

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Christus

Liszt, Franz

Leipzig, [1901]

Anhang

[urn:nbn:de:bsz:31-83284](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-83284)

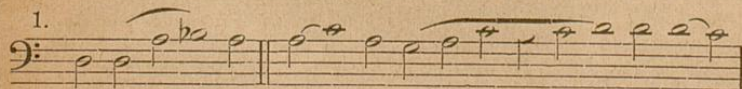
Anhang.

Zu No. 1: Orchester-Einleitung. (Textbuch S. 7.)

„Rorate coeli desuper, et nubes pluant justum; aperiatur terra et germinet salvatorem.“

Dem einleitenden Orchesterstück ist die obige Prophezeiung aus Jesaias, Kap. 45, V. 8 zur Überschrift gegeben. Diese instrumentale Einleitung ist nicht eine musikalische Illustration der Prophetenworte etwa im Sinne der Programmmusik, vielmehr ein Tonstück nach Motiven des katholischen liturgischen Gesanges, also keine Ausdeutung der Worte in Tönen, sondern beabsichtigte Anlehnung an gottesdienstliche Musik. Das Rorate coeli wird in den Gottesdiensten der katholischen Kirche vom Samstag vor dem ersten Adventssonntag bis zum vierten Adventssonntag angestimmt. An letzterem bildet das rorate coeli den sogen. Introitus der Messe. Die uralte Ritual-Melodie lautet nach dem Graduale Romanum:

1.



*) Ro-ra - te coe - li de - - - su - per

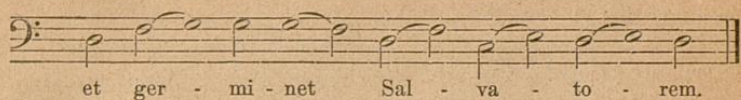


et nu - bes plu-ant ju - - - stum:



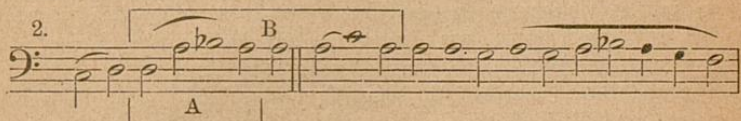
a - pe - ri - a - tur ter - - - ra

*) Der bequemeren Lesbarkeit halber sind alle aus dem Graduale, Vesperale und Antiphonarium entnommenen Notenbeispiele aus der dort üblichen Choral-Notenschrift auf 4zeiligem Notensystem in unser bekanntes Fünfzeilen-System mit den gebräuchlichen Notentypen übertragen.



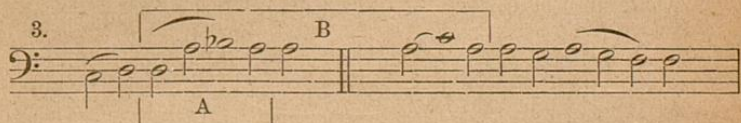
et ger - mi - net Sal - va - to - rem.

Der erste Abschnitt dieser Melodie kommt auch sonst noch häufig in den liturgischen Gesängen mit mancherlei Varianten vor, deren wichtigste diese sind:



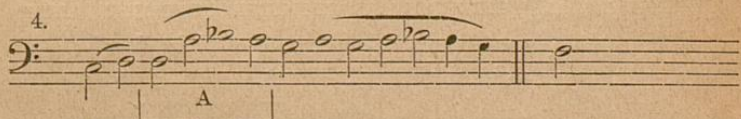
2.

Col - li - gi - te pri - mum zi - za - ni - a etc.
(Zur Vesper am 5. Sonntag nach Epiphania.)



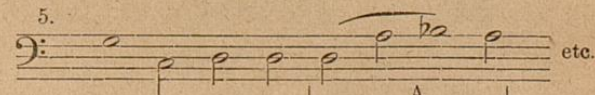
3.

Sus - ce - pit nos Do - mi - nus in si - num etc.
(Zur 2. Vesper am 31. Mai.)



4.

In om - ni - bus his non peccavit etc.
(Zur Vesper am Samstag vor dem 2. Septembersonntag.)



5.

I - ste est Jo - an - - nes etc.

Dieses auch mit dem Texte: Ave Maria.

