverteilungen und dynamische Angaben geregelt und Versehen verbessert, sowie der Text aus Ecclesiasticus 24, 17—20, und Schluß von 16 nach der Vulgata verglichen.

Mihi autem adhaerere für Männerchor mit Orgelbegleitung.

Druckvorlage: Nr. VI der »Neun Kirchenchorgesänge« (1871), sowie der »Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung« (1882). Leipzig, bei C. F. Kahnt.

Liszt schreibt: (Br. VI, S. 179) am 8. August 1868 an die Fürstin Wittgenstein: »J'ai écrit 2 petites pages de musique en 3 jours. C'est un Offertoire pour 4 voix d'hommes, avec quelques accords d'accompagnement d'orgue, pour la messe de St. François d'Assise. Le texte m'en a été communiqué par le maître Boroni, religieux franciscain, compositeur et directeur des chanteurs d'église de St. François d'Assise. Le texte se réduit à un seul verset du Ps(aume) 72 d'une extrême simplicité*). Pour les derniers mots *spe mea* il m'a fallu beaucoup chercher, avant de trouver un accent

*) Nach der deutschen Bibel Ps. 73, 28: »Aber das ist meine Freude, daß ich mich zu Gott halte und setze meine Zuversicht auf den Herrn, Herrn.«

correspondant à mon sentiment. Je ne le voulais ni trop reposé, ni trop agité, simple et abondant, tendre et grave, ardent et chaste, tout ensemble!« Ferner an den Verleger Repos in Paris am 26. August 1868 (Br. II, S. 124): »Je l'ai composé récemment à Assise.« Somit wurde es im August 1868 in Assisi komponiert.

O heilige Nacht. (Weihnachtslied) nach einer alten Weise für Tenorsolo und Frauenstimmen mit Orgel oder Harmonium.

Druckvorlage: Die bei A. Fürstner in Berlin 1882 erschienene Ausgabe in Partitur und Stimmen mit deutschem und englischem Text; eine Manuskripteinschau war leider nicht zu ermöglichen. Der Druck ist anscheinend korrekt und erforderte nur die Hinzufügung einiger weniger dynamischer Zeichen bei der Orgelstimme. Er trägt den Vermerk: »Zum ersten Male in Rom am Weihnachtstag 1881 von Dilettanten aufgeführt.«

Die Komposition fällt schon in das Jahr 1875 oder 1876. Sie ist erst für Klavier allein geschrieben worden (Nr. 2 des »Weihnachtsbaumes«).

O sacrum convivium für Altsolo (sowie Mezzosopran- und Altchor ad libitum) mit Harmonium- oder Orgelbegleitung komponiert.

Bisher ungedruckt; stammt jedenfalls aus späterer Zeit. Dieser ersten Ausgabe konnten zu Grunde gelegt werden aus dem Liszt-Museum in Weimar (Ms. C, 7):

- A. Als eigentliche Druckvorlage ein Ms. von 9 Seiten Hochquartformat. Die Partitur-Anordnung und die erste Linie von Liszts Hand, dann fremde Schrift. Liszts Hand macht sich aber weiterhin bemerkbar in Korrekturen und Einträgen mit Rotstift und Tinte. Die erste Seite ist mit Rotstift leicht durchstrichen, womit offenbar angedeutet werden soll, daß man wohl auch mit dem 6. Volltakt oder bei dem Auftakt zum 9. beginnen könne.
- B. Handschrift von Liszt, ein Blatt, 2seitig beschrieben, größeres Hochformat, enthält die Änderungen für Seite 5 und 7 der Handschrift A.
- C. Handschrift von Liszt, ein Blatt, 2seitig beschrieben, Format wie B, offenbar Teil einer Skizze mit einem anderen Anfang.
- D. Handschrift von Liszt, Skizzen zu einer Bearbeitung für Orgel oder Harmonium allein.

Es blieb nichts fraglich, nur wurden allerlei Selbstverständlichkeiten (Bögen) ergänzt und gelegentliche Versehen verbessert. Da keinerlei Andeutungen der Verdeutschung des liturgischen Textes zu bemerken sind, wurde hiervon Abstand genommen.

O salutaris hostia I. Komposition für Frauenchor mit Orgelbegleitung.

Druckvorlage: Nr. III der »Neun Kirchenchorgesänge« (erschienen 1871), sowie der »Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung« (1882). Leipzig, bei C. F. Kahnt.

