

# FRANZ LISZTS MUSIKALISCHE WERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER  
FRANZ LISZT-STIFTUNG

---

V

KIRCHLICHE UND GEISTLICHE GESANGSWERKE

BAND 3

MESSEN UND REQUIEM



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG  
BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK



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 III

## MESSEN UND REQUIEM MIT ORGEL

3. Messe für Männerchor
4. Missa choralis für gemischten Chor
5. Requiem für Männerstimmen



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

BERLIN • BRÜSSEL • LONDON • NEW YORK

Die Ergebnisse der kritischen Revision sind Eigentum der Verleger



# HERAUSGEBERBERICHT.

## Messe für Männerchor mit Begleitung der Orgel.

### Missa quatuor vocum ad aequales (2 T.T. et 2 B.B.) concinente organo.

Das Werk wurde, wie F. Liszt wiederholt bezeugt (Briefe II, S. 331; VII, S. 424) 1848 in Weimar »componiert« (auch »écrite«). Es wurde zum ersten Male aufgeführt zur Geburtstagsfeier des Präsidenten der französischen Republik am 15. August 1852 in Weimar und dann (1853) bei »Härtel« veröffentlicht (Br. V, S. 62). Die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig bestätigt dies unter Angabe des Monats »Juli« und der Verlagsnummer 8636. Eine eingreifend geänderte neue Ausgabe des Werkes erschien 1870, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig und kurz vorher bei Repos in Paris. Liszt schreibt darüber (Br. an Gille, S. 38) 1869: »Während des Monats Juny beschäftigte mich anhaltend die Revision . . . meiner Männerstimmigen Messe, ehemals in Jena vortrefflich aufgeführt.« (1855, vgl. Br. I, S. 203, 278, 283, 313, auch III, S. 30). »Von dieser erscheint bei Repos in Paris, eine neue wesentlich verbesserte und gleichzeitig vereinfachte Auflage, die ich Dir zuschicken werde. Das Werk hat Kern und Empfindung.«

Es kommen somit in Anschlag die Jahre 1848 (erste Niederschrift) 1853 (erster Druck), 1870 (neuere Fassung). Weitere Auflagen berühren den Inhalt nicht wesentlich, und wenn bei L. Ramann und anderweitig noch andere Jahre und Verleger (Haslinger 1848) genannt sind, so fehlt dafür jeder greifbare Anhalt. Weder die Musikalienverzeichnisse aus jener Zeit machen darüber irgendwelche Angaben, noch sind die Haslinger, bzw. Schlesinger, im Stande, auch nur Vermutungen nach jener Richtung zu hegen.

Ich habe mich um diese drei für die Genesis des Werkes wichtigen Vorlagen bemüht (wobei aber Repos — jedenfalls identisch mit der 2. Breitkopf & Härtelschen Ausgabe 1870 — ausgeschaltet werden mußte).

#### A. Die erste Niederschrift.

Sie ist uns erhalten in einem aus den Vierzigerjahren des vorigen Jahrhunderts stammenden Notenbuch des Weimarer Lisztmuseums (Ms N 5), einem gepreßten Leinenband von dunkler Farbe, Querformat (25×32½ cm), der ziemlich gleichzeitig zu Einträgen vom Anfang und (das Buch wird gestürzt!) vom Ende her benützt wurde. Vom eigentlichen Anfang her sind 95 achtzehnzeilige Notenseiten beschrieben, vom Ende her 64 Seiten, dazwischen finden sich 10 leere Notenblätter. Auf einem solchen findet sich von Liszts Hand eine Notiz, mit welcher auf eine durch die »Gazetta musicale di Milano« publizierte Anthologie verwiesen ist, die Szene, Chor und Arie aus »Orpheus« enthalte, darunter steht »anno 1842«. Diese Jahrzahl bezieht sich offenbar auf das genannte Musikstück, nicht aber auf das »Skizzenbuch« überhaupt, in welchem wir die Skizzen zu allerlei Bekanntem (»Harmonies poétiques et religieuses« — daneben schreibt er noch überlegend »Préludes et Harmonies« usw. — »Elegie«, »Ballade«, »Pensée«, »Tasso« usw.) und Unbekanntem (eine Skizze zu einem »Manfred«, dabei zu einem Gesang »Sterblicher, zu dir komm ich«, zu einem »Somogy-i Czárdás«, einer »Dernière illusion«, eine Art Fantasie über Rossinis »Cujus animam« aus dessen »Stabat mater«) finden, alles von Liszts Hand mit Tinte,

auch Bleistift meist flüchtig geschrieben. Dazwischen stoßen wir auch auf eine fremde Reinschrift der »Prose des Morts«: Dies irae, eines in den »Harmonies poétiques et religieuses« verwendeten »Miserere« von Palestrina für seinen jugendlichen geliebten, seelenverwandten Onkel Eduard Liszt, den er meist »Vetter« »Cousin« »Freund« in seinen Briefen anredet. Bei den Einträgen Liszts ist mehrfach Datum und Ort bezeichnet, wir finden öfters Rheims (Reims), auch Nancy; das früheste Datum scheint 1845 (20. janvier—6. décembre) zu sein. Bei dem einen Anfang des Buches steht Nancy 16. Nov. 45, das darunter in Klammern gesetzte wäre vielleicht zu lesen als »commencé . . Juin 43«, welches sich aber auf das Musikstück (»Harmonies poétiques«) beziehen wird.

Unsere Männerchormesse nun findet sich im vollständigen Entwurf der Vokalpartie zufällig als ein Keil in der vollständigen Skizze zum Tasso, bei deren Beginn eingetragen ist: 1. Aug. 49. Da die Messe früher eingetragen war, und der Raum nicht reichte, spaltete sie den Tassoentwurf in 2 Teile.

Diese flüchtige, doch gut leserliche, jedenfalls aber erste Niederschrift zeigt viele Korrekturen, ausgestrichene Stellen, nur den für die Unterlage allernotwendigsten Text. Für eine Orgelstimme sind zu Anfang und gegen das Ende Notensysteme frei gelassen, von einer Orgel-Andeutung aber findet sich keine Spur, auch keine Andeutung von Soli und Chor, sowie keinerlei Dynamik- und Tempoangabe.

B. Der erste Druck 1853. Er fußt in allem Wesentlichen auf A, dessen Ausarbeitung für Chor, Soli und Orgel er darstellt. Das dem Druck zugrunde liegende Manuskript ist vorläufig nicht aufzutreiben. Vergleichen wir B mit A, so ist für das Kyrie nur das Einschieben (Dehnen) einiger Takte gegen den Schluß zu als Unterscheidendes festzustellen. Auch im Gloria ist außer einigen kleinen erweiternden Einschiebungen kein Unterschied zu bemerken. Was aber hier schon zu einer Änderung Anlaß gibt, führt im Credo zu eingreifenderen Maßnahmen in rhythmischer Beziehung, die der in A oft inkorrekten und häufig auch in B noch sehr anfechtbaren Deklamation aufhelfen. Ich werde bei der Betrachtung der 2., »wesentlich« verbesserten Ausgabe (unter C) dazu Beispiele anführen. Im Übrigen ist hier das »descendit de coelis« melodisch leise geändert und das »incarnatus est« anders komponiert, nämlich im Anschluß an das allererste Credo-Thema! Die ganze Stelle aber steht jetzt nicht mehr im ¾, sondern im ¼-Takt, welcher der Deklamation gerechter wird. Beim »homo factus est, crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus« tritt der ¾-Takt wieder ein und das Thema wird nun weiter ausgesponnen, aus in A angedeuteten 7 Takten werden 29, auch das kurze »et sepultus est« ist gedehnter und harmonisch reicher gestaltet. Weiterhin stellen wir nur einige Verbesserungen in der Stimmführung und Harmonie, sowie erneuten Taktwechsel fest. Ähnliche leise Änderungen entdecken wir im Sanctus, wo auch die Textunterlage mannigfach geändert erscheint. Im Agnus Dei beobachten wir Ähnliches: ein Taktwechsel (¼-Takt) tritt auf und das misere nobis-Thema zeigt im 2. Teil eine melodische Modifikation, nämlich das ursprüngliche:



erscheint durchweg sangbarer:



Das in A gleich anschließende Dona ist in B durch ein viertaktiges Orgel-Dona nicht vom Agnus geschieden, aber eingeleitet, welches instrumentale Sätzchen dann zu einer 16-taktigen Einschlebung führt, ehe A wieder Platz greift, dessen Tenormelodie aber nun in B zur Melodie der Mittelstimme (des 1. Basses) wird, was auch eine Dehnung von 8 neuen Takten zur Folge hat.

