

Franz
LISZT

Via crucis

Die 14 Stationen des Kreuzwegs
Soli (SATB), Chor (SATB) und Orgel

The 14 Stations of the Cross
soli (SATB), choir (SATB) and organ

Les 14 Stations de la Croix
solistes (SATB), chœur (SATB) et orgue

herausgegeben von / edited by
Thomas Kohlhase

Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik, Heft 3
Selected Works of vocal sacred music, vol. 3

Partitur / Full score



Carus 40.173

Vorwort

Franz Liszts *Via crucis*, eine musikalische Kreuzwegandacht für Soli, Chor und Orgel bzw. Harmonium in der einen, Soli, Chor und Klavier in der anderen Fassung, ist ein Unikum der Musikliteratur. ¹ Doch leitet sich daraus keineswegs die einzige und erste Rechtfertigung der vorliegenden Neuausgabe ab. ² Liszts Kreuzwegstationen sind vielmehr das stilistisch breit und reich angelegte, dennoch in manchem aphoristisch und beinahe fragmentarisch anmutende, harmonisch die Grenzen der damaligen Tonalität erreichende Alterswerk eines höchst eigenwilligen und durchaus schöpferischen Eklektikers. Gregorianischer Hymnus (Einleitung und Station XIV) und protestantisches Kirchenlied (Stationen IV und XII), Choralatz à la Bach (Station VI) ³ und mit spätromantischer Harmonik expressiv gesteigerte Choralvariation (Station XII), unbegleitetes Solorezitativ, dramatisches Chor-Uno und terzenselige Frauenchor-Passagen – diese vielfältigen vokalen Elemente sind eingebettet in einen technisch zwar einfachen, musikalisch aber höchst komplizierten und harmonisch raffinierten Orgelsatz. Die Hälfte der vierzehn Stationen sind reine Orgelsätze oder doch vorwiegend Orgelsätze.

Technische Einfachheit - von wenigen harmonisch und in der Intonation heiklen Chorstellen abgesehen – und musikalische Kompliziertheit und Vielfalt, das zeichnet Liszts *Via crucis* vor den beiden anderen späten zyklischen Kirchenwerken des Meisters aus: „Septem Sacramenta“ (Die sieben Sakramente) und „Rosario“ (Rosenkranz), die aufgrund ihrer substantiellen Simplizität kaum mehr unser Interesse erregen können.

Liszts Kreuzwegkomposition ist, so sehr ihr hoher musikalischer Wert für sich selbst spricht, nicht ohne den religiösen Glaubensimpetus zu verstehen, durch den auch die anderen bedeutenderen Lisztschen Kirchenwerke motiviert sind. (Vgl. dazu die Einführung in Heft 1 der vorliegenden Auswahlgabe.) Und natürlich muß sie im historischen und kultischen Zusammenhang gesehen werden. Die Kreuzwegandacht als paraliturgische Betrachtung der Leidensstationen Christi ist eine eher volkstümliche Andachtsform, die sich seit dem 14. Jahrhundert nachweisen läßt. Entstanden ist sie aus geistlichen Wallfahrten zu den historischen christlichen Glaubensstätten in Palästina und Umzügen in Jerusalem: Unter Gebeten schritten die Gläubigen vom Hause des Pilatus (Burg Antonia) bis Golgatha. Mit der Zeit entstanden neue Gebetsaufenthalte (Stationen), in Deutschland waren es meist „sieben Fälle“, seit etwa 1600 vierzehn Stationen. Seit dem 15. Jahrhundert bis in unsere Zeit wurden viele bildliche Darstellungen für die Kreuzwegandacht geschaffen, zunächst im Freien: An geeigneten hügeligen Stellen baute man Nachbildungen der Leidensstationen. Später, etwa seit 1700, auch in den Kirchen: An den Wänden des Kirchenschiffes kennzeichnete man die Leidensstationen durch einfache Holzkreuze oder aber durch zusätzlich unter diesen Kreuzen angebrachte bildliche oder plastische Darstellungen des betreffenden Stationeninhalts. Die Kreuzwegandacht hat heute in der katholischen Kirche im allgemeinen nur noch eine geringe kultische Bedeutung; ihre musikalische Ausgestaltung beschränkt sich meist auf Kirchenlieder.

Liszt selbst stellte sich vor, daß seine Kreuzwegkomposition bei entsprechenden Andachten im Römischen Kolosseum, wo im frühen Christentum zahlreiche Märtyrer ihr Leben lassen mußten, aufgeführt würde. Vgl. dazu sein Vorwort, das dem Notentext der vorliegenden Ausgabe vorangestellt ist; in deutscher Übersetzung lautet es: „Die Andacht des Kreuzwegs, genannt *Via crucis*, von den Päpsten mit vielen Ablass-Bewilligungen zugunsten der Seelen der Verstorbenen ausgestattet, hat sich über alle Länder verbreitet und ist in einigen sehr volkstümlich geworden. Man findet auch in manchen Kirchen Malereien von Leidensstationen oder dergleichen Bilder an den Wänden. Die Gläubigen sprechen vor jeder von ihnen die ihnen geweihten Gebete, bald einzeln, bald in kleinen Gruppen, die die Worte unter sich verteilen. Manchmal wird diese Andacht von dem Priester auf einen bestimmten Tag und eine bestimmte Stunde festgesetzt, und er selbst geleitet die Gläubigen. Im ersten Fall könnte die Orgel nicht verwendet werden, auch nicht dort, wo die Kreuzwegstationen sich im Freien befinden, wie in San Pietro in Montorio in Rom. Es ist leicht zu begreifen, daß man die feierlichste, die ergreifendste Art, diese rührende Andacht auszuüben, ehemals am Karfreitag im Kolosseum sah, an diesem Ort, dessen Boden mit dem Blut der Märtyrer getränkt ist.

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

Sicher kann das Werk auch heute bei Andachten verwendet werden, doch ist es keinesfalls nur an den katholischen Kult gebunden. Vielmehr eignet es sich, vor allem in der Passionszeit, für Kirchenmusiken und Kirchenkonzerte im allgemeinen. Es kann auch ohne weiteres in einem lockeren liturgischen Rahmen mit Lesungen aus der Passionsgeschichte kombiniert oder mit anderen Passionskompositionen verbunden werden. ⁴

Bemerkungen zur Ausgabe und zur Aufführungspraxis

Liszts *Via crucis* entstand im September und Oktober 1878 in Rom und wurde im Februar 1879 in Budapest vollendet. An Quellen blieben erhalten: a) drei autographe Skizzenblätter (Weimar), b) das Autograph (Budapest) der Erstfassung für Soli, Chor und Klavier sowie der Bearbeitung des Werkes für Klavier zu vier Händen und schließlich c) eine von Liszt sorgfältig revidierte, korrigierte und mit nachträglichen Änderungen versehene Reinschrift (Weimar) der beiden Fassungen: der mit Klavier und der mit Orgel (unter dem Vokalsatz steht zunächst der Orgel-, darunter der Klavierpart).