Zur Vergleichung konnte herangezogen werden:

Die Urschrift aus dem Weimarer Liszt-Museum (Ms. C, 121), ein Notenblatt, Hochformat, $34\frac{1}{2} \times 27$ cm, 24 linig, eng beschrieben, mit 3 Systemen für 2 Soprane und Alt (geteilt) und 2 Systemen für Orgel. Das *sostenuto* scheint erst bei der Korrektur zum *Andante* hinzugefügt worden sein. Nach der Urschrift konnten verschiedene Akzente (Takt 17, Alt, Takt 21, II. Alt gemäß Takt 36), Bögen und einzelne $\leftarrow \rightarrow$ korrekter gesetzt werden.

Auf der Rückseite ist das *Tantum ergo* (Zwölf Kirchenchorgesänge IV) niedergeschrieben mit der Angabe *Santa Francesca Romana* (in *Festo del B. Bernardo, Tolomei(?)*), 20. bis 21. August 69. F. Liszt. Diese Zeitangabe ist gewiß auch auf »*O salutaris*« zu beziehen.

O salutaris hostia II. Komposition für gemischten Chor mit Orgelbegleitung.

Druckvorlagen: Nr. VIII der »Neun Kirchenchorgesänge« (1871), sowie der »Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung« (1882). Leipzig, bei C. F. Kahnt. Eine Handschrift lag nicht vor. Verschiedene Druckversehen wurden beseitigt. Der kurze Chor entstand jedenfalls im Jahre 1869.

Ossa arida, audite verbum Domini für Männerchor und Orgel zu 4 Händen und Pedal. (Ezechiel 37, 4.)

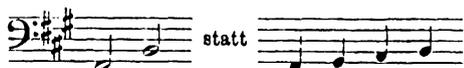
Bis jetzt ungedruckt. Liszt sagt von seiner Komposition (Br. VII, S. 393): »*Par malheur, ma composition est d'exécution quasi impossible, et ne manquerait pas de faire grincer les dents à la critique.*«

Druckvorlagen:

- A. Die Urschrift aus dem Liszt-Museum in Weimar (Ms. C 2¹): ein vierseitig beschriebener Bogen, Groß-Hochformat. Der Schluß (6 Takte) ist von Liszt energisch wieder ausgestrichen und durch einen anderen von 5 Takten ersetzt, der aber auch leicht mit Rotstift durchstrichen ist. Sie zeigt Männerchor (lateinisch, deutsch, französisch) und Orgel 4händig.
- B. Eine Bearbeitung in Abschrift für Männerchor und Piano-forte 4händig, 8 Seiten ebendort (Ms. C. 2²): die deutsche und französische Chorstimme, wie der den ersten ausgestrichenen Schluß ersetzende 2. Schluß sind von Liszts Hand.
- C. Eine Erweiterung der Urschrift zu einer Orchester-Partitur von anderer Hand, ebendort (Ms. C, 2³): Corni I—IV, Tromba I, II, Trombone tenore I, II, Trombone basso, Tuba bassa, Timpani, Coro di donne, Coro di uomini, Organo parte destra, Organo parte sinistra, mit eigenhändigen Eintragungen von Liszts Hand (auch des 2. Schlusses). Ausgeschrieben ist indessen bloß die Orgelpartie; alles Übrige ist offen gelassen. Diese Partitur scheint für eine italienische Massenaufführung vorgesehen gewesen zu sein. Die vorliegende Ausgabe beschränkt sich also auf die Urschrift unter Vergleichung mit den Einträgen Liszts in den Vorlagen B und C. Der 3sprachige Text wurde im Sinne Liszts belassen.

Liszt fügt dem Manuskript in jugendlich frischer Künstlerlaune bei: »Professoren und Jünger der Conservatorien haben die noch nicht gebräuchliche Dissonanz der fortgesetzten terzenweisen Aufbauung der 20 ersten Takte gründlichst zu mißbilligen: nichts destoweniger scripsit F. Liszt, Villa d'Este, 18.—21. Oktober 1879.«

Fraglich wäre die Orgelpedalstelle des drittletzten Taktes, wo Liszt, wie auch in parte sinistra, korrigiert:



Da das im Manual nun aber wieder ausradiert ist, er also die Viertel wieder herstellt, ist das wohl auch auf das Pedal zu übertragen. Bei dem Pedaleinsatz Seite 4 empfiehlt sich die Pedalkoppel wegzulassen, also nur die eigentlichen Pedalregister zu verwenden, sonst ist der Manualtriller unmöglich.

Pater noster I (Das Vater unser) für gemischten Chor mit Begleitung der Orgel.