Weiterhin tritt ebenfalls ein breiteres, ja sehr breites, etwa 50 Takte umfassendes Ausspinnen des Hauptmotivs ein; es ist das aus Bachs h-moll-Messe allgemein bekannte Credo-Motiv in folgender, erst von der Orgel in der Oberstimme, dann vom 1. Baß intonierten Form:



Auch das Amen ist in B breiter und harmonisch feierlicher gestaltet.

C. Die »wesentlich verbesserte« Ausgabe vom Jahre 1870 gibt dem Werke in vielem eine ganz neue Physiognomie. Das »verbessert« bezieht sich zunächst und hauptsächlich auf die Deklamation des Textes, was vielfachen weiteren Taktwechsel zur Folge hat; im Übrigen aber wäre der Ausdruck zu deuten als »poetischere und durchgeistigtere, auch wirkungssicherere Gestaltung« im Lisztschen Sinne. Betrachten wir an einigen Beispielen die Deklamation des Textes in fortschreitender »Verbesserung«, die namentlich das Credo betreffen.

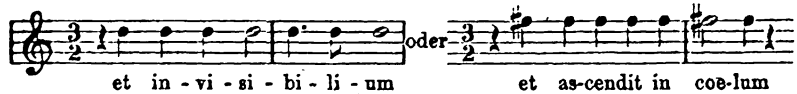
In A:



In B und C:



Aber auch in B ist noch nicht alles glatt:



Daher dann in C:



Aber auch in klanglicher Hinsicht ist mancherlei verbessert. Der Chorsatz zeigt einen bestimmteren Klang; energische Anrufungen wie: Domine Deus, Deus pater sind statt einer nun drei Stimmen im *f* zugewiesen, das imitierend behandelte »Quoniam tu solus« ist jetzt ein einfaches kräftiges Unisono, viele Stellen des Credo sind breiter, oft doppelt so breit gefaßt, wozu der Taktwechsel nun sehr häufig (durchs ganze Werk hindurch) benutzt ist; mehrfach sind Wiederholungen des Textes vermieden, so daß man oft von »dramatischerer« Wirkung sprechen könnte. Die Orgelbegleitung ist einerseits in der Klangstärke, namentlich auch in dem in B viel verwendeten Doppelpedal, das die Bewegung der Vokalbässe lahm legt, reduziert, andererseits wird der Orgel mehr Selbständigkeit in kurzen, die Vokalstimmen vor Übermüdung schützenden und ihnen neue Kraftsammlung ermöglichenden Zwischenspielen gewährt. Der früher zum Schleppen verleitende, mehr gebundene Orgelsatz weicht in C häufig einem animierenden, durch Stakkatopunkte angedeuteten, abgesetzten Spiel.

Endlich: die musikalische Materie selbst erfährt in C eine außerordentliche Umgestaltung und Erneuerung. Dem »Christe eleison« im 1. Satz, das nun einen neuen Rhythmus zeigt, ist auf dem Worte »Christe« in den Bässen ein neues Motiv beigegeben, der ganze Schluß des Satzes ist umgearbeitet, er ist ruhiger und feierlicher geworden. Im 2. Satz sind Stellen, wie Domine Deus, Agnus Dei durch eine Art »Kolorierung« lebensvoller gestaltet, anstatt:



heißt es jetzt (und später immer):



Ferner führt jetzt die Orgel durch Zwischenspiel in die Fuge »cum sancto Spiritu« ein, deren Thema von allen Stimmen intoniert wird. Die Fuge selbst ist nun polyphon reicher und intensiver gestaltet.

Im Credo gelangt erst in C die Deklamation durch häufigen Taktwechsel zu ihrem Recht, die abweichenden Rhythmen der ohnehin unsicheren Begleitung auf der alten Orgel sind aufgegeben (bei »descendit de coelis«); an dem »Et incarnatus est« können wir namentlich beobachten, wie der Meister fortgesetzt um die geeignetste musikalische Darstellung sich bemüht:

A.





sanc - to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

B. *espr.*

Et in-car-na-tus est, et in-car-na-tus

*espr.*

Et in-car-na-tus est, et in-car-na-tus est

*dolce*

est de Spi - ri - tu sancto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

(Orgel)  
de Spi - ri - tu sanc-to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

C. *dolcissimo*

Et in - car - na - tus est, in - car - na - tus est de

*dolcissimo*

(Mit hochliegender schwebender Orgelbegleitung.)

*riten. smorz.*

Spi - ri - tu sanc-to ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

*riten. smorz.*

Oder

In A:

2 Tenore und 1. Baß. 1. Baß. 2. Baß.

Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub pas - sus et se - pul - tus est.

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

Daraus wird in B ein fugiertes Sätzchen mit folgendem Thema:

Et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus

In C hingegen wird das homo factus est in dem vierstimmigen Satz (unter B) dem Maria Virgine angeschlossen und der einschnei-

dende Septimenschritt dem crucifixus zugewiesen, und dieses damit zugleich besser deklamiert, also:

*Solo. f*

Oru - ci - fi - xus e - ti - am usw.

Bezüglich mancher Stellen kann man übrigens in die Lage kommen, B vor C den Vorzug zu geben. Gewiß kann die Angemessenheit und Wirkungsfähigkeit der »Resurrexit«-Figur in A und B des 2. Basses bezweifelt werden, namentlich wenn die Orgel im *f* mit liegendem Doppelpedal dagegen arbeitet:

Männerchor:

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e

(wie auch später bei »et ascendit«), aber zur instrumentalen Belebung dieser ganzen Partie bis »vivos« durch die Orgel trägt dieses Motiv mit seiner Durchführung, wie B zeigt, sehr wesentlich bei. Vielleicht hatte es mit der schwerfälligen alten Orgelbegleitung seinen Haken, und Liszt ließ darum dieses instrumentale »stürmische« Motiv mit seinen Nachahmungen fallen bis auf eine einzige Stelle. B ist da nach meinem Empfinden dem weniger orgelmäßig figurierenden Auskunftsmittel bei den Worten »et iterum venturus est«

Orgel, linke Hand.

in C vorzuziehen. Eine sehr breite, stimmungsvolle Ausführung erfuhr das Dona in B gegenüber A. In C beobachten wir wiederum eine gedrängtere, vereinfachtere Bearbeitung auf Grundlage des bezeichneten Credo-Motivs.

Die Erfahrungen bei den Aufführungen mögen den Meister bestimmt haben, auf Einfacheres (auch Früheres) zurückzugreifen. So schreibt er an Herbeck in Wien, der ihm die ganze Messe sehr zu Dank durch eine Bläserpartitur instrumental bereicherte, (Br. I, S. 333):

»NB. Bei der Jenaer Aufführung habe ich folgende Änderungen am Schlusse des Gloria getroffen:

*Lento.*

A - men, A - men.

A - men

Orgel.

Sind Sie damit einverstanden, so lassen Sie diese Vereinfachung auch für Wien gelten.«

In B hieß es bei voller Orgel:



In C ist die Stelle noch weiter den Männerchören mundgerecht gemacht.