In der vorliegenden Ausgabe, die im übrigen der Erstausgabe des Werkes folgt, ⁵ wurden die Erstfassung mit Klavier so-

¹ Marcel Duprés (1886-1971) „Le Chemin de la Croix“ op.29 (1931/32) ist eine reine Orgelkomposition, Otokar Ostrčíls (1879-1935, Prag) „Křižová cesta“ (Kreuzweg) op.24 (1927/28) ein reines Orchesterwerk.

² Vor kurzem erschien Liszts „Via crucis“ auch als Eulenburg-Taschenpartitur, und zwar in beiden Fassungen (mit Orgel- und Klavierpart); für die Praxis ist diese Ausgabe jedoch wegen des kleinen Notenbildes weniger geeignet.

³ In der autographen Erstfassung des Werkes mit Klavierbegleitung folgt nach dem Nachspiel zum Choral in Station VI der wörtlich zitierte Bach-Choral mit der Überschrift: „O Haupt voll Blut und

Wunden“ (Wenn ich einmal soll scheiden) aus der Matthäuspassion von J.S. Bach 1729. In der zweiten Fassung von „Via crucis“ fehlt diese zweite, original Bachische Version.

⁴ So kann man sich gut vorstellen, Liszts Komposition nach einer der Schützchen Passionen aufzuführen.

⁵ Franz Liszts Musikalische Werke, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung. V: Kirchliche und geistliche Gesangswerke, Band 7: Letzte zyklische Chorgesänge mit Orgel nebst Bearbeitungen, hrsg. von Philipp Wolfrum, Leipzig 1936.

wie die Bearbeitung für Klavier zu vier Händen weggelassen, da sie für heutige Aufführungen kaum in Frage kommen. Wir legen also lediglich die zweite Fassung für Soli, Chor und Orgel vor. Dabei bleibt im Soloteil der Einleitung die alternative Version beim Wegfall der Singstimmen für Orgel solo außer Acht (sie ist substantiell mit dem Vokalsatz identisch, läßt jedoch im ersten Teil die „Singstimmen“ jeweils auf der ersten Taktzeit einsetzen und verzichtet auf die Tonrepetitionen, die sie durch lang gehaltene Akkorde ersetzt). Aus dem Klaviersatz der Erstfassung ergänzt, und zwar mit besonderer Kennzeichnung durch Kleinstich, werden dagegen solche Stellen, die sich aufgrund der pausierenden Orgelstimme bei Aufführungen als intonationsschwierig gezeigt haben. In der musikalischen Substanz weichen übrigens Klavier- und Orgelsatz nicht voneinander ab. Der Klaviersatz zeigt lediglich häufigere Oktavverdoppelungen, er bringt Tonrepetitionen in kleinen Werten statt lang gehaltener Töne, Akkordbrechungen statt einfacher Akkorde, Mittelstimmenumspielungen statt akkordischen Satzes, Tremolofiguren statt langsamer Akkordbrechungen, Oktavversetzungen usw. – also insgesamt Abweichungen, die durch Klang und Spieltechnik des Instruments bedingt sind.

In der vorliegenden Ausgabe wurden Stimm- und Instrumentenangaben stillschweigend normalisiert. Die originalen Fingersätze blieben unberücksichtigt. Zu den kurzen lateinischen Texten in Station I, III, VII-IX, XI und XII hat Liszt ursprünglich keine deutsche Übersetzung vorgesehen; sie wurde ergänzt. Textfehler (z.B. „cadet“ statt „cadi“) und Silbentrennung wurden stillschweigend korrigiert bzw. modernisiert. Der Orgelsatz blieb in seiner originalen Gestalt erhalten, auch wenn der Herausgeber manchmal versucht war, ihn zu verändern. Wie etwa auch im Orgelsatz der Lisztschen „Missa choralis“ wirken Oktavverdoppelungen in linker Hand und Pedal oder Verdoppelungen in der Oberstimme mit Oberoktav klanglich oft unbefriedigend. Der Organist wird diese Stellen von sich aus vereinfachen oder, nach den Möglichkeiten des jeweiligen Instruments, zurückhaltend registrieren. Im übrigen jedoch wird man dem Orgelsatz am ehesten mit einer möglichst differenzierten und, bei aller atmosphärisch gebotenen Zurückhaltung im quantitativ-dynamischen Bereich, abwechslungsreichen Registerwahl und mit einer agogisch recht freien Gestaltung gerecht.

Intonationsschwierigkeiten ergeben sich, wenn in harmonisch schwierigen Vokalsätzen die Orgel lediglich bei Übergängen und nach längeren Pauseneinsätzen zu vorübergehender Stütze vorgesehen ist (z.B. Soloteil der Einleitung und Choral in Station XII). Hier empfiehlt es sich, entweder vollständig auf die Begleitung der Orgel zu verzichten oder aber die Orgel mit einfachster 8'-Registrierung den gesamten Vokalsatz mitspielen zu lassen.

Die hier vorliegende Orgelfassung des Werkes sieht folgende Besetzung vor: Sopran, Alt bzw. Mezzosopran, Tenor, Bariton, Bariton (Jesus), Baß, Chor und Orgel. Diese Originalbesetzung empfiehlt sich jedoch nur bei Aufführungen, in denen in einem anderen Werk ähnlich viele Solisten gefordert werden (z.B. eine der Schützchen Passionen). Ansonsten kann man die Zahl der Solisten auf einen (Bariton), zwei (Bariton und Alt) oder drei (zusätzlichen Bariton) beschränken – wenn man die Solisten nicht sogar insgesamt wegläßt. Zur Solisten- und Chorbesetzung und deren Alternativen gibt die folgende Übersicht über die Vokalbesetzung der einzelnen Nummern Vorschläge (die Orgel wird dabei, da sie in allen Nummern vorkommt, meist nicht besonders erwähnt):

- Einleitung: a) Chor unisono
b) Soloensemble SATB; es empfiehlt sich aus Intonationsgründen, die sporadische Orgelbegleitung insgesamt wegzulassen; bei Aufführungen ohne Solisten kann man diesen Teil weglassen, vom Chor oder einem kleinen Teilchor singen oder von der Orgel vortragen lassen.
- Station I: Eine Baritonstimme (Pilatus); bei Aufführungen ohne Solisten läßt man die Vokalstimme weg.
- Station II: Eine Baritonstimme; bei Aufführungen ohne Solisten läßt man die Vokalstimme weg.
- Station III: a) Männerchor unisono
b) je ein SI/II,A (auch in der Aufteilung S,AI/II und in kleiner chorischer Besetzung möglich)
- Station IV und V: (Orgel solo)
- Station VI: Chor SATB
- Station VII: wie Station III
- Station VIII: Eine Baritonstimme (Jesus); bei Aufführungen ohne Solisten läßt man die Vokalstimme weg.
- Station IX: wie Station III
- Station X: (Orgel solo)
- Station XI: Männerchor unisono
- Station XII: a) Eine Baritonstimme (Jesus); bei Aufführungen ohne Solisten läßt man die Vokalstimme weg.
b) je ein SI/II,A (auch in der Aufteilung S,AI/II und in kleiner chorischer Besetzung möglich)
c) Chor SATB (Orgel solo)
- Station XIII: (Orgel solo)
- Station XIV: a) Eine Mezzosopran-Stimme (Alt) und Chor STBI/II (Chor auch in der Aufteilung SATB möglich); bei Aufführungen ohne Solisten singt der Chor-Alt oder spielt die Orgel die Solostimme.
b) Chor SATB