Dieses Stück ist zwar, wie die Seligkeiten, auch ins Oratorium *Christus* übergegangen, aber auch hier schien es mir richtig, es mit dem von Liszt untergelegten deutschen Text in der Gesamtausgabe wie ehemals gesondert fortzuführen; auch sonst zeigen sich noch verschiedene Abweichungen von dem *Pater noster* im *Christus*.

Eine Manuskriptvorlage fehlte mir zwar. Als Druckvorlage mußten die bei C. F. Kahnt in Leipzig 1864 herausgegebenen Partituren und Stimmen mit lateinischem und deutschem Text dienen, aber fragwürdige Stellen kamen nicht vor; die Vergleichung mit dem Druck im *Christus* (1872) genügte vollkommen. Einige wenige Noten der Chorunterstützung durch die Orgel, die sich offenbar bis zur Veröffentlichung des *Christus* in Choraufführungen des *Pater noster* als wünschenswert ergeben hatten, wurden durch kleine Noten nachgetragen, ebenso einige fehlende dynamische Zeichen und Bögen.

Ein genaues Datum der Komposition läßt sich aus den Briefen nicht ermitteln. Es steht nur fest, daß es vor der Abreise der Fürstin Wittgenstein von Weimar (Mai 1860) komponiert ist (vgl. Br. VII, 347). Es folgt der kirchlichen Intonation. Bezüglich der fehlenden Orgelnancen vgl. mein Vorwort zur »*Missa choralis*«.

Pater noster II für Männerchor und Orgel.

Es erschien jedenfalls zuerst gleichzeitig mit dem *Ave Maria I* bei Haslinger in Wien (nach L. Ramann, 1846) und beide Werke gingen in den Verlag von Breitkopf & Härtel über, wo sie 1852 erschienen (vgl. meinen Bericht über *Ave Maria Ia* und *Ib*). Hier hat jedenfalls das *Pater noster* gleich dem *Ave Maria* die letzte vom Meister gewollte Fassung erhalten und sie dient uns als Druckvorlage.

Die erste Haslingersche Ausgabe war nicht zu erlangen, vielleicht verhält sie sich ähnlich zu dieser, wie das *Ave Maria Ia* zu *Ib*. Aber eine Art Urschrift konnte damit verglichen werden. Es ist ein meist voll- und weitgriffiger Klavier- oder, wenn man Pedal dazu heranzieht, Orgelsatz mit der Überschrift: »*Pater noster, d'après la Psalmodie de l'église*«, dessen Autograph, ein auf beiden Seiten beschriebenes Notenblatt, aus dem Besitze von † Ch. Malherbe in Paris stammt. Auf der zweiten Seite findet sich die Widmung dieses »*Autographe de Franz Liszt*« an Gustav Doret durch Hugo (de Senger in Genf) aus *Aigle* 15./III, 1889, der zugleich bemerkt, daß das Autograph ihm zugekommen sei aus der Sammlung des Dr. Gille (Jena), des »*intime ami de Liszt*«. Dieses Autograph wurde nun in gutem Glauben an ein damit verbundenes Publikationsrecht von der Firma Foetisch frères, Editeurs in Lausanne und Paris, als »*œuvre posthume*« Fr. Liszts veröffentlicht und durch einen Pariser Musiker, Julien Rousseau, eingerichtet für verschiedene kirchenmusikalische Zwecke, anscheinend auch für Chor zu 4 Stimmen. Diese »*Transcriptions d'après le manuscrit autographe communiqué par G. Doret*« konnten natürlich für uns nicht in Frage kommen, um so weniger, als z. B. das bei Foetisch erschienene 4stimmige *Pater noster* ein sehr schlimmes Machwerk, dabei als *œuvre posthume* Franz Liszts bezeichnet ist. An der Hand der Abschrift des Autographs selbst aber konnte ich die Übereinstimmung der melodischen Führung (bis auf eine kleine Stelle) und der harmonischen Grundlagen feststellen. Einzelne Bögen und Vortragszeichen wurden ergänzt und geregelt.

Pater noster III: a) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung,
b) für Männerchor mit Orgel- und Klavierbegleitung.

Druckvorlage: Nr. I der »Neun Kirchengesänge« (1871) sowie der »Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung« (1882) Leipzig, bei C. F. Kahnt.