Diese eingehenderen Ausführungen mögen einigermaßen dafür schadlos halten, daß uns die Druckvorlagen zu B und C fehlen und dafür, daß der erste Druck von 1853 (B) der Gesamtausgabe nicht beigegeben wird. Liszt hielt viel auf dieses Werk, mit dem er den ersten entscheidenden Schritt zu seiner Kirchenmusik macht. Wir müssen uns aber auch hier an dem »letzten Willen« des Meisters, wie ihn C dartut, genügen lassen. Er bezeichnet (Br. II, S. 155) die Messe als »sehr korrigierte Auflage« und wünschte selbst (Br. II, S. 199), daß nun die Aufführungen danach stattfinden.

Die maßgebende Druckvorlage war daher die Breitkopf & Härtelsche »Eeditio nova« vom Jahre 1870, die nach Friwitzers Katalog 1871 und 1885 neu aufgelegt wurde.

Die Missa trägt im ersten Druck und auch noch 1870 die Widmung »Patri venerabili Albach amico devotoque animo d. d. Franciscus Liszt«; in dem Neudruck von 1885 steht sie nicht.

Liszt ist zwar (Br. I, S. 381) im allgemeinen kein Freund von Dedikationen und lehnt sie entschieden ab, wenn dabei Vorteile, etwa für den Absatz, heraussehen sollten. Auch schreibt er einmal an Bülow (Briefw. mit B., S. 344) »La dedicace est superflue, et je préfère m'en abstenir«. Aber hier hat er nur einen bestimmten Fall im Auge (er kam davon zurück, die »Spanische Rhapsodie« der Kaiserin Eugenie zu widmen) und andererseits drang er bei wichtigen Dedikationen an seine Freunde beim Verleger energisch auf Erfüllung dieser Pflicht (vgl. Br. II, S. 13, wo Brendel in Leipzig bei dem dortigen Verleger Schubert die Dedikationsplatte zu Faust (»An Hector Berlioz«) mit allen Mitteln »erzwingen« soll).

Ich glaube, daß man, wie beim Faust, die einmal vom Meister ausgesprochenen Dedikationen zu unterdrücken nicht berechtigt ist,

auch bei einem weniger bekannten Namen\*), wie in der Männerchormesse, nicht.

Bei diesem Portal zum Tempel der Kirchenmusik wollen wir uns indessen noch die Worte Liszts zu Gemüte führen, die, viel zu wenig bekannt, für die Aufführung jeder guten und echten Kirchenmusik maßgebend sein, und die, ähnlich wie das Vorwort zu den symphonischen Dichtungen, jedem einzelnen kirchenmusikalischen Werke als Vorwort beigegeben werden sollten (Br. I, S. 261):

»Vor allem bedarf es gänzlicher Sicherheit der Intonation, welche nur durch das Probieren der einzelnen Stimmen (hauptsächlich der Mittelstimmen 2. Tenor und 1. Baß) zu erlangen ist — und dann über Alles religiöses Vertiefen, Versenken, Aufgehen, Verklären, Umschatten, Beleuchten, Beschwingen — mit einem Worte katholische Andacht und Begeisterung. Das Credo muß felsenfest wie das Dogma erklingen; das Sanctus geheimnisvoll und wonnig schwimmen; das Agnus Dei (wie das Miserere nobis im Gloria) sanft und tief elegisch accentuiert werden, mit dem innigsten Mitgefühl der Passion Christi; und das Dona nobis pacem ruhig, versöhnend und glaubensvoll dahinschweben wie duftender Weihrauch. Der kirchliche Componist ist auch Prediger und Priester, und wo das Wort für die Empfindung nicht mehr ausreicht, beflügelt und verklärt es der Ton.«

Nachträglich konnte ich noch die Pariser Ausgabe des Werkes v. J. 1869 vergleichen und einige Verbesserungen (z. B. Gloria, 15. Takt halbe Noten für den Akkord und Pause!) daraus gewinnen. Ausdrücklich bestätige ich die Richtigkeit des Baßganges letzter Takt S. 16 im Credo (*cis b* — ungarisch! statt des logischer scheinenden *c b*). Ferner: Auch in der Pariser Ausgabe findet sich Takt 46 der Orgelakkord als halbe Note (muß wohl  $\frac{1}{4}$  sein). Endlich: die P.-A. hat S. 10, 2. Zeile, Takt 3 im letzten Viertel des 2. Tenor *g* statt *a*, was richtig ist.

Nach Dr. P. Raabes Mitteilung bewahrt das Weimarer Liszt-Museum auch eine Bearbeitung des Kyrie für gem. Chor u. Orch. von J. Raff.

\* Dem Liszt schon von jungen Jahren her bekannten Franziskanerpater Albach († 1853) hat er auch noch ein Pater noster gewidmet (vgl. Br. IV, S. 430).

## Missa choralis.

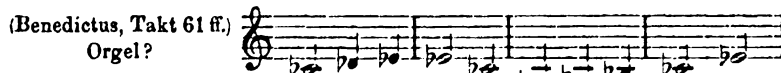
A. Vorlage: Der von C. F. Kahnt, Leipzig, besorgte Druck, erschienen 1869:

Missa choralis  
Organo concinente  
Auctore  
Francisco Liszt.

Die Niederschrift und endgültige Fassung dieses Werkes vollzieht sich auf dem Monte Mario bei Rom (Br. VI, S. 245) 1865; die Arbeit wechselt ab mit der am seelenverwandten Christus. Über den Abschluß berichtet der Meister im 83. Brief des VI. Bandes aus der Villa d'Este im Sommer (Juli?) 1865, wo er sie wegen des achtzehnhundertjährigen Jubiläums des Stuhles Petri (66—1866) Jubiläumsmesse nennt und dem Papste zu widmen gedenkt. Er möchte die Aufführung gerne dem Chor der Sixtinischen Kapelle unter Kapellmeister Meluzzi überlassen, zu dem er aber wenig Zutrauen hat. Man findet ferner Hinweise auf den Abschluß des Werkes: Br. II, S. 87 (»Vokalmesse«), Br. III, S. 177.

B. Zur Vergleichung konnte herangezogen werden eine Art von eigenhändiger Urschrift, welche sich im Weimarer Liszt-Museum (Ms. C, 18) befindet.

Sie ist auf 9 Seiten 36zeiligen Notenpapiers Hochformat ( $44\frac{1}{4} \times 28\frac{3}{4}$  cm) ausgeführt und zeigt mit Ausnahme des Credo, welches (wie auch mancherlei Verbesserungen) auf 2 Systemen steht, 4 Systeme für die 4 Stimmen. Die Orgelstimme fehlt; nur an der Stelle, an der sie im Drucke (wie auch 4 Takte früher) selbständig geführt ist, ist sie angedeutet, wie folgt:



(Die Noten x sind korrigiert, unleserlich.)

Aber im Druck ist dieser Orgelkontrapunkt nach *ges* und über den I. Sopran hinaufgelegt.

Diese Urschrift zeigt noch mancherlei Unfertiges, Flüchtigtes,

Versehen, Durchstrichenen, Rasuren, — ein Beweis, daß es für den Meister keine so selbstverständliche Sache war, in einer einfachen »Singmesse« seine glühende Phantasie voll ausströmen zu lassen. Und in der Tat, man wird vergeblich nach einem ähnlichen, streng kirchlichen Anforderungen entsprechenden Werke in unserer Zeit suchen, das in Satz wie Stimmung, in Form wie Ausdruck mit den Anforderungen des altherwürdigen Chorals, der selbst wieder zum Lebensspender wird, mit den Anforderungen der Kultusfeier der Kirche, der cäcilianischen Reformbestrebungen, des verfeinerten Musikempfindens der neueren Zeit sich gleichmäßig harmonisch auseinandersetzt, wie dieses Werk. Die Intonationen des Chorals entwickeln sich zu lebensvollen Gebilden, deren mystische und ekstatische Regungen den Sänger selbst zum Beten zwingen. Das Werk bedeutet auf dieser einfachsten Grundlage eine Reformation der Kirchenmusik, deren Verfall allenthalben offenkundig war. Liszt war in idealem Sinne zweifellos der »neue Palestrina«, wenn auch seine Feinde in der Heimat, wie in Italien, diesen Lieblingstraum nicht zur realen Wirklichkeit gedeihen ließen. Und heute noch wird speziell diese Messe für jeden tiefer blickenden Cäcilianer, wie Musiker überhaupt, das unübertreffliche Muster der Kirchenmusik sein und bleiben.