Anmerkungen zu den Texten

Folgende Texte sind in Liszts *Via crucis* vertont: Einleitung „Vexilla regis“, Hymnus zu Ehren des heiligen Kreuzes von S. Venantius Fortunatus (530/40-600/10); von den zehn vierzeiligen Strophen wurden für den Chor I 1-2, VIII 3-4 und IV 1-4 verwendet, für das Solistenquartett IX 1-4. Station I: Matth. 27,24. Station II: vgl. Einleitung. Station III, VII und IX „Stabat mater“: Mariensequenz des Jacobus de Benedictis Tudertinus, genannt Jacopone da Todi (1230/36-1306), erste Halbstrophe der insgesamt zehn Doppelstrophen. Station VI: „O Haupt voll Blut und Wunden“, Strophe 1 des siebenstrophigen Kirchenlieds, Text nach Paul Gerhardt 1656, Melodie von Hans Leo Haßler 1601; Text der Strophe 1 nach dem lateinischen „Salve, caput cruentatum“. Station VIII: Luc. 23,28. Station XI: Luc. 23,21. Station XII: Matth. 27,46; Luc. 23,46; Joh. 19,30; Chor „O Traurigkeit“, Strophe 1 des sechsstrophigen Kirchenlieds, Text von Friedrich von Spee, Text und Melodie erstmals in Gesangbüchern Mainz 1628 und Würzburg 1628. Station XIV: geänderte Strophe IX des Hymnus „Vexilla regis“, vgl. Einleitung.

Die vorliegende Ausgabe sei dem Chor der St. Johannes-Kirche Tübingen und dem Organisten Jan Janca, mit denen ich Liszts „Via crucis“ für die kirchenmusikalische Praxis „wiederentdeckt“ habe, in herzlicher Dankbarkeit gewidmet.

Tübingen, im Sommer 1977

Thomas Kohlhasse

Franz Liszt wrote two versions of *Via Crucis*, his devotional settings of the Stations of the Cross, one for solo voices, choir and organ or harmonium, and the other for solo voices, choir and piano. The work is unique in the choral repertoire.¹ That itself is not, however, the primary and sole justification for the present new edition.² Liszt's *Via Crucis* represents one of the last works of a highly individual, thoroughly creative yet eclectic composer; the settings themselves cover a wide range of styles; at times they border on the aphoristic and fragmentary and push the concepts of tonality prevalent at that time to their absolute limit. Plainsong (Introduction and Station XIV), Lutheran hymnody- (Stations IV and XII). Bach-like chorale harmonization (Station VI)³, chorale variations to late Romantic harmonies (Station XII), unaccompanied solo recitative, dramatic chorale singing in unison, passages for women's voices in gentle thirds – all these varied vocal elements are embedded in an organ part which is technically simple though structurally highly complex and harmonically subtle. Half of the fourteen Stations are either solely or predominantly for organ.

This technical simplicity (apart from a few places in choral sections where the harmonies present difficult intonation problems), the musical complexity and stylistic variety distinguish the *Via Crucis* from Liszt's two other sacred works in cyclic form, viz. "Septem Sacramenta" (The Seven Sacraments) and "Rosario" (The Rosary) which are so insubstantially simple that they no longer warrant our attention.

Liszt's *Via Crucis*, for all its high intrinsic musical merits, needs to be understood in the light of the religious feelings that motivated this and his other significant sacred works. (Cf on this point the introduction to Volume I of this edition of selected works). Clearly these settings have to be seen in the light of their historical and religious background. The Stations of the Cross are meditations on the itinerary of Christ's Passion and have their roots in popular rather than ecclesiastical piety. They appear to have been instituted in the 14th century. They came about as a result of pilgrimages (to the Holy Land to places of historical import to the Christian) and of processions through Jerusalem. Christians would set out from Pilate's house (Villa Antonia) and proceed through to Golgatha, stopping along the way for prayers. In the course of time new stopping places for prayer (stations) were introduced; in German tradition there were first seven then fourteen after about 1600. From the 15th century through to the present day there have been many sculptured depictions of the Stations of the Cross – at first in the open air, wherever possible in hilly terrain. In later times, from about 1700, churches themselves became the sites of frequent settings with simple wooden crosses or pictures or sculptures depicting the Stations of the Cross on the walls of the nave. In the Roman Catholic church the Stations of the Cross have remained an extra-liturgical phenomenon with little importance to worship; musically they have generally not been represented other than in hymns.

Liszt himself envisaged that his *Via Crucis* would be performed in the context of other appropriate acts of devotion in the Colosseum in Rome, where thousands of early Christians suffered martyrdom. This we can read in his preface, included in the introduction to the present edition. It may be translated as follows: "The meditation on the Stations of the Cross (known as the *Via Crucis*), sanctioned by many a papal bull as a devotion for the souls of the departed, has spread into many countries and become most popular in some of them. In many churches one also finds paintings of the stations or depictions of the same on the walls. Before each of them worshippers recite the appropriate prayers, either individually or in small groups who divide the texts between them. Sometimes it is led by the priest who announces in advance the hour and day when the devotion is to take place. In the former case the organ was not permitted, not even where the Stations of the Cross were set up in the open, as in San Pietro in Montorio in Rome. It is easy to understand that in earlier days the most solemn, most telling setting for performing this moving devotion was on Good Friday at the Colosseum in Rome, the place where the ground is drenched with the blood of the martyrs. Perhaps one day the highly imperfect paintings that were once there will be replaced by the admirable Stations of the Cross modelled by the sculptor Galli, and a large harmonium will be brought in; the voices would be supported by such a portable organ. I would be happy to hear these sounds one day, sounds which but weakly reproduce the inner agitation that overcame me, as on my knees and as part of the devout procession I oft repeated the words, 'O! Crux Ave! Spes unica!'"

It goes without saying that the work can be performed at such acts of devotion, but it is by no means bound to Roman Catholic worship. In Lent and in recitals of sacred music in general these settings will be found most acceptable. They can also be performed in a loosely liturgical context combined with readings or other Passiontide music.⁴

Commentary on the Edition and Performance suggestions

Liszt began composing the *Via Crucis* in Rome in September and October 1878 and completed the work in Budapest in February of the following year. Three sources have survived: a) 3 autograph drafts of the work (Weimar); b) an autograph (Budapest) of the first version for solo voices, choir and piano together with the arrangement of the work for four-hand piano; c) a fair copy (Weimar) of both versions, carefully revised and corrected by Liszt with later amendments, for piano and for organ (the organ part being given directly under the vocal parts and the piano part beneath that).