Zur Vergleichung konnte herangezogen werden:

Die Urschrift aus dem Weimarer Liszt-Museum (Ms. C, 12a), ein Bogen 24linigen Notenpapiers, Hochformat ($34\frac{1}{2} \times 27$ cm), auf dessen erster Seite das Pater noster A für 4stimmigen gemischten und auf dessen dritter Seite die Bearbeitung desselben B für 4stimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung notiert ist. B ist zugleich eine Klavierbegleitung beigegeben, welche für A auf der vierten Seite des Bogens eigens aufgezeichnet ist. Eine Datumangabe findet sich nicht. B ist mit den bekannten BB unterzeichnet. Da aber Liszt am 17. November 1869 (Br. an Gille, S. 42) schreibt »2 kleine, leichte und harmlose Chorgesänge« (»Pater noster« und »Ave Maria«) erscheinen demnächst. Sie sind Madame Laussot, Direktor der Florentiner Cherubini-Gesellschaft... gewidmet, so fällt offenbar diese Komposition auch in das Jahr 1869.

Mit Hilfe der Urschrift von A und B konnte in unsrer Druckvorlage verschiedenes an Bögen und dynamischen Zeichen ergänzt und berichtigt werden; es sei bemerkt, daß die Orgelstimmen von Liszt nur mit *piano* und *pp* bezeichnet sind, die *f* und — also vielleicht von Organisten stammen. Natürlich wird man in der heutigen Orgel alle Chornuancen mitmachen. — Das wird dann aber durchgreifender geschehen, als A ausweist. Die leise geänderte Bearbeitung B folgt hier genau nach der Urschrift. Nur mache ich darauf aufmerksam, daß in Liszts Notierung des »sed libera nos« jedenfalls ein Versehen vorliegt — entweder in A und im Druck oder in B. Gemäß A und dem Drucke müßte es in B heißen:



Nachträglich kommt mir noch aus dem Liszt-Museum in Weimar ein Druck zu Gesicht: »Pater noster und Ave Maria, der Cherubini-Gesellschaft in Florenz dargeboten und ihrer Direktorin Madame Laussot gewidmet. 1870, Regensburg, Pustet.«

Das wäre also der erste Druck dieses Pater noster und des Ave Maria II. Er deckt sich mit den späteren Drucken.

Pax vobiscum! Männerchor oder Männer-Solo-Quartett mit Orgelbegleitung (ad lib.).

Druckvorlage: Die bei Gebr. Hug in Zürich, Basel, Straßburg erschienene Partitur.

Zur Vergleichung konnte herangezogen werden: Die Urschrift, bestehend aus zwei Teilen:

- Chorpartitur, 3 Seiten Groß-Hochformat mit der Aufschrift: »Pax vobiscum! Motette für 4 Männerstimmen: entweder Soli oder im Chor« etc. (Widmung) von Franz Liszt, Weimar, April 1885.

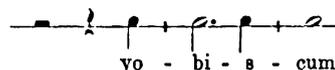
- Orgelstimme, 1. Seite. (Beides im Liszt-Museum, Ms. C 16.)

Fraglich wäre die erste Halbnote im 50. Takt (Baß), wo die Urschrift als *g* gelesen werden könnte, doch erscheint *a* dem Motiv gemäß richtiger.

Eine schon früher berührte Eigentümlichkeit der Textunterlegung des bekanntlich unter häufig recht unzulänglichen Ausführungen leidenden Meisters in seiner letzten Zeit besteht darin, daß er oft scharfe, zischende Konsonanten vom Vokal trennt und sie dorthin setzt, wo sie erklingen sollen, also hier stets schreibt und drucken läßt



wozu er sogar die Bemerkung setzt: »NB. das x auf dem 3. Viertel in allen Stimmen auszusprechen.« Auch das Wort vobiscum trennt er einmal gemäß den Noten in



Da derlei Mängel der einheitlichen, hier leicht ans Komische (*pax*) streifenden Aussprache heute im allgemeinen überwunden sein dürften, sah ich im Interesse der Einheitlichkeit und um Übertreibungen nach der anderen Seite zu vermeiden, überall von der Übernahme dieser seinerzeit zweifellos pädagogisch richtigen Maßnahme ab. Daß schon im 37. Takt die Silbe bis (*vobiscum*) gesungen und im nächsten Takt das *i* nochmals akzentuiert angeschlagen werden soll, ist ein Versehen der Druckvorlage. Die Stelle wurde nach der Handschrift berichtigt.

Qui Mariam absolvisti für Bariton-Solo, gemischten Chor und Orgel oder Harmonium.

Aus dem Liszt-Museum lagen vor:

- Ein Entwurf von Liszts Hand, der etwas von der endgültigen Fassung abweicht (Ms. C 9^b).
- Eine Abschrift von Gottschalgs Hand mit vielen Verbesserungen und Ergänzungen von Liszt (Ms. C 9^c).
- Eine Abschrift von Gottschalgs Hand ohne Eintragungen von Liszt (Ms. C 9^a).