Wie er »gefeilt« hat an Form und Klang, mögen Beispiele beweisen.

Das »Christe eleison« hatte er zuerst so entworfen:



aber sogleich wieder durchstrichen, um den  $\frac{1}{4}$  Takt zu wählen. Der Baß im Takt 65 und 67 des Kyrie hieß erst:

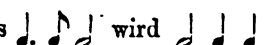
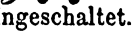



Der Alt im 22. Takt des Gloria hieß erst:




Takt 22—24 des Gloria. Diese 3 Takte werden aus 2 Takten gestaltet.

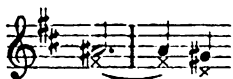
Aus dem »Adagio« des Ms. wird (im 86. Takte) ein »Lento assai«.

Takt 137: Aus dem Rhythmus  wird  Die Takte 139—146 sind erst nachträglich eingeschaltet. Die Schlußnote des Gloria war ursprünglich ein Viertel.

Im 1. Takte des Credo hieß es ursprünglich .

Im 31. Takte des Credo stand im Baß statt  eine Viertelnote *cis*.

Der 6. und 7. Takt des Sopran im Crucifixus hieß erst



und dem entsprechend in Takt 123 *h* »Pontio«.

Aus A ergibt sich klar, daß Chor und Orgel in Takt 173—177 *cis* (statt *c*) musizieren müssen.

Takt 234 heißt die Deklamation im Basse anfänglich | catho- | cam | et apo - |.

Takt 278 setzt auf 2 ursprünglich der Baß auch mit *d* ein.

Im Sanctus fehlt ursprünglich das »Dominus«; es heißt Takt 2/3 (auch in den Parallelstellen):



ähnlich auch Takt 12/13.

Takt 35/36 des Benedictus: Alt ursprünglich *f*.

Im Agnus Takt 6 und 29 hielt ursprünglich der Tenor seine Note *b* bzw. *d* fest.

Im Agnus Takt 21 schlagen ursprünglich alle Stimmen auf dem 1. Viertel an (ähnliches auch später).

Vor dem 38. Takte des Sanctus bemerkt er  $\left\{ \begin{array}{l} p - pp(?) \\ f - ff(?) \end{array} \right\}$ , anscheinend als ob er dynamische Klangeffekte in betracht zöge (hosanna — in excelsis).

Ferner tritt ein rit. erst mit den letzten Takten im Sanctus ein.

Am Schlusse des Credo stehen die auf Geistesgemeinschaft mit der Fürstin Wittgenstein deutenden mystischen »BBBB« und »3. Mars 65 Madonna del Rosario«.

Diese BBBB stehen auch am Schlusse des Benedictus. Dieselben entwickelten sich aus den 2 B, mit dem Liszt die Fürstin anredet oder — sehr oft — Briefe an sie unterzeichnet: Bon Besson der gute (Geistes-)Zwilling. Es führte das dann zur Häufung in verschiedener Zahl, etwa B(onsoir) B(on) B(énisse) B(on) B(essón). Es können bis zu 7 B konstatiert werden, hinter denen mit B alliterierende französische Worte stecken.

Welche Niederschrift (Reinschrift), sowie Korrekturen zwischen B und A existieren, und hierher gehört die ganze stützende Orgelpartie, entzieht sich vorläufig unserer Kenntnisnahme.

B konnte somit nicht weiter mit meiner Druckvorlage verglichen, kein Korrekturabzug berücksichtigt werden, was jedenfalls interessante Einblicke gewährt hätte. Der endgültige Druck A ist sehr korrekt und gewiß äußerst sorgsam bewerkstelligt worden. Ob die Dedikation an das kirchliche Oberhaupt wirklich erfolgte, muß dahingestellt bleiben; vielleicht war sie nur eine handschriftliche, Franz Liszt spricht wenigstens in seinen Briefen von einer Kopie, die er dem hl. Vater zu Füßen legen wolle (Bd. VI, S. 80).

Daß er eine peinlich genaue Einstudierung beim Chore voraussetzt, beweist die Durchnummerierung des Werkes von 2 zu 2 Takten. Wir haben sie mit anderen Werken gleichmäßig gestaltet zu der heute allgemeiner gebrauchten zeilenweisen Nummerierung.

Betreffs der Orgelpartie sei bemerkt, daß Liszt mit seinen Bezeichnungen von der alten schwerfälligen Mechanik des »Registerziehens« abhängig sich zeigt und deshalb nur *pp*, *p*, *f*, *ff* bezeichnet, sogar in der Orgel das *p* beibehält, während der Chor vom *p* durchs *cresc.* zum *f* gesteigert wird; er vermeidet das *cresc.* und sogar jede Steigerung (*mf*, *f*), wenn die Zeit zum Registerziehen zu knapp bemessen erscheint. Auch auf Manualwechsel läßt er sich durch Vorschriften hier nicht ein, damit die untergeordnete Orgelunterstützung nicht lästig empfunden werde, damit eventuell auch Harmonium eintreten könne; anderweitig wie in den »Septem Sacramenta« hingegen »registriert« er (in altem Stil natürlich) sehr eingehend und subtil. Es wird wohl am besten an der Lisztschen Einfachheit nichts gemodelt und geändert: jeder Organist weiß, daß er bei dem heutigen sehr verfeinerten Registriermechanismus der pneumatischen und namentlich der elektrischen Orgel mit ihren mancherlei »Schwellern« jede dynamische Regung des Chors und

Solos mitmachen kann, und da wird er sie mitmachen und an einzelnen Stellen auch der Orgel zu ihrem Rechte des Hervortretens verhelfen. Die Orgelbegleitung im 2. und 25. Takt des Agnus wird wohl rhythmisch besser entsprechend den Takten 17, 21, 40, 44 gestaltet (l. H. nicht nachschlagen!).

Wie wenig bei diesem Meisterwerk wahrhaftiger Kirchenmusik zunächst an Erfolg zu denken war, schildert F. L. im Briefe Nr. 305 des VI. Bandes vom 2. Febr. 1872 von Pesth aus. Dort hatten am Sonntag vorher sich 40 Damen und Herren des Lisztvereins in der Stadtpfarrei, Liszts altem Absteigequartier, versammelt zur Aufführung der Missa, um sie 2 Tage später in der Kirche zu wagen. Er konstatiert zunächst, daß die Kirchenmusik »beim Publicum kaum mit Gleichgültigkeit gehört, vom Clerus mehr als vernachlässigt, beinahe verachtet werde«, abgesehen von ein paar raren Ausnahmen, die auf den Gang der Kirchenmusik wenig Einfluß hätten. Gesetzt, seine Messe mache am Sonntag etwas Eindruck, so würde er sich auf Mittel besinnen, neue Impulse zu geben, »à la musique sacrée, déflorée ou caduque dans la plupart des églises catholiques aujourd'hui«. Über die Zeit der Entstehung sei schließlich bemerkt, daß L. Ramann (Liszt II<sup>2</sup>, S. 400 und 511) schlankweg behauptet, die Messe sei 1859 entworfen, 1862 bearbeitet und 1865 abermals bearbeitet worden, gestützt vielleicht auf die Notiz in den Br. V, S. 41 »Hier, 15 Août« usw., wo dann von einem

Te deum die Rede ist, das Liszt 1859 zur Hochzeit der Prinzessin Marie Wittgenstein »peu après la messe Grégorienne« geschrieben habe. Da müsste, wenn darunter die Missa choralis zu verstehen wäre, diese noch vor 1859 zu setzen sein und unser oben mitgeteiltes Ms. vom 3. März 1865, das schon als Entwurf sich entpuppt, nochmals einen Entwurf vor sich haben. Ich glaube, die »messe Grégorienne« ist die immer wieder umgearbeitete, auch auf gregorianischen Intonationen fußende Männerchormesse. Ich finde überhaupt vor 1865 keine einzige Notiz über die Arbeit an der Missa choralis. Liszt (Briefe III, S. 177) sagt ausdrücklich am 26. Jan. 1865, daß diese »a capella-Messe« »actuell« sei und erst in 14 Tagen beendet sein würde. Wir begegnen zudem in den Briefen gelegentlich der Erwähnung der Messe sehr oft der Versicherung des Meisters »écrite en 1865«. Auch in den 1911 in Budapest durch Csapó veröffentlichten Briefen Liszts an Baron Anton August lesen wir (S. 101): »Depuis quelques semaines je travaille à une Messe (a capella) que j'offrirai en hommage au Saint Père.« Der Brief ist datiert »20. Février 1865«.