Das Graduale giebt als Tonart an: „modus 1. Re—la“, also dorisch, (mit kleiner Sexte zur Vermeidung des sog. Tritonus) nicht ein transponiertes mixolydisch wie an anderen Stellen behauptet wird.

Allen obigen Versionen ist gemeinsam der Quinten-Aufschritt d—a, die Erhebung in die kleine Sexte und die Rückkehr zur

Quinte (siehe A). Die Fortsetzung mit dem charakterischen Terzenschritt a—c—a findet sich nicht überall (siehe B), auch der Anfang der Melodie variiert. Welche der oben mitgeteilten Versionen die älteste ist, wird sich schwer feststellen lassen. Der Grundsatz, die Melodien nur mit dem Grundton der herrschenden Tonart beginnen zu lassen, ist jünger als die in den Beispielen 2—5 enthaltenen Abweichungen. Das häufige Vorkommen des oben mit A gekennzeichneten Melodiekerns ist sicherlich nicht Zufall, sondern Beweis, dass man es hier mit einer uralten Melodie-Formel des katholischen Liturgie-Gesanges zu thun hat.

Franz Liszt benutzt für seine Orchestereinleitung nicht nur den ersten Melodien-Abschnitt, sondern die gesamte Ritual-Melodie. Das Thema zum einleitenden Fugato ist beinahe Note für Note identisch mit dem Abschnitt *orate = desuper*, aber in dieser rhythmischen Gestalt:

6.

Viol. II con sordino.

Der zweite Abschnitt der Einleitung entspricht der Melodie zu den Worten „et nubes pluant justum“:

7.

Ritual-Melodie

et nu - bes pluant ju - - - - - stum.

Liszt

Flöten, Clar. u. Fag.

Der dritte dem „aperiatur terra“:

8.

Ritual

a - pe - ri - a - - - - -

Liszt

Tromp. u. Posaunen.

tur ter - - - ra et

Der Schlussabschnitt den Worten „geminet salvatorem“:

9.

Ritual

et ger - - mi - net

Liszt

sal - va - - to - - rem

Liszt's Orchestereinleitung ist also in der That nichts anderes als eine sinfonische Bearbeitung der liturgischen Melodie. Die sehr phantastischen Erläuterungen L. Ramanns (in ihrer „Studie über Christus von Liszt“, Leipzig, Kahnt Nachf.) über die Einleitung und vieles andere in dem Oratorium bedürfen nach dem obigen und noch folgendem authentischen Material nicht nur gründlicher Nachprüfung, sondern völliger Umarbeitung.

Für den streng gläubigen Liszt stand das oft gehörte *rorate coeli* in untrennbarer Verbindung mit dem Weihnachtsfest, es war ihm als Einleitung zum Weihnachtsoratorium von seiner Kirche gegeben.

Zu No. 2: Pastorale und Verkündigung. (Textbuch S. 7.)

A. Pastorale.

An die Einleitung schliesst sich unmittelbar, ohne Abschluss, das Pastorale, dessen Hauptthema eine Umbildung des *rorate coeli* ist:

qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e
Sal - va - tor mun - di etc. [Modus VII, mixolydisch]

Liszt deklamiert so:

14. Sopran-Solo.

p
An - ge - lus ad pas - to - res a - - -
f
- it: An - nun - ti - o vo - bis gau - di -
p dolce
um magnum: qui - a na - tus est vo - bis ho - di -
etc.
e Sal - va - tor mun - di

Das anschließende Alleluja ist in der Tonfolge übereinstimmend mit dem Notenbeispiel No. 12; es ist, wie schon bemerkt, aus den unter 11 a, b und c gegebenen Intonationen des Alleluja hervorgegangen.

Die vierte Antiphon der „Laudes“ fährt dann fort:

15.
Fac - ta est cum An - ge - lo mul - ti - tu - do
etc.
coe - le - stis ex - er - ci - tus lautan - di - um De - um,

Auch diesen zweiten Teil der Verkündigung behält Liszt beinahe notengetreu bei:

16. Sopran-Solo

Fac - ta est cum An - ge - lo mul - ti - tu -
 Frauenchor
 Lau-
 do coe - le - stis e - xer - ci - tus *f*
 dan - ti - um De - um
 etc.
 Lau - dan - ti - um

Zu No. 3: Stabat mater speciosa. (Textbuch S. 8.)