For the present edition, which follows the first printed version of the work,⁵ the first version for piano and the arrangement for four-hand piano have been ignored on the grounds that such modes of performance do not correspond to current taste. What we offer here is consequently the

1 Marcel Duprés' (1886-1971) "Le Chemin de la Croix" op.29 (1931/32) is solely for organ, Otokar Ostrčil's (1879-1935, Prague) "Křížová cesta" op.24 (1927/28) is purely orchestral.

2 Liszt's *Via Crucis* also appeared recently as an Eulenburg pocket score (with organ and piano part); however the small print makes it ill-suited to practical performance.

3 In the autograph first version of the work with piano accompaniment the postlude to the chorale for Station IV is followed by a literal quotation from the Bach chorale with caption "O

Haupt voll Blut und Wunden" (Wenn ich einmal soll scheiden) from the Matthew Passion by J.S. Bach 1729. In the second version of the *Via Crucis* the Bach quotation was omitted.

4 One can well imagine performing Liszt's *Via Crucis* following one of the Schütz Passions.

5 Franz Liszt's *Musikalische Werke*, edited by the Franz-Liszt-Stiftung. V: Kirchliche und geistliche Gesangswerke, Vol 7: Letzte zyklische Chorgesänge mit Orgel nebst Bearbeitungen, edited by Philipp Wolfrum, Leipzig 1936.

second version, for solo voices, choir and organ. In the solo section of the Introduction the alternative version for solo organ without voices has been ignored (the solo organ is largely identical with the vocal parts, but in the first part it allows the “voices” to enter on the first beat of the bar and replaces repeated notes in the vocal parts by held chords). An organ part, derived from the piano part has, however, been included in small print, in those places where the absence of organ support has proved problematic for intonation in performance.

In fact the organ and piano parts hardly differ from each other in any major musical respect. The piano part contains more doubled octaves and gives repeated notes in smaller note values than the held chords of the organ part, has moving inner parts rather than chorale writing, tremolo figures instead of broken chords, octave transpositions etc. – in other words contains simply changes necessitated by the differing nature of the instrument. In this new edition vocal and instrumental parts have been given normal modern form without further comment. No consideration has been given to the original fingering. Liszt gave no German paraphrases of Stations I, III, VII-IX, XI and XII. Those given here are editorial. Spelling slips (e.g. “cadet” instead of “cadi”) and hyphenization have been tacitly corrected or modernized. The organ part has been retained in its original form even though in some places the editor was sore tempted to make changes, as in the organ part of Liszt’s “Missa Choralis” where the doubling of octaves in the left hand and pedal, or the doubling of the top part at the octave are sometimes unconvincing. Each organist will have to decide for himself the extent to which such passages are best simplified, or diluted, by the choice of registration (according to the organ used). Generally speaking the organ accompaniment calls for the widest possible variety of registration within an appropriately restrained dynamic range and for much use of rubato. Intonation problems tend to arise in those harmonically difficult passages where the organ is used only as intermittent support in transition sections or after lengthy tacets (e.g. solo section of Introduction and Chorale in Station XII). In such places it is probably best either to dispense with the organ accompaniment completely or to double the vocal lines discreetly with a simple 8’ registration.

The organ part of the present edition presupposes the use of the following resources: soprano, alto or mezzosoprano, tenor, two baritones, bass, choir and organ. These are the original resources prescribed, but the large number of soloists will inhibit performance of the work, except on the same programme with another work requiring as large a team of soloists (e.g. one of the Schütz Passions). It is, however, possible to reduce the number to one (baritone), two (alto and baritone) or three (baritones), or even to do without soloists completely. Below is a table of possibilities for the vocal and choral resources for each of the Stations. Since the organ is used in all of them, in most instances it is not mentioned in the list.

- Introduction: a) choir in unison
 b) SATB soli; because of the intonation problem it is probably best to omit the sporadic organ accompaniment entirely; in performances without soloists this section can be omitted, or taken by choir or semi-chorus, or played on the organ.
- Station I: solo baritone (Pilate); where no soloists are used, the vocal part can be omitted.
- Station II: solo baritone; when performed without soloists, the vocal part can be omitted.
- Station III: a) male voices in unison
 b) SI/II, A soli (or S, AI/II soli or for small choir)
- Station IV, V: (organ solo)
- Station VI: SATB choir
- Station VII: see Station III
- Station VIII: solo baritone (Jesus); when performed without soloists, the vocal part can be omitted.
- Station IX: see Station III
- Station X: (organ solo)
- Station XI: male choir in unison
- Station XII: a) solo baritone (Jesus); when performed without soloists the vocal part can be omitted.
 b) SI/II, A soli (or S, AI, AII soli or for small choir)
 c) SATB choir
- Station XIII: (organ solo)
- Station XIV: a) mezzo-soprano (alto) solo and STBI/II (or SATB); where no soloists are available the solo part may be either sung by the choir altos or played on the organ
 b) SATB choir

Note on the texts

The following texts are in Liszt’s *Via Crucis*: Introduction “Vexilla regis”, Adoration of the Holy Cross by St Venantius Fortunatus (530/40 - 600/610); of the ten four-line stanzas the choir sings I 1-2, VIII 3-4 and IV 1-4. The solo quartet sings IX 1-4. Station I: Matthew XXVII 24. Station II: cf Introduction. Stations III, VII and IX: “Stabat Mater”, a Marian sequence by Jacobus de Benedictus Tuder-tinus, known as Jacophone da Todi (1230/36-1306), first half-stanza of ten double stanzas. Station VI: “O Haupt voll Blut und Wunden”, 1st verse of a seven-verse hymn, text adapted from Paul Gerhardt, 1656, tune by Hans Leo Hassler, 1601; text of the 1st verse is taken from the Latin hymn “Salve, caput cruentatum”. Station VIII: Luke XXIII 28. Station XI: Luke XXIII 21. Station XII: Matthew XXVII 46; Luke XXIII 46; John XIX 30; “O Traurigkeit” (choir), verse 1 of a six-verse hymn, text by Friedrich von Spee, (words and tune first appeared in hymn books in Mainz and Würzburg in 1628). Station XIV: adaptation of stanza IX of the hymn “Vexilla regis”, cf Introduction.

This edition is dedicated, as a token of my gratitude, to the choir of the Johannes-Kirche in Tübingen and to the organist Jan Janca, with whom I „resurrected” Liszt’s *Via Crucis*.