Schließlich sei noch bemerkt, daß hier wie überall die lateinischen kirchlichen Texte hinsichtlich der Schreibung und Interpunktion tunlichst einheitlich nach den maßgebenden liturgischen Büchern (Manuale chorale, Regensburg 1886) geregelt wurden.

## Requiem für Männerstimmen mit Orgelbegleitung.

Franz Liszt schreibt (Br. II, S. 122) von Rom 17. Juni 1868, daß er seit der Krönungsmesse (welche vor Ostern 1867 »en toute hâte« geschrieben und am 8. Juni desselben Jahres aufgeführt wurde) »eigentlich nur ein einziges Werk komponirt« habe, — »ein Requiem für Männerstimmen mit einfacher Orgelbegleitung«. Unterm 26. August 1868 (Br. II, S. 124) bietet er es dem Verleger Repos in Paris zum Verlag an, es wurde nach Br. II, S. 128 am 22. Septbr. 1868 an R. abgesandt. Für den März und April 1869 (II, S. 140/41) verlangt Liszt die letzten Korrekturabzüge; es erscheint im April 1869 (Br. VI, S. 211). Somit dürfte das Werk 1867/68 komponiert sein. Der Meister schickt auch bereits am 14. Juni 1869 ein Pariser Exemplar an Gottschalg (Franz Liszt in Weimar, Brief Nr. 17). Die erste deutsche Publikation besorgte C. F. Kahnt in Leipzig 1870; neue Auflagen erfolgten 1872 und später. Der letzte Druck diente als Druckvorlage.

Zur Vergleichung konnten herangezogen werden:

A. Die Urschrift, im Lisztmuseum in Weimar (Ms. B, 27) befindlich. Es sind 22 Seiten 30zeiligen Notenpapiers, Hochformat (35 × 27 cm), von 5—26 nummeriert. Die Nr. 1 des Werkes fehlt; sie dürfte so nebenbei »verschwunden« sein, wie so manches andere kurz nach dem Hingange des Meisters. Nr. 6 kommt erst 1872 bei B dazu. Die Urschrift hat neben den Trompeten auch Hörner, die L. beim Druck zurückzog, andererseits fehlen die Bläser S. 27 und 28 des Druckes (»judicandus homo reus«). Am Ende des Sanctus begegnen wir den (7) BB (»Bon Besson«) und der Angabe Mai 68. Die Urschrift konnte zur Feststellung verschiedener Druckfehler dienen.

B. Der Kahntsche Druck 2. Ausgabe (1872) aus dem Liszt-Museum (Ms. C, 1) bzw. aus dem Nachlasse des »legendarischen Cantors« Hoforganisten A. W. Gottschalg, des Orgelbeirats Franz Liszts, mit allerlei Ein- und Nachträgen in roter Tinte von der Hand des Meisters, offenbar für eine spätere Ausgabe des Werkes

bestimmt. Speziell die Zeitmaße sind hier genau geregelt, verschiedene Bemerkungen für den Stecher angebracht und Fingersätze nachgetragen. Wie schon in A bei »spem dedisti«, so finden wir auch in B in der Orgelstimme ein *crescendo* von der Hand Liszts eingetragen, woraus zu schließen ist, daß er genauen dynamischen Anschluß der Orgel an die Singstimmen wünschte — hier wie in allen Werken mit begleitender Orgel —, wenn auch infolge der mechanischen Unzulänglichkeit und Unsicherheit der alten Orgeln in den Drucken die < und > in der Orgelstimme meist vermieden sind. Die Korrekturen sind offenbar auch das Ergebnis von Aufführungen in einer Kirche, wobei sich allerlei Widerspruch zwischen »Ideal und Wirklichkeit« ergab. Liszt schreibt nun zu Anfang 4 Takte für Orgel allein vor:



die er auch in das »Orgelrequiem« (s. u.) übernahm, wo sie vielleicht weniger nötig waren. Hiermit wollte er nicht nur eine mystischere Stimmung erreichen, sondern zugleich auch dem gewohnheitsmäßigen trivialen, takt- und stimmungslösen, oft auch maßlosen Intonieren der Gesangsvereine oder des Organisten begegnen. Im Offertorium schreibt er rot in großen Buchstaben das *Misterioso* über das (zu klein) gedruckte »misterioso«. Offenbar will er des Dirigenten und Organisten ganze Aufmerksamkeit für dieses wichtige Ingrediens seiner Kunst erregen, wie er auch solch grobfühliges »Kunstgenossen« später das »post elevationem« handschriftlich schön ins Deutsche übersetzt, um nicht bloß ihren Taktstock zu beeinflussen.

Das hauptsächlichliche Ergebnis der Vergleichen ist:

I. Requiem aeternam. Das Tempo ist nach Liszts Korrektur:

Adagio M. M.  $\frac{1}{2} = 40$  (C), was zweifellos den Satz flüssiger macht gegenüber dem früheren  $\frac{1}{4}$  Andante sostenuto. Die 4 Orgeltakte zu Anfang werden ergänzt. In der Orgelstimme bemerkt Liszt: 8' Register, was er auch später öfters in Erinnerung bringt, offenbar, um den unpassenden 4' oder 16' ton = Gelüsten der Organisten zu begegnen. Takt 37/38 steht *sempre piano*, obwohl die Singstimmen bis zum *FF'* vorgehen. Es wurde als in des Meisters Absicht liegend erachtet, da er auch beim *FF'* und vorher die Orgel unberücksichtigt lässt (»omnis caro«), während er doch in Takt 27/28 (»lux perpetua«) die Orgelstimme mit einem auf der alten Orgel bei liegenden Akkorden unmöglichen  $\leftarrow$  versah.

II. Dies irae.

Takt 1: Die Orgel wurde nach B *f* statt *mf* bezeichnet.

- 125 *ma poco* wurde gemäß B ergänzt,
- 136 das *espr.* in den antwortenden 3 unteren Stimmen

gemäß dem I. Tenor nachgetragen, bei diesem

Takt 142 das *dim.* ergänzt,

- 196 im I. Baß das  $\leftarrow$  gemäß A ergänzt,
- 213—216 das *b<sup>1</sup>* gemäß A und B aus der rechten Hand

herausgenommen,

Takt 265 in der Orgelstimme gemäß A *pp* nachgetragen,

- 269 gemäß A *dim.* (*smorzando*),
- 298 gemäß A überall *crescendo* nachgetragen,
- 421/22 gemäß A das  $\rightarrow$  nachgetragen,
- 484 rechte Hand 3. Ton von oben das in allen Auflagen

befindliche *es* (auf der 1. Halben) gemäß A in *fec* korrigiert.

III. Offertorium.

Takt 33/34 gemäß A *dimin.* nachgetragen,

- 69 *dolce* (nicht *dol.*) gesetzt.