Das Gedicht „Stabat mater speciosa“ ist eine Nachbildung der lateinischen Sequenz „Stabat mater dolorosa“. Es hat zum Gegenstand die Mutter Gottes an der Krippe (*juxta foenum*), während das Original die Mutter Gottes am Kreuze (*juxta crucem*) verherrlicht.

Das *stabat mater speciosa* ist dem *dolorosa* in Allem nachgebildet, sowohl in der inneren wie äusseren Struktur des Gedichtes. Aber das *speciosa* ist minder kunstvoll und übersieht an manchen Stellen sowohl den End- wie den Binnen-Reim. Genaueste Vergleichung und kritische Prüfung lehren, dass beide Gedichte nicht von einem Verfasser herrühren können. Wenn man mit einiger Sicherheit den Dichter des *dolorosa* in dem Franziskanermönch Jacobus de Benedictis aus Todi (meist Jacopone de Todi genannt, s. w. u.) vermutet, so ist der Parodist nicht festzustellen. Die Dichtung des *speciosa* findet sich zuerst in einer aus dem 15. Jahrhundert stammenden Handschrift der bibliothèque nationale in Paris. Lange Zeit völlig verschollen, wurde sie von Ozanam im 19. Jahrhundert in der Pariser Handschrift entdeckt und herausgegeben. Das *stabat mater speciosa* ist wiederholt ins Deutsche übersetzt, am schönsten von Kardinal Melchior von Diepenbrock. In seinen Beiträgen zur Geschichte und Erklärung

der alten Kirchenhymnen sagt Johann Kayser: „So oft ich diese an die metrische Form des Originals sich eng anschliessende Übersetzung lese, will es mir vorkommen, als ob dieses deutsche Konterfei gelungener sei als das Urbild“. Zum Zwecke weiterer Verbreitung sei die ausgezeichnete Übersetzung hier mitgeteilt:

An der Krippe stand die hohe
Mutter, die so selig frohe,

Wo das Kindlein lag auf Streu.
Und durch ihre freudetrunk'ne
Ganz in Andachtsglut versunk'ne
Seele drang ein Jubelschrei.

Welches freud'ge, sel'ge Scherzen
Spielt im unbefleckten Herzen

Dieser Jungfrau-Mutter frohn:
Seel und Sinne jubelnd lachten
Und frohlockten im Betrachten,
Dies ihr Kind sei Gottes Sohn.

Wessen Herz nicht freudig glühet,
Wenn er Christi Mutter siehet
In so hohem Wonnetrost?

Wer wohl könnte ohn' Entzücken
Christi Mutter hier erblicken
Wie ihr Kindlein sie liebkost?

Wegen seines Volkes Sünden
Muss sie zwischen Tieren finden
Christum frosterstarrt auf
Stroh;

Sehen ihren süssen Knaben
Winseln und Anbetung haben
In dem Stalle kalt und roh.

Und dem Kindlein in der Krippe
Singt der Himmelscharen Sippe
Ein unendlich Jubellied;

Und der Jungfrau und dem Greisen
Fehlen Worte, um zu preisen,
Was ihr staunend Herz hier
sieht.

Eja, Mutter, Quell der Liebe,
Dass auch ich der Inbrunst Triebe

Mit dir fühle, fleh' ich, mach'!
Lass mein Herz in Liebesgluten
Gegen meinen Gott hinfluten,
Dass ich ihm gefallen mag!

Heil'ge Mutter, das bewirke:
Präge in mein Herz und wirke
Tief ihm Liebeswunden ein;
Mit dem Kind, dem Himmelssohne,
Der auf Stroh liegt, mir zum Lohne,
Lass mich teilen alle Pein.

Lass mich seine Freud' auch teilen,
Bei dem Jesulein verweilen
Meines Lebens Tage all.

Lass mich dich stets brünstig
grüssen,

Lass des Kindleins mich geniessen
Hier in diesem Jammertal.

O mach allgemein dies Sehnen,
Und lass niemals mich entwöhnen
Von so heil'gem Sehnsuchts-
strahl.

Jungfrau aller Jungfrau'n, Hehre,
Nicht dein Kindlein mir verwehre,
Lass mich's an mich ziehn
mit Macht;

Lass das schöne Kind mich wiegen,
Das den Tod kam zu besiegen
Und das Leben wiederbracht'.