Tübingen, Summer 1977

Thomas Kohlhasse

Translation by Derek McCulloch

Avant-Propos

Destinée à accompagner la dévotion aux Stations de la Croix, l'oeuvre écrite par Franz Liszt sous le titre de *Via crucis* et dont il existe deux versions, l'une pour soli, chœur et orgue ou harmonium, l'autre pour soli, chœur et piano, est une composition unique en son genre dans la littérature musicale.¹ Cette constatation, toutefois, ne saurait constituer à elle seule la principale raison d'être de la nouvelle édition que voici.² Une considération qui la justifie bien davantage est en effet que, par l'ampleur de ses proportions et la richesse de sa facture, mais aussi par son caractère à maints égards aphoristique et presque fragmentaire et les audaces d'une harmonie allant jusqu'aux limites tonales alors admises, la composition de Liszt est une oeuvre de vieillesse portant la marque d'un éclectisme extrêmement personnel et foncièrement original. Plain-chant grégorien (Introduction et Station XIV) et cantique protestant (Stations IV et XII), simple choral à la manière de Bach (Station VI)³ et choral varié rehaussé d'harmonies expressives chères au Romantisme finissant (Station XII), récitatif en forme de solo non accompagné, interventions dramatiques du chœur à l'unisson et traits foisonnant de tierces confiés aux voix de femmes — tous ces divers éléments apparaissent ici réunis et insérés à la trame d'une partie d'orgue techniquement assez simple, sans doute, mais d'une extrême complexité musicale et d'une grande subtilité harmonique. Des quatorze Stations, au reste, la moitié est écrite uniquement ou principalement pour l'orgue.

Simplicité technique — exception faite de quelques passages dont l'harmonie présente pour les choristes certaines difficultés quant à la justesse d'intonation — en même temps que complexité et diversité sur le plan de la facture, c'est là d'ailleurs précisément ce qui distingue la *Via crucis* des deux autres cycles religieux de la vieillesse de Liszt «Les sept Sacraments» (Septem Sacramenta) et le «Rosaire» (Rosario), oeuvres aujourd'hui à peu près dénuées de tout intérêt en raison de l'indigence du sujet et d'une facture par trop primitive. Quelle que soit au demeurant sa haute valeur intrinsèque sur le plan strictement musical, l'ouvrage qui nous occupe ne saurait être compris sans tenir compte de l'accès de foi religieuse d'où sont également issues les autres oeuvres importantes de Liszt dans le domaine de la musique sacrée. (Cf. à ce sujet l'introduction au premier fascicule de la présente anthologie.) Aussi bien convient-il de la considérer dans son contexte historique et culturel. Méditation paraliturgique sur les étapes de la Passion du Christ, le Chemin de la Croix est une forme de dévotion plutôt populaire, attestée depuis le XIV^e siècle. Elle tire son origine des pèlerinages accomplis en Palestine sur les lieux historiques où est née la foi chrétienne et des processions au cours desquelles, à Jérusalem, les fidèles se rendaient en priant de la résidence de Pilate au mont Golgotha. Par la suite, on prit l'habitude de marquer des haltes supplémentaires pour y réciter des prières; en Allemagne, on comptait le plus souvent sept «chutes» et, à partir de 1600 environ, quatorze Stations. Du XV^e siècle jusqu'à nos jours, la dévotion au Chemin de la Croix a donné lieu à une multitude de représentations plastiques. D'abord en plein air où, à certains endroits qu'une élévation de terrain appropriait à une telle destination, on érigeait des monuments reproduisant des étapes de la Passion.

Plus tard, à partir de 1700 environ, ce fut aussi dans les églises, où l'on marqua ces étapes soit au moyen de simples croix de bois fixées aux murs de la nef, soit encore en plaçant sous celles-ci des tableaux ou sculptures représentant la scène correspondante. Dans le culte catholique, cependant, la dévotion au Chemin de la Croix ne revêtit plus aujourd'hui, généralement, qu'une faible importance et son expression musicale se limite la plupart du temps à quelques cantiques. Quant à Liszt lui-même, il imaginait son ouvrage accompagnant des dévotions organisées au Colisée de Rome, où de nombreux martyrs trouvèrent la mort aux premiers temps du Christianisme, (Voir à ce sujet sa préface, reproduite en tête de la partition.)

De fait, l'oeuvre se prête encore, même actuellement, à être exécutée au cours de semblables dévotions, mais sans être en aucune façon liée exclusivement au culte catholique, et c'est plutôt lors de manifestations musicales et de concerts donnés à l'église, principalement au temps de la Passion, qu'elle trouve la place qui lui convient naturellement. Mais on peut aussi tout simplement l'insérer dans un cadre liturgique sans destination précise en l'accompagnant de lectures de textes relatant des épisodes de la Passion ou en l'associant à d'autres compositions inspirées du même sujet.⁴

Remarques sur l'édition de l'oeuvre et son exécution

C'est à Rome, en septembre et octobre 1878, que Liszt entreprit la composition de *Via crucis*, qu'il acheva à Budapest en février 1879. Il nous en est parvenu: a) trois feuillets d'ébauches autographes (Weimar); b) le manuscrit autographe de la première version pour soli, chœur et piano ainsi que de l'arrangement de l'oeuvre pour piano à quatre mains (Budapest); c) enfin une mise au net, soigneusement revue, corrigée, avec des amendements ultérieurs de la main de Liszt, des deux versions: celle avec piano et celle avec orgue (et comportant, de haut en bas, d'abord les parties vocales, puis la partie d'orgue et au-dessous de cette dernière celle de piano) (Weimar).

Dans la présente édition, qui suit d'ailleurs l'édition princeps⁵, la première version avec piano et l'arrangement pour piano à quatre mains ont été omis, leur emploi pour l'exécution étant aujourd'hui autant dire hors de question. Nous donnons donc ici uniquement la deuxième version pour soli, chœur et orgue sans tenir compte, dans la section de l'introduction confiée aux solistes, de la version alternative pour orgue solo prévue en cas de suppression des parties chantées (elle est d'ailleurs pratiquement identique à celles-ci, à ce détail près qu'à l'orgue les «voix» font successivement leur entrée sur le premier temps de chaque mesure et que les répétitions de notes y sont remplacées par de longues tenues d'accords). En revanche, nous avons complété d'après la partie de piano de la première version — et en les signalant à l'attention par l'emploi de notes plus petites que les autres — les passages non soutenus par l'orgue et qui, de ce fait, se sont révélés à l'expérience d'une intonation difficile.

Par ailleurs, la partie de piano et la partie d'orgue ne diffèrent pas sensiblement l'une de l'autre quant au contenu musical. La première présente seulement des redoublements d'octa-

¹ «Le Chemin de la Croix», op.29 (1931/32) de Marcel Dupré (1886-1971) est écrit uniquement pour l'orgue, celui composé sous le titre de «Křížová cesta», op.24 (1927/28) par Otakar Ostrčil (Prague 1879-1935) une oeuvre purement orchestrale.

² La *Via crucis* de Liszt a aussi été publiée récemment en partition de poche Eulenburg; cette édition, qui comprend les deux versions (avec la partie d'orgue et celle de piano), est cependant malaisément utilisable pour l'exécution en raison de son format réduit.

³ Dans la première version autographe de l'oeuvre avec accompa-

gnement de piano, le postlude du choral de la Station VI est suivi de la citation textuelle du choral de Bach, avec la mention: «O Haupt voll Blut und Wunden» (Wenn ich einmal soll scheiden) extrait de la Passion selon Saint-Matthieu de J.S.Bach 1729.