IV. Sanctus.

Es wurde die Bezeichnung  $\frac{3}{2}$  zu Anfang gewählt,  $\frac{6}{4}$  tritt dann beim Benedictus ein.

Die Druckfehler im Sopran und Alt des Chors Takt 93 wurden konform den Solostimmen Takt 95 verbessert.

V. Agnus Dei.

Takt 102 gemäß B 8 Fuß (Ton).

Heidelberg im Frühjahr 1918.

VI. Libera.

Takt 31 gemäß B *un poco accelerando*, außerdem wurden viele Fingersätze, sowie die Bezeichnungen des M. M. sämtlich gemäß B nachgetragen.

Dem Orgelpedal wurde durchweg ein eigenes System zugewiesen (wie eine reichere, der Größe des Chores, Raumes usw. angemessene Benützung des Pedals überhaupt gewiß im Sinne Liszts ist). Die Taktnummerierung wurde der Einheitlichkeit halber auch hier angewendet. (Vgl. *Missa choralis*, Vorwort.)

Mit Bezugnahme auf eine Notiz in Br. II, S. 332, Fußnote, sei bemerkt, daß, wie Frl. Professor M. Lipsius (La Mara), die Herausgeberin der Briefe, nachträglich selbst feststellt, ein Ms.-Requiem auf den Tod des Kaisers Maximilian in Mexiko nicht existiert, sondern mit dem Männerchor-Requiem identisch ist.

Nach L. Ramann, F. Liszt II<sup>2</sup>, S. 408 sang der Meister dieses Requiem seinen eigenen Toten (seinen Kindern Daniel, Blandine und seiner Mutter), wie auch die Fürstin Wittgenstein es für ihre eigene Bestattung (1887) anordnete. Indessen hat der Fürstin Tochter, Fürstin Hohenlohe, aus Liszts eigenem Munde gehört, daß dieses Requiem durch den gewaltsamen Tod des Kaisers Maximilian von Mexiko (1867), der Liszt kurz zuvor mit einem der allerersten Großkreuze des von ihm gestifteten Guadeloupe-Ordens ausgezeichnet hatte, in ihm angeregt worden sei. — Das würde auch mit der Entstehungszeit des Werkes stimmen. Das Orgel-Requiem hängt innig mit dem Requiem zusammen (vgl. Br. VII, S. 382): »C'est un Requiem, dont les motifs sont tirés du Requiem pour voix d'hommes et orgue«, welches er der Fürstin seinerzeit in Rom vorgespielt hatte. Wie die Orgelmesse, so war auch das Orgel-Requiem der Fürstin geweiht, in welchem er nicht, wie die großen und kleinen Kompōnisten, das Requiem musikalisch schwarz, ja »du plus impitoyable noir« darstellen wollte, sondern bestrebt war, »de donner au sentiment de la mort un caractère de douce espérance chrétienne«. Mit dem Datum dieses Briefes (17. Juni 1883) stimmt auch die Notiz bei Gottschalg, Franz Liszt in Weimar S. 147 (18. Juni).

Nachträglich konnte auch die Pariser Ausgabe (1869) zur Vergleichung herangezogen werden.

Schließlich sei bemerkt, daß das Libera (VI) erst 1871 komponiert (Br. VI, S. 287) und dann dem Requiem als wichtiger Bestandteil desselben angefügt, vom Meister auch einzeln unter den »9«, dann unter den »12 Kirchen-Chorgesängen« veröffentlicht wurde.

D. Dr. Philipp Wolfrum.



# MESSE

für vierstimmigen Männerchor und Orgel.

Pater Albach gewidmet.

Franz Liszt.

(Komponiert 1848 in Weimar,  
wesentlich verbessert 1869.)

## Kyrie.

Adagio.

Musical score for the first system of the Kyrie, featuring four vocal parts and organ/pedal accompaniment. The tempo is marked *Adagio*. The vocal parts (Tenor I, Tenor II, Bass I, Bass II) sing the lyrics: "Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,". The organ part includes a *p* dynamic marking. The pedal part is indicated by a line with a clef.

Musical score for the second system of the Kyrie, continuing the vocal and organ parts. The tempo remains *Adagio*. The vocal parts sing: "Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,". The organ part includes *mf espress.* dynamic markings. The pedal part continues with a *p* dynamic marking.

\*Die Register der Orgel müssen den Bezeichnungen gemäß (*p*, *f*, *pp*, *sf*) gebraucht werden.

Siehe und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

*dim.* *SOLO dolce* *p*

e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son,

e - le - i - son. *SOLO dolce* Chri - ste e - le - i - son,

e - le - i - son. *SOLO p dolce* Chri - ste e - le - i - son,

e - le - i - son. *SOLO p dolce* Chri - ste e - le - i - son,

19 *p dolce*

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

27 *p*

e - le - i - son, e - le - i - son. *CHOR cresc.*

e - le - i - son, e - le - i - son. *CHOR cresc.* Ky - ri - e

e - le - i - son, e - le - i - son. Ky - ri - e

son, e - le - i - son.

36



CHOR

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,  
 le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son,  
 le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son, *ff*  
 Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e.

43

*f*

e - le - i - son, e - le - i - son,  
 e - le - i - son, e - le - i - son,  
 e - le - i - son, e - le - i - son,

53

*p*

Ky - ri - e e - le - i - son... *p dim.*  
 Ky - ri - e e - le - i - son... *p dim.*  
 Ky - ri - e e - le - i - son... *p dim.*  
 Ky - ri - e e - le - i - son... *p dim.*

61

# Gloria.

Allegro alla breve.

*f* Glo - ri - a in excel - sis De - o. *p* Et in ter - ra pax ho - mi - nibus, *p* pax  
 Glo - ri - a in excel - sis De - o. *p* Et in ter - ra pax ho - mi - nibus, *p* pax  
 Glo - ri - a in excel - sis De - o. *p* Et in ter - ra pax, *p* pax  
 Glo - ri - a in excel - sis De - o. Et in ter - ra pax ho - mi - nibus, pax

Allegro alla breve.

*ff*

*rallent.* ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. *in tempo* Glo -  
 ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. *f*  
 ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Glo - ri - a in ex - cel -  
 ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

*pp*  
 11

ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel -  
 Glo - ri - a in ex - cel - sis, glo -  
 sis, in ex - cel - sis De -  
 Glo - ri - a in ex - cel -

*f*  
 22

32

fi-a, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a in ex cel - sis, glo-ri-a, glo-ri-a in ex cel - sis, in ex - cel - sis, glo-ri - a

*f*

41

in ex - cel - sis. Lau da - mus in ex - cel - sis. Lau da - mus in ex - cel - sis. Lau da - mus

*cresc.*

*sempre f*

58

te. Be - ne - di - ci - mus te. Lau - da - mus, be - ne - di - ci - mus, Lau - da - mus, be - ne - di - ci - mus,

6

*f un poco rit.*

A - do - ra - mus, a - do -

A - do - ra - mus, a - do -

a - do - ra - mus, a - do -

51

*a un poco rit.*

*meno f*

ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi -

ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi -

ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi -

ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

60

*meno f*

ca - mus te. Gra - ti - as, gra - ti -

ca - mus te. Gra - ti - as, gra - ti -

ca - mus te. Gra - ti - as, gra - ti -

ca - mus te. Gra - ti - as, gra - ti -

70

*cresc.*

as a - gi - mus ti - bi propter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

as a - gi - mus ti - bi propter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

as a - gi - mus ti - bi propter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

as a - gi - mus ti - bi propter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

80

*ff* **Andante energico.**

Domine Deus, Rex coele - stis, De - us Pa - ter omni - potens. Domine Fi - li u - ni - ge - nite Je - su

Domine Deus, Rex coele - stis, De - us Pa - ter omni - potens. Domine Fi - li u - ni - ge - nite Je - su

Domine Deus, Rex coele - stis, De - us Pa - ter omni - potens. Domine Fi - li u - ni - ge - nite Je - su

Rex coele - stis, omni - potens. U - ni - ge - nite

*ff* **Andante energico.**

82

*riten.* *ff* **Lento assai**

Chri - ste, Je - su Chri - ste.