Lass an ihm mit dir mich letzen,
Mich berauschen im Ergötzen,
Jubeln in der Wonne Tanz.
Glutentflammet von der Minne,
Schwinden staunend mir die Sinne
Ob solchen Verkehrs Glanz!

Lass vom Kindlein mich bewachen,
Gottes Wort mich rüstig machen,
Fest mich in der Gnade stehn.
Und wenn einst der Leib verweset,
Lass die Seele dann, erlöset,
Deines Sohnes Antlitz seh'n!

Das Stabat mater speciosa kommt in dem Gottesdienste nicht vor. Die Liszt'sche Komposition enthält keine Entlehnungen aus dem liturgischen Gesange.

Zu No. 4: Hirtenspiel an der Krippe. (Textbuch S. 11.)

Die melodischen Keime der zweiten Hauptmelodie in A dur (s. w. u.) glaubt H. Kretzschmar (Kleiner Konzertführer No. 551) in einem Adventslied „Es flog ein Täublein weiße“ vermuten zu sollen, es ist aber doch eben nur ein Anklang im Anfange dieses Liedes nachzuweisen. Ganz direkte Beziehung, so dass der Ausdruck Entlehnung mit Recht angewendet werden kann, hat diese zweite Hauptmelodie zu einem Sternlied der heiligen drei Könige, das sich im Paderborner Gesangbuche 1617 S. 93 findet und von Franz M. Böhme in seinem altdutschen Liederbuche unter No. 536 mitgeteilt wird. Die in beiden folgenden Notenbeispielen eingeklammerten Stellen liefern den Beweis.

17. Sternlied der heiligen drei Könige.

Die heil'gen drei kö-nig mit i - rem
Stern, die ka-men her aus Mor-gen-land fern

18. Melodie im Hirtenspiel.

Die heil'gen drei kö-nig mit i - rem
Stern, die ka-men her aus Mor-gen-land fern

22. Tenor.

Pa-ter noster qui es in coe - lis etc.

oder

23. Alt.

ad - ve-ni-at reg - num tu - um etc.

und

24. Soprani.

Pa-nem nostrum quo - ti - di - a - num etc.

Zu No. 10: Der Einzug in Jerusalem. (Textbuch S. 14.)

Das Motiv, mit dem Liszt den Einzug in Jerusalem beginnt und das später thatsächlich die ganze Nummer, teils im Solo, teils im Chor und Orchester beherrscht, ist der festlichen Intonation des *Ite missa est* oder *Benedicamus Domino* wörtlich nachgebildet. Die kirchliche Vorschrift heisst:

25.

I - - - - te e - - - - etc. missa est
oder
Be - ne - di - ca - mus Do - - - - - mino.

Liszt:

26. A. Am Anfang:

f Tutti

27. Später:

ff Quartett

(Siehe die Seligpreisungen!)

Dass das erste vokale Motiv in den Seligpreisungen (No. 6) aus derselben liturgischen Melodie hervorgegangen ist, wurde bereits erwähnt. An eine bewusste Verwendung ist dort wohl nicht zu denken, wohl aber giebt die wiederholte Reminiscenz Gelegenheit, darauf hinzuweisen, in welch' intensiver Weise die liturgischen Melodien sich dem Komponisten eingeprägt hatten, so nachdrücklich, dass er wie mit geistigem Eigentum damit schaltete.

Zu No. 12: Stabat mater dolorosa. (Textbuch S. 15.)

Das *stabat mater dolorosa* ist eine so weitverbreitete, weltbekannte, in alle Schichten des Volks tief eingedrungene und von Angehörigen aller christlichen Konfessionen so hochgeschätzte Dichtung, dass man für einige Mitteilungen über Entstehung, Geschichte und Verbreitung dieses Hymnus allgemeines Interesse voraussetzen darf. Er gehört zu den sogenannten Sequenzen, das waren Messgesänge, die sich an das Alleluja zwischen Epistel und Evangelium anschlossen. Aus der ausserordentlich grossen Anzahl dieser mittelalterlichen Dichtungen sind fünf, nämlich: *Victimae Paschali*, *Veni sancte spiritu*, *Lauda Sion*, *Dies irae* und *Stabat mater dolorosa* ausgewählt und der Liturgie der römisch-katholischen Kirche einverleibt worden.