Bei Gottschalg »Franz Liszt in Weimar« findet sich S. 153 die Notiz: »3./8. (1885) Liszt hat einen kurzen geistlichen Satz: »Qui Mariam absolvisti« komponiert; in meinem »Chorgesang« abgedruckt.« Aus dieser von Gottschalg herausgegebenen Zeitschrift »Chorgesang« ging die Komposition in den Verlag von Fr. Kistner in Leipzig über, dessen Druck (Verlags-Nr. 7608) sich mit dem Gottschalgschen deckt und hier als Druckvorlage diente. Es wurden einige selbstverständliche Bögen und — nachgetragen, sowie die Interpunktion des lateinischen Textes geregelt.

Die alte Weimarer Orgelregistrierung wurde ausnahmsweise einmal beibehalten, sie scheint von Liszt inspiriert, der ja mit dem Kantor und späteren Hoforganisten Gottschalg viel an der Orgel arbeitete (vgl. Br. VI, S. 49: »Samedi, après une longue séance d'orgue à la Stadtkirche avec Gottschalg, j'ai reconduit mon legendarischen Cantor jusqu'à Tiefurt, en voiture.«)

Qui seminant in lacrimis (aus Psalm 125) für gemischten Chor und Orgel.

Erstmalig gedruckt nach einer Abschrift, die Herr Musikdirektor A. Göllerich in Linz von seinem Manuskript (Autograph?) nehmen ließ, und die ich erst von allerlei Schreibversehen befreien mußte. Am 11. Sept. 1884 schrieb Liszt an die Fürstin Wittgenstein: »Je viens de composer pour chœur et orgue ce qu'on appelait jadis un Motet, sur le verset du Ps. 125: »Qui seminant in lacrimis, in exaltatione metent« (Br. VII, 412).

Salve Regina für vierstimmigen gemischten Chor (ohne Orgelbegleitung).

Bis jetzt ungedruckt. Druckvorlage: 1 Bogen 12liniges Notenpapier Hochformat ($32\frac{1}{2} \times 25$ cm), wovon $3\frac{1}{2}$ Seiten mit je zwei 2zeiligen Chorsystemen besetzt sind: auf der oberen Zeile »Sopran 1. 2.« (die aber nirgends die Einstimmigkeit aufgeben) »Alt«, dazwischen eine Zeile frei für dynamische Bezeichnungen, auf der unteren Zeile: »Tenor B.«; der Text steht über der oberen und zum Teil auch unter der unteren Zeile, alles von der Hand Liszts. Tempobezeichnung: Lento, dem dabeistehenden »Metronomo« fehlt die Ziffer. Am Ende: »11 Janvier 85. Rome, F. Liszt.« Das M. S. befindet sich im Liszt-Museum zu Weimar (Ms. F 5).

Die Handschrift ist »ausdrucksvoll« geschrieben in deutlichen großen Buchstaben und Noten, letztere allerdings im Einzelnen etwas verschwommen. So könnte, wie es mein Abschreiber getan, im Alt das 7. Achtel des zweiten, das 3. Viertel des achten, des 31., des 33., das letzte Viertel des 40. Taktes auch als *b* ($\overline{\text{P}}$) gelesen werden, was aber wohl nicht gemeint ist. (Wenigstens zeigt die Parallelstelle: Alt, 3. Viertel des 6. Taktes und 7. Achtel des 23. Taktes deutlich *c*.) Die manchen Leser überraschende Stelle un poco ritenuto im 20. Takte ist ganz zweifelfrei. Im Übrigen wurden nur die Bindebögen nachgetragen und die Takte zeilenweise numeriert. Im 43./44. Takt notiert Liszt den Baß:



was der Deklamation des Textes nicht entspricht. Es ist jedenfalls so gemeint wie in den oberen Stimmen:



Sancta Caecilia für eine Altstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung.

Bis jetzt ungedruckt. Druckvorlage: Die Handschrift Liszts aus dem Besitze von †Ch. Malherbe, Paris, mit dem Titel »Sancta Caecilia«. Über Zeit der Komposition verlautet auch in Liszts Briefen nichts.

Es wurden nur einige selbstverständliche Bögen und Pausen (ein molto legato) ergänzt.

Slavenhymnus: Slavimo slavno, Slaveni! Hymne für Männerchor mit Orgelbegleitung.