Chri - ste, Je - su Chri - ste. *SOLO espress. molto*

Chri - ste, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

*riten.* *ff* **Lento assai.**

99

Je - su Chri - ste.

SOLO *p* Qui tollis pecca.ta mundi,  
 SOLO *p* Qui tollis pecca.ta mundi, *molto espress.*  
 Fi. li. us Pa. tris. Qui tollis pecca.ta mundi, mi. se. re. re, mi. se. re. re, mi. se. re. re  
 SOLO *p* Qui tollis pecca.ta mundi,

109

*p* Qui tollis pec.ca.ta mun - di, su.sci.pe de.pre.ca.ti.o.nem no - stram. Qui  
 CHOR *p* Qui tollis pec.ca.ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, qui  
 CHOR *p* no. bis. Qui tollis pec.ca.ta mun - di, qui tol - lis pec - ca - ta, qui  
 CHOR *p* Qui tollis pec.ca.ta mun - di, qui

*espress.* *espressivo*

119

*riten.* *p* se. des ad dex. teram Pa. tris, mi. se. re. re  
 SOLO *p* se. des ad dex. teram Pa. tris, SOLO *p* mi. se. re. re  
 SOLO *p* se. des ad dex. teram Pa. tris, *molto espress.* mi. se. re. re, mi. se. re. re no. bis, SOLO *p* mi. se. re. re  
 SOLO *p* se. des ad dex. teram Pa. tris, *riten.* *p* mi. se. re. re

129

no-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re

no-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re

no-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re

no-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re

no-bis, mi-se-re-re no-bis, mi-se-re-re

133

no-bis. Quo-ni-am tu so-lus

no-bis. Quo-ni-am tu so-lus

no-bis. Quo-ni-am tu so-lus

no-bis. Quo-ni-am tu so-lus

no-bis. Quo-ni-am tu so-lus

136

Tempo I. Alla breve.

san-ctus. Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus,

san-ctus. Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus,

san-ctus. Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus,

san-ctus. Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus,

146

Tempo I. Alla breve.



Je - su Chri - ste. Cum sancto Spi - ri - tu,  
 Je - su Chri - ste. Cum sancto Spi - ri - tu,  
 Je - su Chri - ste Cum sancto Spi - ri - tu,  
 Je - su Chri - ste. Cum sancto Spi - ri - tu.

167

in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i  
 in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa - tris,  
 in glo - ri - a De - i Pa - tris,  
 in glo - ri - a, cum san - cto Spi - ri - tu

177

Pa - tris. A - men, in  
 cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a  
 tris, cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a, glo - ri - a  
 in glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ri - a

187



*sempre f*

glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo -

Pa - tris, in glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo -

Pa - tris, in glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo -

ri - a, in glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

196

ri - a, cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a Pa -

ri - a, in glo - ri - a Pa -

glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tris. A -

glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tris. A - men, a -

205

tris. A - men, a - men.

tris. A - men, a - men.

men. A - men, a - men.

men. A - men, a - men.

215

## Credo.

Tempo giusto con moto.

Credo in unum De - um, Patrem omni-po - ten - tem, fa - ctorem coe-li et terrae,  
 Credo in unum De - um, Patrem omni-po - ten - tem, fa - ctorem coe-li et terrae,  
 Credo in unum De - um, Patrem omni-po - ten - tem, fa - ctorem coe-li et terrae,  
 Cre - do, cre - do fa - ctorem coe-li et terrae,

Tempo giusto con moto.

vi-si-bi-lium omnium et in-vi-si-bi-li-um. Et in unum Dominum Je-sum Chri-  
 vi-si-bi-lium omnium et in-vi-si-bi-li-um. Et in unum Dominum Je-sum Chri-  
 vi-si-bi-lium omnium et in-vi-si-bi-li-um. Et in unum Dominum Je-sum Chri-  
 vi-si-bi-lium omnium et in-vi-si-bi-li-um. Cre -

tum, Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-tre natum an-te omni-a saecu-la.  
 tum, Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-tre natum an-te omni-a saecu-la.  
 tum, Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-tre natum an-te omni-a saecu-la.  
 do, cre do. Ex Pa-tre natum an-te omni-a saecu-la.

16

De-um de De-o, lumen de lu-mine, De-um verum de De-o ve-ro, ge-nitum, non  
 De-um de De-o, lumen de lu-mine, De-um verum de De-o ve-ro, ge-nitum, non  
 De-um de De-o, lumen de lu-mine, De-um verum de De-o ve-ro, ge-nitum, non  
 De-um de De-o, lumen de lu-mine, De-um verum de De-o ve-ro, ge-nitum, non

24

fa-ctum, consub-stanti-a-lem Pa-tri: per quem omni-a fa-cta sunt. *riten.*  
 fa-ctum, consub-stanti-a-lem Pa-tri: per quem omni-a fa-cta sunt. SOLO  
 fa-ctum, consub-stanti-a-lem Pa-tri: per quem omni-a fa-cta sunt. Qui propter nos ho-mi-  
 fa-ctum, consub-stanti-a-lem Pa-tri: per quem omni-a fa-cta sunt.

29

SOLO

*mf* Qui propter nos ho-mi - nes, et propter no-stram sa-

*mf* Qui propter nos ho-mi - nes, et propter no-stram sa-

nes, et propter no-stram sa - lu-tem *mf*

Qui propter nos ho-mi - nes, et propter no-stram sa-

37

*p* lutem de-scendit, de-scendit de coe - lis. Et in-car - na - tus *dolciss.*

*p* lutem de-scendit de coe - lis. Et in-car - na - tus *dolciss.*

de-scendit de coe - lis. Et in-car - na - tus *dolciss.*

lutem de-scendit, de-scendit de coe - lis. Et in-car - na - tus

*pp dolciss.*

*dolciss.*

43

est, in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san-cto ex Ma-

est, in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san-cto ex Ma-

est, in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san-cto ex Ma-

est, in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san-cto ex Ma-

50

*riten. smorz. pp*

ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.

56 *riten. sempre p*

*Con moto.*

*SOLO f*

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, pro no -

*SOLO f*

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, pro no -

*Con moto.*

64 *f* *sempre legato*

*Ossia.*

*Con moto.*

CHOR *f*

CHOR Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

CHOR *f*

CHOR Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

CHOR *f*

CHOR Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pen - ti o - Pi - la - to

CHOR *f*

CHOR Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pen - ti o - Pi - la - to

*Con moto.*

SOLO

Cru - ci - fi - - xus e - ti - am pro no - - bis, pro  
 - xus pro no - - bis, pro no - - bis, pro  
 no - bis, pro no - bis. Cru - ci - fi - - xus, cru - ci - fi - xus pro no - - bis, pro  
 - bis, pro no - bis. Cru - ci - fi - - xus, cru - ci - fi - xus pro no - - bis, pro

72

Ossia.

SOLO

Volti al %

pas - sus, et se pul - - - tus est. —  
 pas - sus, et se pul - - - tus est. —  
 pas - sus, pas - sus, et se pul - - - tus est. —  
 pas - sus, et se pul - - - tus est. —

pp

pp

Volti al %

no - - bis, pro no - bis:  
 no - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to  
 no - - bis, pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to  
 no - - bis, pro no - bis:

80

Tempo I.

SOLO CHOR

pas - sus, et se - pul - - tus est. Et resurre - xit

pas - sus, et se - pul - - tus est. Et resurre - xit

pas - sus, et se - pul - - tus est. Et resurre - xit

pas - sus, et se - pul - - tus est. Et resurre - xit

Tempo I. 2

89

pp

ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et as - cen - dit in coe - lum: se - det ad dex - teram

ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et as - cen - dit in coe - lum: se - det ad dex - teram

ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et as - cen - dit in coe - lum: se - det ad dex - teram

ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et as - cen - dit in coe - lum: se - det ad dex - teram

101

Ossia.

Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - - ri - a ju - di -

Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - - ri - a ju - di -

Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - - ri - a ju - di -

Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - - ri - a ju - di -

106



*mf* SOLO

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - - - gni

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - - - - gni

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - - - - -

111

non e - rit fi - - nis, non e - - - rit fi - nis.

non e - rit fi - - nis, non e - - - rit fi - nis.

non e - rit fi - - nis, non e - - - rit fi - nis.

gni non e - rit fi - - - nis, cu - jus re - gni non e - rit fi -

120

*f* CHOR

Et in Spi - ri - tum san - - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - tem: qui ex

*f* CHOR

Et in Spi - ri - tum san - - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - tem: qui ex

*f* CHOR

Et in Spi - ri - tum san - - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - tem: qui ex

*f* CHOR

nis. Cre - do, cre - do, qui ex

130



Pa-tre, Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre, et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur,  
 Pa-tre, Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre, et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur,  
 Pa-tre, Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre, et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur,  
 Pa-tre, Fi-li-o-que pro-ce-dit. Qui cum Pa-tre, et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur,

136

et conglo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et  
 et conglo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et  
 et conglo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et  
 et conglo-ri-fi-ca-tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et

142

u-nam san-ctam ca-tho-li-cam et a-po-sto-licam Ec-cle-si-am. Con.  
 u-nam san-ctam ca-tho-li-cam et a-po-sto-licam Ec-cle-si-am. Con.  
 u-nam san-ctam ca-tho-li-cam et a-po-sto-licam Ec-cle-si-am. Con.  
 u-nam san-ctam ca-tho-li-cam et a-po-sto-licam Ec-cle-si-am. Con.

148

fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.

154

Et ex - spe - cto resur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

Et ex - spe - cto resur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

Et ex - spe - cto resur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

Et ex - spe - cto resur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri

158

sae - cu - li. A - men, a - men, a - men, a - - - men.

sae - cu - li. A - men, a - men, a - men, a - - - men.

sae - cu - li. A - men, a - men, a - men, a - - - men.

sae - cu - li. A - men, a - men, a - men, a - - - men.

165

# Sanctus.

Adagio espressivo, molto sostenuto.

SOLO *p*

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth.

SOLO *p*

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth.

SOLO *p*

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth.

SOLO *p*

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus De - us Sa - ba - oth.

Adagio espressivo, molto sostenuto.

*dolce*

Ple - ni sunt coe - li, et ter - ra glo - ri - a

*dolce*

Ple - ni, ple - ni glo - ri - a

*dolce*

Ple - ni, ple - ni, ple - ni glo - ri - a

*dolce*

Ple - ni, ple - ni, ple - ni glo - ri - a

*cresc. rall.*

*cresc.*

*cresc.*

*rall.*

*sempre pp*

*p*

tu - a. San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus

*p*

tu - a. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus

*p*

tu - a. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus

*p*

tu - a. San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - minus

De - - us Sa - ba.oth. Ple - ni sunt  
 De - - us Sa - ba.oth. Ple - ni,  
 De - - us Sa - ba.oth. Ple - ni sunt coe - li, et ter - ra, ple - ni,  
 De - - us Sa - ba.oth. Ple - ni,

28

coe - li, et ter - ra, ple - - - ni glo - ri - a tu - - - a.  
 ple - ni sunt coe - li, et ter - ra glo - ri - a tu - - - a.  
 ple - ni sunt coe - li, et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. Ho.  
 ple - ni sunt coe - li, et ter - ra glo - ri - a tu - - - a.

36

Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na.  
 Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na.  
 san - - na, ho - san - - na in ex - cel - sis, ho - san - - - na.  
 Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na.

44

# Post elevationem.

Un poco meno lento.

SOLO *dolciss.*

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

SOLO *dolciss.* Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne -

Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui

SOLO *dolciss.* Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus, be - ne -

Un poco meno lento.

*pp*

3 4 3 4  
3 4 5 1 2 1 2  
3 4 3 4

ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mine

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, ve - nit in no - mine

ve - nit, be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mine

di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, ve - nit in no - mine

10

*sempre dolce e legato*

CHOR *f* Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. SOLO *p* Be - ne - di - ctus qui

CHOR *f* Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. SOLO *p* Be - ne - di - ctus, be -

CHOR *f* Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. SOLO *p* Be - ne - di - ctus, be -

CHOR *f* Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis. SOLO *p* Be - ne - di - ctus

19

*mf*

*molto espress.*

*dim. rall.*

*a tempo.*

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui  
 ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus  
 ne - di - ctus qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus  
 qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus

*rall.*

*a tempo*

pp  
 pp

ve - nit, qui ve - nit, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui ve - nit in no -  
 no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus no - mi - ne  
 no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus no - mi - ne  
 no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus no - mi - ne

pp  
 pp

CHOR ad lib.

*riten.*

*dim.*

*pp*

- mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na.  
 Do - mi - ni. CHOR ad lib. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na.  
 Do - mi - ni. CHOR ad lib. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na.  
 Do - mi - ni. CHOR ad lib. Ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na.

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

pp  
 riten.

# Agnus Dei.

Andante.

*p* SOLO  
 A - gnus De - i, qui tol - lis, a - gnus De - i,  
*p* SOLO  
 A - gnus De - i, qui tol - lis, a - gnus De - i, qui  
*p* SOLO  
 SOLO A - gnus De - i, qui tol - lis, a - gnus De - i,  
*espress.*  
 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, a - gnus De - i,

Andante.

*espress.*  
 qui tol - lis: mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re - re,  
 qui tol - lis: mi - se - re - re, mi - se - re - re,  
 qui tol - lis: mi - se - re - re, mi - se - re - re,

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.  
 mi - se - re - re no - bis.  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. *espress.*  
 mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. *A - gnus*  
 11 *p* 5 4 4 3 1 3 2 1 *p*



A - gnus De - i, a - gnus De - i: mi - se - re - re, mi - se -

A - gnus De - i, a - gnus De - i: mi - se - re - re, mi - se -

A - gnus De - i, a - gnus De - i: mi - se - re - re, mi - se -

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, a - gnus De - i, qui tol - lis, qui

22

re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis,

- re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, *cresc.*

re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, *cresc.* mi - se -

tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re, mi - se - re -

29

*cresc.* mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. *rall. smorz.* **Allegro moderato alla breve.**

*cresc.* mi - se - re - re no - bis. *p* Do - na no - bis *dim.* pa -

re - re no - bis. *dim.* pa -

- re no - bis. *p* **Allegro moderato alla breve.**

36



CHOR *p*  
Do - na no - bis pa - - - - - cem,  
cem, Do - na no - bis pa - - - - - cem, pa - - - - - cem,

47 *dolce* *p dolce*

SOLO *p* *dim.*  
do - na no - bis pa - - - - -  
pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - -  
do - na no - bis pa - - - - -  
do - na no - bis pa - - - - -

61

*f*  
- - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem. A - - - - - men, a - - - - - men,  
- - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem. A - - - - - men,  
- - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem. A - - - - - men,  
pa - - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem. A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

73 *mf*

CHOR SOLO *espress.*

a - men, a - men, a - men, a - men. Do - na no - bis

a - men, a - men, a - men, a - men.

a - men, a - men, a - men.

a - men, a - men, a - men, a - men.

*f* *p*

*dolce*

pa - - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

SOLO *dolce* Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

SOLO *dolce* Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

SOLO *espress.* Do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

Do - na no - bis pa - - - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis

*p*

CHOR *riten.* *p* *a tempo*

pa - - cem. A - men, a - men, a - - - - men, a - - - - men.

CHOR *p* pa - - cem. A - men, a - men, a - - - - men, a - - - - men.

CHOR *p* pa - - cem. A - men, a - men, a - - - - men, a - - - - men.

pa - - - - cem. A - men, a - men, a - - - - men, a - - - - men.

*riten.* *a tempo* *f*