Mit untrüglicher Sicherheit ist der Dichter unserer Sequenz nicht festgestellt, doch wird allgemein *Jacobus de Benedictis* — aus dem angesehenen Geschlechte der *Benedetti* — aus Todi als Verfasser angenommen. Er ist um die Mitte des 13. Jahrhunderts geboren, 1306 am Weihnachtstag gestorben und war Jurist. Der unter tragischen Umständen erfolgte Tod seiner jungen Frau erschütterte den reichen, lebenslustigen Rechtsanwalt so, dass er beschloss, den Freuden der Welt zu entsagen. Er trat unter die Tertiärer, lebte in selbstgewählter Dürftigkeit und erhielt, hervorgerufen durch die zur Schau getragenen Absonderlichkeiten, den Beinamen *Jacopone* oder *Jacovone* (der tolle, wahnwitzige). Zwei Gedichte verschafften dem oft abgewiesenen endlich die Aufnahme in den Franciskanerorden, dem er nun als Laienbruder angehörte. Das *stabat mater dolorosa* sollte seinen Namen unsterblich machen; die Hymne gehört — nebst dem einem anderen Verfasser entstammenden *dies irae* — zu den ergreifendsten religiösen Dichtungen des Mittelalters. Schriftsteller verschiedenster Konfessionen und Richtungen ergehen sich in Lobpreisungen des Gedichtes und allgemeines Interesse dürfen die Aussprüche von Männern wie

Tieck, Wieland, Lisso, Kayser, Bitter, Storek u. a. beanspruchen. In Wielands Teutschem Merkur (1781, Febr., S. 97 ff.) findet sich eine Besprechung der Klopstockschen Übertragung zu der Komposition von Pergolesi und folgende Beurteilung des Gedichtes:

„So ganz elend können sie (die von einigen verachteten lateinischen Hymnen des Mittelalters) wohl nicht sein, da sie fähig waren, eine Seele wie Pergolesis in die erhabenste Begeisterung zu versetzen und ihr jene in einem so hohen Grade psychagogischen Melodien und Harmonien einzugeben, von welchen jemand irgendwo gesagt hat:

„Es hören, wenn du das Schwert im tief zerrissenen Busen
Der göttlichen Mutter beweinst, mitweinende Engel dir zu.“

Die Wahrheit von der Sache ist, dass der fromme Mönch, der, in einem der finstersten Jahrhunderte, dieses Lied in der Einfalt seiner Seele, aber gewiss aus Drang des wahrsten Gefühls, in innigster Teilnehmung, Wehmut und Bussfertigkeit, mit einem Herzen, das von Glauben und Liebe überwallte — aber freilich in barbarischem Latein (er kannte kein besseres) und oft in platten Reimen — hervorstammelte, gewiss keinen Anspruch an die Lauream Apollinarem machte, noch zu machen hatte: aber dass seine Strophen bloss als stammelnde Seufzer eines einfältig-redlichen, büssenden Mönches, der, in frommer Entzückung, das Kreuz des Erlösers wirklich zu umfassen glaubt, die Schmerzen der göttlichen Mutter wirklich sieht und theilt u. s. w., eine Wahrheit, eine Wärme und ein Sublimes in sich haben, wobei jeder nicht gefühllose oder nicht durch Ueberfeinerung ekelgemachte Zuhörer (denn es muss gesungen und gehört werden) das barbarische Latein und die schlechten Reime vergisst. Man fühlt ganz eigentlich, dass der Mann es an einem Charfreitag, in seiner kleinen düsteren Zelle, vor einem grossen Kruzifix knieend, ejakulirt hat, und man sieht in der Strophe: „*Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari Ob amorem filii*“, wie er wirklich in der heiligen Trunkenheit der Liebe und des flammenden Eifers, auch mit dem Gekreuzigten und seiner Mutter zu leiden, die Geissel ergreift, und gleichsam nicht satt werden kann, sich Blutrünstig zu machen und zu zerfleischen.“

Die ähnlich lautenden Urtheile der anderen oben genannten Schriftsteller mitzuteilen, ist hier nicht der Ort; es möge genügen, auf sie hingewiesen zu haben.