Liszt schreibt (Br. VIII, S. 167): »An den Herrn Direktor Smetanasende ich nächstens einen Männerchor, nämlich: Den Slavenhymnus, zur 1000 jährigen Jubiläumsfeier der heiligen Cyrillus und Methodius, Apostel der Slaven, komponiert und in der Kirche des heiligen Hieronymus (dei Schiavoni) in Rom aufgeführt am 3. Juli 1863.«

Das Werk verblieb ungedruckt und wird hiermit nach folgenden Quellen erstmalig veröffentlicht:

Originalmanuskript aus dem Liszt-Museum in Weimar (Ms. C, 15), 3 Seiten kleines Hochformat, ferner Beilage: ein auf der 1. Seite beschriebenes Oktavblatt, das den Text besonders und eine deutsche Übersetzung darbietet. Ersterer stammt, wie

angegeben ist, vom Grafen Orsato Pozza aus Ragusa, letztere von »Stefan Mlinarić, Erzpriester des Kapitels zu S. Girolamo a Rigetto. Nr. 108.« Nach dessen Niederschrift lautet der Text:

Slavimo slavno, Slaveni,
Tisućuročnu godinu,
Od kada narod prosiju
Pod slavnim krsta zlameni.
Slava solunskom porodu!
Slava Kirilu, Metodu!
Slava Kirilu, Metodu!

Славимо славно, Славени,
Тисућурочну годину,
Од када народ просију
Од када народ просију
Под славнијем крста пламеном (знамењем).
Под славнијем крста пламеном (знамењем).
Слава солунском породу!
Слава солунском породу!
Слава Кирилу, Методу!
Слава Кирилу, Методу!
Слава Кирилу, Методу!
Слава Кирилу, Методу!

In der Übersetzung Mlinarić's lautet der Text:

Laßt uns rühmen berühmt (feierlich), wir Slawen,
Das tausendfristige Jahr,
Seit wann das Volk sie (näml. Kyrill, Methodius) warben
Unter der berühmten Flamme (Zeichen) des Kreuzes.
Ruhm der Saloniki'schen Geburt!
Ruhm (dem) Kyrill, Methodius!
Ruhm (dem) Kyrill, Methodius!

Feiern wir Slawen feierlich
Die Tausendjahres-Feier,
Seitdem das Volk sie warben
Unter dem erhabenen Zeichen des Kreuzes
(Unter des Kreuzes erhabenem Zeichen).
Ruhm den Saloniki-Sprossen!
Ruhm Kyrill und Methodius!
Ruhm Kyrill und Methodius!

Es liegt zwar keine Reinschrift vor, einzelne Takte, sowie der Schluß sind von Liszt geändert, doch war das Ganze sehr wohl ins Reine zu bringen und druckfertig zu gestalten. Nur die letzten 4 Orgeltakte zeigen in der Handschrift weder Noten noch Pausen. Die kleinen von mir eingesetzten Noten zeigen also nur eine von mir vermutete Art der Beziehung der Orgel zur Schlußgestaltung an. Im Übrigen sei verwiesen auf L. Ramanns »Liszt-Pädagogium« I. Serie, wo Seite 21/22 dieser Hymnus in einer Klavierübertragung des Meisters geboten ist und wo die Überschrift besagt »5. Juli 1863«. Dem Gesang ist da ein »Postludio« angefügt, das im Klaviersatz des Liszt-Pädagogiums (Leipzig bei Breitkopf & Härtel) lautet:

Postludio.)

The image shows two systems of musical notation for an organ piece. The first system is marked 'ff' and includes several 'Ped.' (pedal) markings below the bass line. The second system is marked 'ff marcato' and includes a '*' below the bass line. The notation consists of treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Der Text auf dem erwähnten Beiblatt enthält offenbar einige Fehler, die Liszt, der Sprache unkundig, natürlich übernahm. Es wurde die Orthographie *krsta*, *Kiril*) verbessert. Bei der Abschrift mag sich *plameni* statt *zlameni* eingeschlichen haben. Die in der Handschrift stehende Form *»prosinu«* wäre zwar auch möglich; gemeint ist aber wahrscheinlich: *»prosiju«*.

Das Jahrbuch 1910/11 des Sängerbundes *»Dreizehnlinden«* in Wien enthält eine Bearbeitung der Hymne von Liszt für Orgel allein. Das Nachspiel findet sich auch in dieser Fassung.

Tantum ergo a) für Frauenchor mit Orgelbegleitung, b) für Männerchor mit Orgelbegleitung.

Druckvorlage: Nr. II und IV bis der *»Neun«* (1871), sowie der *»Zwölf Kirchenchorgesänge mit Orgelbegleitung«* (1882). Leipzig, bei C. F. Kahnt.