⁴ On peut fort bien concevoir une exécution de l'oeuvre de Liszt faisant suite, par exemple, à l'une des Passions de Schütz.

⁵ Franz Liszts Musikalische Werke, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung. V: Kirchliche und geistliche Gesangswerke, Band 7: Letzte zyklische Chorgesänge mit Orgel nebst Bearbeitungen, hrsg. von Philipp Wolfrum, Leipzig 1936.

ves assez fréquents, des répétitions de notes brèves au lieu de valeurs longues, des accords brisés au lieu de simples accords, des mélismes décoratifs greffés sur les voix médianes au lieu d'une écriture harmonique, des trémolos au lieu de lents accords brisés, des transpositions à l'octave etc. — différences, donc, pour la plupart conditionnées par la sonorité et la technique de l'instrument.

Dans la présente édition, les indications relatives aux voix et aux instruments ont été tacitement normalisées. On n'a pas fait état des doigtés originaux. Pour les brefs textes latins des Stations I, III, VII-IX, XI et XII, Liszt n'a pas, à l'origine, prévu de traduction allemande; celle qu'on trouvera ici a été ajoutée par l'éditeur. Nous avons aussi tacitement corrigé quelques erreurs de texte (p. ex. «cadet» au lieu de «cadi») et adapté le découpage syllabique à l'usage actuel. La partie d'orgue, quant à elle, a été conservée sous sa forme originale, bien que nous ayons parfois éprouvé la tentation d'y apporter certains amendements. Comme dans la «Missa choralis» de Liszt, par exemple, on rencontre en effet ici des notes de la main gauche redoublées à l'octave au pédalier ou inversement des notes de la main droite reprises à l'octave supérieure, ce qui produit un effet déplaisant. L'organiste simplifiera de lui-même les passages en question ou encore il usera, compte tenu des ressources de l'instrument dont il dispose, d'une registration discrète. Pour le reste, toutefois, la meilleure solution consiste à traiter la partie d'orgue avec le plus de subtilité et de diversité possible dans le choix des registres, tout en observant quant au nombre et à l'intensité des nuances la retenue imposée par le climat de l'oeuvre, et avec une grande souplesse dans le choix des tempi.

L'intonation présente des difficultés dans certaines pages à l'harmonie complexe où l'orgue intervient uniquement pour effectuer les transitions ou pour fournir aux voix un soutien temporaire lors de leur rentrée après des silences assez longs (tel est le cas, notamment, de la section confiée aux solistes dans l'introduction et du choral à la Station XII). Ici, nous préconisons soit de supprimer complètement l'accompagnement d'orgue, soit de faire doubler par celui-ci, en employant une registration très simple de 8', toutes les parties chantées.

La version avec orgue présentée ici prévoit l'effectif suivant: soprano, contralto ou mezzo-soprano, ténor, baryton, baryton (Jésus), basse, chœur et orgue. Cette distribution originale, cependant, n'est à conseiller que pour des exécutions dans le cadre d'un programme qui comporte une autre oeuvre faisant appel à autant de solistes (une des Passions de Schütz, par exemple). Sinon, le nombre de ces derniers peut être réduit à un seul (baryton), à deux (baryton et contralto) ou à trois (avec un baryton en plus) — à moins encore qu'on ne renonce purement et simplement à tous les solistes. Le tableau ci-après fournit au reste certaines suggestions pour l'emploi des solistes et du chœur, ainsi que des solutions alternatives (l'orgue figurant dans tous les numéros, il n'est généralement pas spécifié):

- Introduction: a) chœur à l'unisson
b) ensemble de solistes S., A., T., B.; pour des raisons d'intonation nous conseillons de supprimer entièrement l'accompagnement d'orgue, d'ailleurs épisodique; dans le cas d'une exécution sans solistes, on peut supprimer cette section, la faire chanter par le chœur tout entier ou seulement une partie de ce dernier ou encore la confier à l'orgue.
- Station I: une voix de baryton (Pilate); dans le cas d'une exécution sans solistes, on supprime la partie correspondante.

- Station II: une voix de baryton; dans le cas d'une exécution sans solistes, on supprime la partie correspondante.
- Station III: a) chœur d'hommes à l'unisson
b) S.I., S.II. et A. (également possible avec la distribution S., A.I. et A.II. ou avec un petit chœur)
- Stations IV et V: (orgue solo)
- Station VI: chœur S., A., T., B.
- Station VII: comme Station III
- Station VIII: une voix de baryton (Jésus); dans le cas d'une exécution sans solistes, on supprime la partie correspondante.
- Station IX: comme Station III
- Station X: (orgue solo)
- Station XI: chœur d'hommes à l'unisson.
- Station XII: a) une voix de baryton (Jésus); dans le cas d'une exécution sans solistes, on supprime la partie correspondante.
b) S.I., S.II. et A. (également possible avec la distribution S., A.I. et A.II. ou avec un petit chœur)
c) chœur S., A., T., B. (orgue solo)
- Station XIII: a) une voix de mezzo (ou de contralto) et chœur S., T., B.I, B.II. (également possible avec chœur S., A., T., B.); dans le cas d'une exécution sans solistes, la partie solo est chantée par la section alto du chœur ou jouée à l'orgue.
c) chœur S., A., T., B.

Remarques sur les textes

Les textes mis en musique par Liszt dans *Via crucis* sont les suivants: Introduction «Vexilla regis», hymne de St Venence Fortunat (v.530/40- v.600/10); des dix quatrains¹ que comporte l'hymne en question, Liszt a utilisé pour le chœur les nos I, v.1-2, VIII, v.3-4 et IV, v.1-4, pour le quatuor de solistes le n° IX, v.1-4. Station I: St Matth. 27,24. Station II: cf. introduction. Stations III, VII et IX «Stabat Mater»: séquence mariale de Jacobus de Benedictis Tudertinus, dit Jacopone da Todi (v.1230/36-1306), v.1-3 du premier des dix sixains. Station VI: «O Haupt voll Blut und Wunden», première des sept strophes du cantique de Paul Gerhardt (1656) sur une mélodie de Hans Leo Hassler (1601); le texte de cette strophe s'inspire de l'hymne «Salve, caput cruentatum». Station VIII: St Luc 23, 28. Station XI: St Luc 23, 21. Station XII: St Matth. 27,46; St Luc 23,46; St Jean 19,30; chœur «O Traurigkeit», première des six strophes du cantique de Friedrich von Spee, dont le texte et la mélodie apparaissent pour la première fois en 1628 respectivement dans les psautiers de Mayence et de Würzburg. Station XIV: texte modifié de la strophe IX de l'hymne «Vexilla regis», cf. introduction.

C'est au chœur de l'église Saint-Jean de Tübingen et à l'organiste Jan Janca que je dois d'avoir pu «révéler» la *Via crucis* de Liszt au public de nos concerts spirituels. La présente édition leur est dédiée en témoignage de cordiale gratitude.