Einen besseren Beweis für die Bedeutsamkeit der Dichtung

und das Interesse, das sie allerorten erweckte, giebt es nicht als den, dass die Zahl der bekannt gewordenen deutschen (und niederländischen) Übersetzungen heute über hundert beträgt. Lavater, Fouqué, Simrock, Klopstock, Tiedge und viele andere haben sich damit beschäftigt; dass auch Richard Wagner eine Übersetzung lieferte, wird weniger bekannt sein.

In gleichem Masse wie die Übersetzer interessierte die Hymne die Komponisten. Von dem Kapellmeister des Papstes Marcellus, Palaestrina, angefangen, bis zu dem evangelischen Friedrich Kiel sind 125 Kompositionen zuverlässig bekannt. Von den Komponisten sind vorzugsweise zu nennen: Palaestrina, Josquin de Près, Orlandus Lassus, Astorga, Pergolese, J. Haydn, Fr. Schubert, Rossini, Kiel, Dvorak. —

In weite Kreise des Volkes ist die Hymne getragen worden durch die sog. Albaten, das waren Geisslerbrüderschaften (Flagellanten) die, angethan mit einer weissen Kappe, im 13. und 14. Jahrhundert erst in Oberitalien, später auch in Deutschland, Frankreich etc. von Stadt zu Stadt zogen und geistliche Lieder, unter denen besonders häufig das *stabat mater* und *dies irae*, sangen. Später bemächtigte sich die Kirche des Liedes. Die Verehrung der Mutter Gottes, der um ihres Sohnes Jesu willen leidenden Mutter Maria, war allerdings schon längst volkstümlich in der Christenheit. Der im Jahre 1255 vom Papst Alexander IV. bestätigte Orden der Serviten verdankt dieser Verehrung seine Entstehung. Als das Fest *Septem Dolorum B. (eatae) M. (ariae) V. (irginae)* — das Fest der sieben Schmerzen der Mutter Gottes — in der katholischen Kirche eingeführt wurde, schaltete man in die Messe die Sequenz *Stabat mater dolorosa* ein. Für die rheinische Kirchenprovinz geschah diese Einführung durch die Kölner Provinzial-Synode im Jahre 1423. Papst Benedict XIII. schrieb das Fest für die ganze katholische Kirche 1727 für den Freitag vor Palmsonntag vor. Pius VII. ordnete 1814 ein zweites Fest für den 3. Sonntag im September an. Bei diesen beiden Gelegenheiten wird das *stabat mater dolorosa* in der Messe vom Priester nach einer feststehenden, in jedem Missale zu findenden Melodie gesungen. Ausser in der Messe hat das *stabat mater dolorosa* noch im sogenannten Tagzeiten-Offizium Aufnahme gefunden und zwar werden gesungen in der Vesper die 1.—5., in der Mette (*ad matutinam*) die 6. und 7., und in den „Laudes“ die 8., 9. und 10. Strophe. Die Melodien für die Messe und für das Tagzeiten-Offizium sind verschieden; jene besteht aus 5 ver-

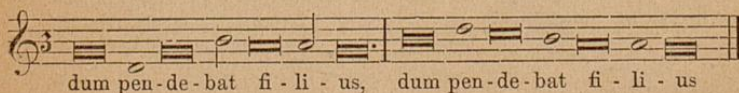
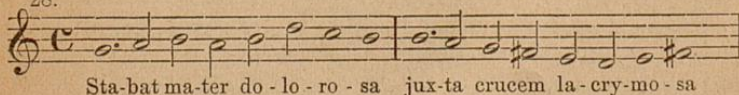
schiedenen Sätzen, die abwechselnd auf die Strophen verteilt diese nur aus einem Satze, nach dem alle Strophen gleichlautend gesungen werden.

Die Dichtung ist in drei Formen erhalten, einer langen, mittleren und kurzen. Die mittelgrosse Form ist die gewöhnlich gebräuchliche und nach Annahme vieler Hymnologen auch die älteste. Die beiden ältesten Übersetzungen stammen von dem Mönch Hermann in Salzburg, der in der letzten Hälfte des 14. Jahrhunderts lebte. Nachstehend der Wortlaut der ersten Strophe beider Übersetzungen; bei der unter b aufgeführten ist die Autorschaft des Hermann verbürgt.