Zur Vergleichung konnte die schon bei *»O salutaris hostia«* angezogene Urschrift benutzt werden, in welcher auch die Version für Frauenstimmen durch die leise abgeänderte Orgelstimme vorgesehen ist. Merkwürdigerweise hat Liszt in dieser ersten Niederschrift die beiden Zeilen *»salus, honor, virtus quoque sit et benedictio«* zu komponieren versäumt, was dann jedenfalls bei der Reinschrift der Druckvorlage durch Dehnung der dem *»jubilatio«* folgenden melodischen Partie *»procedenti«* erzielt wurde.

Trotzdem konnte auch die Urschrift für Erzielung einer größeren Korrektheit und Einheitlichkeit der Ausgaben in Bögen, Akzenten usw. benutzt werden.

Das *ed espressivo* steht bei der Tempoangabe in der Urschrift nicht. Aber der Bdur-Akkord auf der ersten Hälfte des Taktes 25 steht bei Liszt in beiden Orgelpartien. Möglich, daß der Meister ihn beim Druck absichtlich strich. Ich glaube aber, daß er für gutes Gelingen der Intonation und des Choreinsatzes, sowie im Interesse der einheitlichen Wirkung nicht unwesentlich ist.

Das **Tantum ergo**, welches 1871 auch schon in den *»Fliegenden Blättern für Katholische Kirchenmusik«* erschien, ist 1869 komponiert.

Tu es Petrus, siehe **Dominus conservet eum**.

D. Dr. Philipp Wolfrum †.

Der Band ist durchgesehen und der Herausgeberbericht vervollständigt worden von Prof. Dr. Peter Raabe.

INHALT

Nr.	Seite
1. Anima Christi sanctifica me I für Männerchor mit Orgelbegleitung	1
2. — II für Männerchor mit Orgelbegleitung	4
3. Ave Maria I a) für Vokal-Chor mit willkürlicher Begleitung der Orgel	7
4. — I b) für gemischten Chor und Orgel	11
5. — II a) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung	17
6. — II b) für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung	19
7. Sposalizio-Trauung nach dem gleichnamigen Bilde Raphaels: Ave Maria für Orgel oder Harmonium mit Gesang nach Belieben	21
8. Ave maris stella a) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung	27
9. — b) für Männerchor mit Orgelbegleitung	30
10. — c) für eine Singstimme und Harmonium	33
11. Ave verum corpus für gemischten Chor mit Orgelbegleitung ad lib.	36
12. Christus ist geboren. Weihnachtslied von Theophil Landmesser a) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung	38
13. — b) für Männerchor mit Orgelbegleitung	40
14. — c) für drei Frauenstimmen	42
15. Crux! Hymne des marins. Kreuz! Hymne der Seeleute.	43
16. Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen. Festgesang zur Enthüllung des Karl August-Denkmal in Weimar am 3. September 1875 für gemischten Chor mit Orgel und Blasinstrumenten	46
37. Die Seligkeiten, Ev. Matthäi 5, 3—10, für Chor, Baritonsolo und Orgelbegleitung ad lib.	50
38. Dominus conservet eum (Pro Papa II) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung	60
39. Festgesang zur Eröffnung der zehnten allgemeinen deutschen Lehrerversammlung, gedichtet von H. Hoffmann von Fallersleben, für 4stimmigen Männerchor mit beliebiger Begleitung der Orgel	61
20. Le Crucifix. Der Gekreuzigte. Gedicht von Victor Hugo. Für eine Altstimme mit Klavier- oder Harmoniumbegl.	69
21. Quasi Cedrus! Mariengarten, für 2 Soprane, Alt, Tenor und Orgel	73
22. Mihi autem adhaerere für Männerchor mit Orgelbegleitung	77
23. O heilige Nacht (Weihnachtslied) nach einer alten Weise für Tenorsolo und Frauenstimmen mit Orgel oder Harmonium	79
24. O sacrum convivium für Altsolo sowie Mezzosopran- und Altchor ad lib. mit Harmonium- oder Orgelbegleitung	83
25. O salutaris hostia I) für Frauenchor mit Orgelbegleitung	89
26. — II) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung	92
27. Ossa arida für Männerchor und Orgel zu 4 Händen (mit Pedal).	94
28. Das Vater unser. Pater noster I) für gemischten Chor mit Begleitung der Orgel	98
29. Pater noster II) für Männerchor und Orgel	106
30. — III a) für gemischten Chor mit Orgelbegleitung	108
31. — III b) für Männerchor und Orgel (Harmonium oder Klavier)	110
32. Pax vobiscum! Motette für 4 Männerstimmen (Soli oder Chor) mit Orgelbegleitung (ad lib.)	113
33. Qui Mariam absolvisti für Baritonsolo, gemischten Chor und Orgel oder Harmonium	115
34. Qui seminant in lacrimis (aus Psalm 125) für gemischten Chor und Orgel	119
35. Salve Regina für vierstimmigen gemischten Chor	122
36. Sancta Caecilia für eine Altstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung	124
37. Slavimo slavno, Slaveni! Hymne für Männerchor mit Orgelbegleitung	127
38. Tantum ergo a) für Frauenchor mit Orgelbegleitung	130
39. — b) für Männerchor mit Orgelbegleitung	132
40. Tu es Petrus (Pro Papa I) für Männerchor mit Orgelbegleitung	134