Tübingen, été 1976

Thomas Kohlhasse

Traduction française de Jacques Delalande

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

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

Franz Liszt

Via crucis

[Einleitung]

Franz Liszt
1811–1886

Andante maestoso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Coro unisono

7

9

Ve - xil - - la re - - gis pro - ful - get
Des Kö - - nigs Fah - - ne schwebt es glänzt

12

16

cru - cis my - ste - qua vi - ta mor -
das heil - ge Kreuz or, an dem - - den Tod das

17

19

21

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

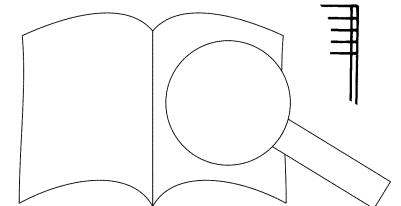
Aufführungsdauer / Duration: ca. 40 min.

© 1978 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.173

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by
Thomas Kohlhasse



23 25 27 29

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

f (sempre legato)

30 32 34

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

36 38 40

o - ni - bus, re - gna - vit a li
 zei - hung gab, Gott hat re - giert

42 a tempo 44 46 50

men.

51 Solo *mf* *espress.* 55

O crux, a ve,
 O Kreuz, a ve,

uns - re Hoff - nung bist,
 uns - re Hoff - nung bist,

Solo *mf* *espress.*

O crux, a ve,
 O Kreuz, a ve,

53 O crux
 O Kreu

57 *p* mun - di sa - - lus et
 spes u - ni - ca, hoc pas - si - o - - nis
 du uns - re Hoff - nung bist, in die - ser Bu - - ß - zeit

p mun - di sa - - lus et
 spes u - ni - ca, hoc pas - si - o - - nis
 du uns - re Hoff - nung bist, in die - ser Buß - zeit

p mun - di sa -
 spes u - ni - ca, hoc pas - si -
 du uns - re Hoff - nung bist, in die - ser

p
 spes u - ni - ca,
 du uns - re Hoff - nung bist,

57 *p* *sempre legato* 61

64 glo - ri - a, 66
 tem - po - re sei ge - grüßt, u - ge gra - ti - am,
 mehr Barm - her - zig - keit,

glo - ri - a,
 tem - po - re sei ge - grüßt, pi - is ad - au - ge gra - ti - am,
 den From - men mehr Barm - her - zig - keit,

- lus et
 o Buß - m' - po - re pi - is ad - au - ge gra - ti - am,
 den From - men mehr Barm - her - zig - keit,

dolce espress.

dolce

nis tem - po - re pi - is ad - au -
 it sei ge - grüßt, den From - men mehr

66

p



71 *p* 75 *dim.* *pp*

re - is - que de - le cri - mi - na. A - men. A - - - men.
 den Sün - dern tilg die gro - ße Schuld.

re - is - que de - le cri - mi - na. A - men. A - - - men.
 den Sün - dern tilg die gro - ße Schuld.

8 re - is - que de - le cri - mi - na. A - men. A - - - men.
 den Sün - dern tilg die gro - ße Schuld.

re - is - que de - le cri - mi - na. A - men. A - - - men.
 den Sün - dern tilg die gro - ße Schuld.

Station 1

Jesus wird zum Tode verdammt

5

8 *non stacc.*

15 23

Eine Baßstimme
 Pilatus

26 *mf* 30 *poco ritardando*

e - go, sum a san - gui - ne ju - sti hu - jus.
 bin ich am Blu - te die - ses Ge - rech - - ten.

ent- *sotto voce*

6 8 10 12

Eine Baritonstimme

14 *dolente* *p* 16 18 *f* *pp*

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

20 *Meno lento* *p pesante* 22 24 *sempre legato e p*

25 27 29

31 33

Station 3

Jesus fällt zum ersten Mal

Lento Tenore 3 *f* 7

Je Je sus ca dit.
 Je Je sus ca fällt. dit.

Bar. sus sus ca fällt. dit.

Lento 5 7 *dim.*

8 12 14

10 12 *pp*

15 1 Soprano I 17 19 21 23

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

1 Soprano II

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

1 Alto

15 17 19 21 23

pp dolente (wenn Frauenstimmen, Orgel tacet)

Sta - bat, Seht, bat,

25 27 29 31

sa, dum pen - de - bat ff Soh - li
 zen an dem Kreuz des Soh - nes

sa, sta - bat
 zen steht,

sta - bat ma -
 25 27 29 33
 seht, ht, ter.

Station 4

Jesus begegnet seiner heiligen Mutter

Lento

mf

7 9 11 15 1

I.H.

19 *pp* *dolcissimo* 21 23 *simile*

25 27 29

30 32 34 *perdendo*

Station 5

Simon von Kyrene hilft Jesus das Kreuz tragen

Andante

3 *p* *simile*

7 9 13 *sempre p*

14 18 20 *simile*

21 25 27 *dolce affettuoso*

30 32

Come prima (meno lento)

36 38 40

p *sempre legato*

42 44 46

48 50 52

dim.

Station 6

Sancta Veronica

Andante

3

Coro

Andante

p doloroso

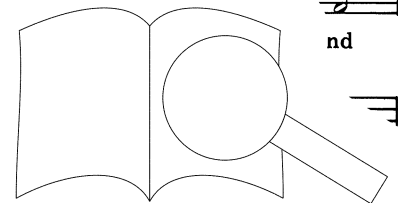
5

7 13 15

mf O Haupt voll Blut und
mf O Haupt voll Blut und
mf O Haupt voll Blut und
mf O Haupt voll Blut und

9 11 *riten.* 13

dim. *smorzando*



* Kleinstichnoten als Intonationsstütze für den Chor vom Herausgeber ergänzt.

16 18 20 22

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

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

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

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

16 18 20 22

mf *legato*

24 26 28 30

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

den mit ei - ner Dor - nen - kron! O Haupt, sonst

den mit ei - ner Dor - nen - kron! O Haupt, ö n

den mit ei - ner Dor - nen - kron! O zie - - ret mit

24 26 30

p *mf*

32 34 38 40

höch - ster Ehr u

höch - ster a - ber höchst be - schimp - fet, ge - grü - ßet seist

jetzt a - ber höchst be - schimp - fet, ge - grü - ßet seist

d Zier, jetzt a - ber höchst be - schimp - fet,

34 36 38

cresc.

41 43 45 47 49

du mir!

du mir!

du mir!

du mir!

un poco ritenuto

dim.

Station 7

Jesus fällt zum zweiten Mal

[Lento] Tenore 3 *f*

Basso

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

[Lento] *f* 5

7 11 13

sim. p pp pp

15 1 Soprano I 17 19 21 23

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

1 Soprano II

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

1 Alto

p

15 (wenn Frauenstimmen, Orgel tacet) 19 21 23

Sta - - - bat,
 Seht, - - - - -

25 27 29 31

sa, dum pen - de - bat fi -
 zen an dem Kreuz des Soh -

sa, sta -
 zen steht, - - - bat

sta -
 seht, - - - bat

25 27 33

*rit. -
 tim.*

perdendo

Station 8
 Die Frau:

A.

poco a poco accelerando e cresc.