- a) Bei dem kreuz in jamers dol
stunt die muter schmerzen vol,
da ir werder sun da hieng,
Seufzte hoch ihr edel sele,
traurig, trub, in laides quele
si ein scharphes swert durch gieng.
- b) Maria stuent in swindem smerzen
bei dem Kreuz und weint von herzen,
da ir werder sun an hieng,
ir geadelte zarte sele
ser betruedt in jamers quele
scharf ein sneident swert durchging.

Ausser den beiden Melodien nach denen die Hymne im Gottesdienste gesungen wird, giebt es eine Reihe anderer, die in Choralbüchern alter und neuer Zeit zu finden sind. Liszt hat sich an die Ritual-Melodie nicht gehalten, sondern die Anregung zu seiner Komposition durch eine Melodie erhalten, die in einem Mainzer Gesangbuch 1661, 1665 steht und wohl weitere Verbreitung gefunden hat. Dort lautet sie:

28.



bei Liszt:

29. Chor.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa
 jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa dum pen -
 de - bat fi - li - us, dum pen - de - bat fi - li - us.

Diese Melodie beherrscht — mit Ausnahme des Mittelsatzes — das ganze Stück, auch das *Inflamatus* basiert darauf.

Zu No. 13: Osterhymne „O filii et filiae“. (Textbuch S. 18.)

Die Osterhymne *O filii et filiae* gehört nicht zu den ältesten Gesängen der christlichen Kirche, wie L. Ramann und andere schreiben. Dagegen spricht schon die Anwendung des Reimes. Bemerkenswert an der lateinischen Dichtung ist, dass der Accent nicht gewahrt bleibt, sondern nur die Silbenzahl. Auch ein liturgisches Lied ist in der Hymne nicht zu erblicken, da sie nirgend in der Liturgie vorkam oder vorkommt. Nach Mitteilungen des in der Hymnologie ausgezeichnet bewanderten P. Drewes S.I. haben wir es mit einem lateinischen Volkslied zu thun, das in Frankreich sehr verbreitet ist. Es nimmt in der Osterzeit denselben Platz ein, wie das *Adeste fidelis* (zu dem es ein Pendant ist) in der Weihnachtszeit. Das Lied stammt aus dem 17. Jahrhundert und findet sich, als „*Chant du temps de Paques*“ bezeichnet, in *Heures de Notre Dame à l'usage de Rome*, Paris 1621, S. 172 ff. — Im Musikalischen Wochenblatt 1886, No. 33 (Leipzig, E. W. Fritzsche) teilt H. Franke mit, das Lied in einem Prämonstratenser Prozessionale gefunden zu haben, was wieder auf französischen Ursprung hinweist, wie auch an dem obengenannten Orte angegeben ist, dass die Hymne einem Pariser Prozessionale entnommen wurde. H. Franke schreibt weiter: „Dort heisst sie richtiger Prosa. Es ist dies übrigens eine Prosa

jüngeren Datums, welche nur in einigen Kirchen Frankreichs „ut devotione fidelium satisfiat“ von den Klerikern gesungen wurde, wozu der Chor nach jeder Strophe das dreimalige Alleluja sang. — Das bei Liszt der Prosa vorausgehende Alleluja geht auch da voran und wurde erst von Klerikern gesungen, dann vom Chor wiederholt.“

Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass das Lied ursprünglich eine deutsche Dichtung war und erst später latinisiert wurde; dafür sprechen die mancherlei textlichen Verwandtschaften mit älteren deutschen Osterliedern, die auch ein mehrmaliges Alleluja aufweisen. In der weiter unten mitgetheilten von Liszt benutzten Melodie sind Anklänge an die alten Singweisen zu Osterliedern reichlich vorhanden, besonders bei den Alleluja-Intonationen. Die „Hymne“ besteht aus 12 Strophen zu je 3 Versen. Liszt verwendet nur drei Strophen und zwar die erste und zweite, und eine dritte, die nicht mit der Dichtung übereinstimmt, sondern offenbar zum Zwecke des Abschlusses hinzugeichtet wurde.

Das Original der Melodie findet sich in einem alten Gesangbuch des Jahres 1671: „Nord-Sterns Führers zur Seeligkeit. Kräftige Wirkung nebst dem Gebett Psalliren. Das ist Psalterbuch zum gebrauch der Teutschen Nation und in sonderheit der Nordländer: Ausserlesen und zusammengetragen mit sonderbarem Fleiss Auss unterschiedlichen, mehrern theils alten, üblichsten, und bewehrtesten Büchern.“

Dieser Titel weist also schon auf ein früheres Vorkommen der Lieder hin und könnte die oben ausgesprochene Vermutung von ursprünglich deutscher Herkunft bestätigen. Freilich steht damit in Widerspruch die in erwähntem Gesangbuch gegebene Überschrift:

Alleluja, alleluja, alleluja.