Anima Christi, sanctifica me I

für Männerchor mit Orgelbegleitung.

Franz Liszt.
(Komponiert 1874.)

Lento ma non troppo.

Tenor I.
A - ni - ma Chri - sti, san - cti - fi - ca me, cor - pus Chri - sti, sal - va me, san - guis Chri - sti, in -

Tenor II.
A - ni - ma Chri - sti, san - cti - fi - ca me, cor - pus Chri - sti, sal - va me, san - guis Chri - sti, in -

Baß I.
A - ni - ma Chri - sti, san - cti - fi - ca me, cor - pus Chri - sti, sal - va me, san - guis Chri - sti, in -

Baß II.
A - ni - ma Chri - sti, san - cti - fi - ca me, cor - pus Chri - sti, sal - va me, san - guis Chri - sti, in -

Orgel.



e - bri - a me, a - qua la - te - ris Chri - sti, la - va me, pas - si - o Chri - sti, con -

e - bri - a me, a - qua la - te - ris Chri - sti, la - va me, pas - si - o Chri - sti, con -

e - bri - a me, a - qua la - te - ris Chri - sti, la - va me, pas - si - o Chri - sti, con -

e - bri - a me, a - qua la - te - ris Chri - sti, la - va me, pas - si - o Chri - sti, con -



for - ta me, o bo - - ne Je - - su, e - xau - - di

for - ta me, o bo - - ne Je - - su, e - xau - - di

for - ta me, (dolce) o bo - - ne Je - - su, e - xau - - di

for - ta me, (p) o bo - - ne, o bo - - ne Je - - su, e - xau - di, e - xau -



sotto voce, misterioso

me, in-tra vul-ne-ra tu - a ab-scon - de me, ne per - mit - tas me se - pa -

me, in-tra vul-ne-ra tu - a ab-scon - de me, ne per - mit - tas me se - pa -

me, in-tra vul-ne-ra tu - a ab-scon - de me, ne per - mit - tas me se - pa -

- di me, in-tra vul-ne-ra tu - a ab-scon - de me, ne per - mit - tas me se - pa -

ra - ri a te, ab ho - ste ma - li - gno de - fen - de me, in ho - ra mor -

ra - ri a te, ab ho - ste ma - li - gno de - fen - de me, in ho - ra mor -

ra - ri a te, ab ho - ste ma - li - gno de - fen - de me, in ho - ra mor -

ra - ri a te, ab ho - ste ma - li - gno de - fen - de me, in ho - ra mor -

pp ritenuto *a tempo* *dolce*

- tis me . ae vo - ca me, vo - ca me, et ju - be

pp *dolce*

- tis me . ae vo - ca me, vo - ca me, et ju - be

pp *dolce*

- tis me . ae vo - ca me, vo - ca me, et ju - be

- tis me . ae vo - ca me, vo - ca me, et ju - be me ve -

ritenuto *a tempo*

me ve - ni - re ad te, ut cum san - ctis tu - is

me ve - ni - re ad te, ut cum san - ctis tu - is

me ve - ni - re ad te, ut cum san - ctis tu - is

ni - re ve - ni - re ad te, ut cum san - ctis tu - is

p *cresc.*

lau - dem te, lau - dem te, cum sanctis tu - is lau - dem

lau - dem te, lau - dem te, cum sanctis tu - is lau - dem

lau - dem te, lau - dem te, cum sanctis tu - is lau - dem

lau - dem te, lau - dem te, cum sanctis tu - is lau - dem

ff

te, lau - dem te in sae.cula saecu.lo - rum. A - - - - men.

te, lau - dem te in sae.cula saecu.lo - rum. A - - - - men.

te, lau - dem te in sae.cula saecu.lo - rum. A - - - - men.

te, lau - dem te in sae.cula saecu.lo - rum. A - - - - men.

ff