Aus dem Lateinischen: O filii et filiae.

30.

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a 3/2 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are: "Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja;". The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern. Below the staff, the lyrics are: "O Söhn, und Töchter Chris-ten-leut, Der König Himmels".

Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja;

O Söhn, und Töchter Chris-ten-leut, Der König Himmels



Hiermit vergleiche man Liszt's Diktion:

31. Sopran u. Alt.

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al -
le - lu - ja. O Fi - li - i et Fi - li -
u Rex coe - le - stis, Rex glo - ri - ae
folgen die ξ ersten Alleluja
mor-te sur - re - xit ho - di - e. Al - le - lu - ja.

Der vollständige Text lautet lateinisch mit für Liszt scheinbar besonders hergestellter deutscher Übersetzung:

Osterhymne.

- | | |
|---|--|
| <p>1. O Filii et Filiae!
Rex coelestis, rex gloriae
Morte surrexit hodie.
Alleluia.</p> | <p>Seid Menschenkinder hocheifreut,
Der Herr der ew'gen Herrlichkeit
Ist von dem Tod erstanden heut.
Alleluja.</p> |
| <p>2. Et Maria Magdalene,
Et Jacobi et Salome,
Venerunt corpus ungerae.
Alleluia.</p> | <p>Die Frauen kamen bald herbei,
Maria und die andern zwei,
Zu salben ihn mit Spezerei.
Alleluja.</p> |
| <p>3. Et mane prima Sabbati
Ad ostium monumenti
Accesserunt discipuli.</p> | <p>Die Jünger auch am frühen Tag
Sah'n bei der Stättesuchend nach,
Wo Jesus Christ begraben lag.</p> |
| <p>4. Sed Joannes Apostolus
Cucurrit Petro citius,
Ad sepulcrum venit prius.</p> | <p>Der Liebesjünger Sanct Johann
Er eilte Petro flugs voran
Kam früher bei dem Grabe an.</p> |

- | | |
|--|--|
| 5. In albis sedens Angelus
Respondit mulieribus,

Quia surrexit Dominus. | Ein Engel dort im Lichtgewand
Den frommen Frauen macht
bekannt,
Dass Jesus Christus auferstand. |
| 6. Discipulis astantibus
In medio stetit Christus,
Dicens: Pax vobis omnibus. | Der Jünger Schaar stand in dem Saal,
Der Herr auch unter ihrer Zahl,
Sprach: Friede sei euch allzumal. |
| 7. Postquam audivit Didymus,
Quia surrexerat Jesus,
Remansit fere dubius. | Doch Thomas war jetzt nicht dabei;
Der wagte nun zu leugnen frei,
dass Christus auferstanden sei. |
| 8. Vide, Thoma, vide latus,
Vide pedes, vide manus,
Noli esse incredulus. | Sieh Thomas! sieh die Seite hier,
Beschau so Händ als Füße dir,
Nicht sei ungläubig mehr hierfür. |
| 9. Quando Thomas Christi latus,
Pedes vidit atque manus,

Dixit: Tu es Deus meus. | Als Thomas Christi Seite sah.
Was ihm an Hand und Fuss
geschah:
„Du bist's, mein Herr“! so
sprach er da. |
| 10. Beati qui non viderunt,
Et firmiter crediderunt.

Vitam aeternam habebunt. | Glücklich sind, die nicht geseh'n,
Und dennoch fest im Glauben
steh'n;
Sie werden ein zum Himmel
gehn. |
| 11. In hoc festo sanctissimo
Sit laus et jubilatio
Benedicamus Domino! | An diesem Tage heilger Pracht
Sei Preisesjubil dargebracht
Der allerhöchsten Gottesmacht. |
| 12. Ex quibus nos humillimas
Devotas atque debitas
Deo dicamus gratias. | Drum wir, von Tod und Höll' befreit,
In tiefdemütiger Schuldigkeit,
Dem Herrn dankjubeln allezeit. |