5 7 9

sempre legato

[Ped]

11 13 15

16 20

Eine Baritonstimme

23 25 27 31

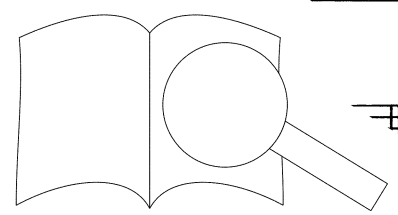
No - li - te fle - re su - per me, sed su - pe -
 O wei - net nicht ü - ber mich, so' et su - per fi - li - os ve -
 und ü - ber eu - re Kin -

32

stros.
der.

32 34 36

39



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Allegro marziale

42 Tromp. *ten.* *ff* *3* *ten.* *3* 44 *ten.* *3*

45 *ten.* *3* 47 *ff* *3*

49 51

Station 9

Jesus fällt zum dritten Mal

Lento Tenore *3 f.* *f.* *f.* *f.*

Basso *f.* *f.* *f.* *f.*

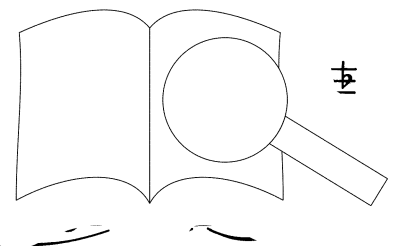
Je - - ca - -
Je - - fällt.

Je - - sus ca - -
Je - - sus fällt.

5

7 dit. 11 13

9 11 *pp* *pp* *pp*



1 Soprano I 17 19 21 23

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

1 Soprano II

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

1 Alto

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

15 (wenn Frauenstimmen, Orgel tacet) 19 21 23

pp

Sta - bat, - - - bat,
 Seht, - - -

24 26 28 30

mo - sa, dum pen - de - bat fi -
 Her - zen an dem Kreuz des Soh ne.

mo - sa, sta - bat a -
 Her - zen steht, - - - ter.

sta -
 seht, - - - ter.

24 26 28 32

pp

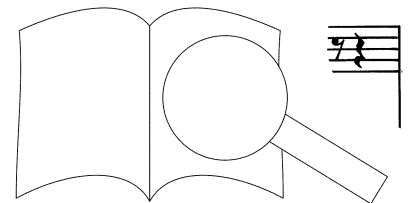
perdendo

Station 10
 Jesus wird entkleidet

Lento

5 9

legato sempre



11

legato

1. H.

13

15

17

19

21

perdendo

23

Station 11

Jesus wird ans Kreuz geschlagen

Andante

Tenore e Basso

Cru - ci - fi - ge, cru cru cru - ci -
Kreuz - ge ihn, k: kreuz - ge

5 8 fi - ge, cru - cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge!
ihn, kreuz kreuz - ge ihn, kreuz - ge ihn!

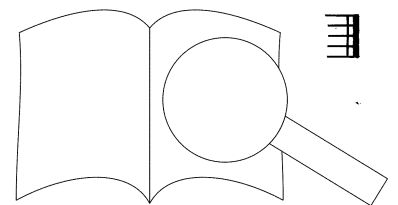
(sim.)

9

12

12

p



Station 12

Jesus stirbt am Kreuz

Eine Baritonstimme

1 3 5 7 9

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

10 12 14 16

pp

17 19 21 23

In ma - nus tu - as com - r - um.
In dei - ne Hän - de be - - nen Geist.

perdendo

28 **Andante non troppo lento** 32

p dol

34 36 38

dim.

39 41 43

44 46

p

48 50 52

53 55 61

riten.

Con - sum - ma
Es ist voll - bro - ch - t. est.

67 69 71 73

scissimo

74 1 Soprano I 76 78 *un poco ritenuto* 80 *pp* 82 sehr lange Pause

Con - sum - ma - tum est.
Es ist voll - bracht.

1 Soprano II

Con - sum - ma - tum est.
Es ist voll - bracht.

1 Alto

Con - sum - ma - tum est.
Es ist voll - bracht.

74 76 78 80 82 sehr lange Pause

Andante 84 86 88 90

Andante 84 86 88 90

92 Andante 96

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

o Her - ze - leid,

o Her - ze - leid,

o Her - ze - leid,

94 9

p (legato)

Kleinstichnoten aus der Klavierfassung ergänzt.

98 100 102

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

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

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

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

104 106 108

Va - ters ei - nigs Kind wird ins Grab ge

Va - ters ei - nigs Kind wird ins G tra - gen.

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

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

104 106 110

111 117

f o Trau *f* o Her - ze - leid, *p* o Trau - rig -

f o Trau *f* o Her - ze - leid, *p* o Trau - rig -

f o Trau *f* o Her - ze - leid, *p* o Trau - rig -

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

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

113 115

legato

119 121 123 125 127

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

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

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

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

128 130 132 134

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

leid, o Trau - rig - keit, o

leid, o Trau - rig - keit, - leid.

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

128 130 132 136

138 140 144 146

13c 140 142 144

Station 13

Jesus wird vom Kreuz genommen

Andante moderato

3 5 7

p

9 11 13 15

pp *rallentando*

17 19 21 23 25

perendo

26 28 30

32 37

38 42

p dolcissimo

44 48 50

simile

53 55

Carus-Verlag

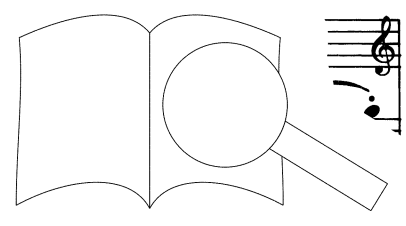
Station 14
Jesus wird ins Grab gelegt

Andante

Solo e Coro

Coro

Andante



13 15 17 *p*

Eine Mezzosopranstimme

A - ve - Heil dir, -

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

A - ve Heil dir, *p*

A - ve Heil dir, *p*

19 21 23

crux, spes u - ni -
Kreuz, uns - re Hoff - nu

mun - di sa - lus
der Welt Heil und

crux, Kreuz, *ing,*

crux, Kreuz, *off - hi - ca, nung,*

(simile)

* Falls die Vokalstimmen besetzt sind, lässt man das im oberen Orgelsystem durch □ □ Gekennzeichn

25 27 29

mun - di sa - lus et glo -
 der Welt Heil und Herr

et glo - ri - a,
 Herr lich - keit,

mun - di sa - lus et glo -
 der Welt Heil und Herr

mun - di sa - lus et glo -
 der Welt Heil und Herr

31 33

ri - a,
 lich - keit,

ri - a,
 lich - keit,

is ju - sti - ti - am,
 From - men Ge - rech - tig - keit,

31 33 35

*Bei Besetzung mit Mezzosopran lässt man hier die Oberstimme des ersten Orgelsystems weg

37 *p* 39 41

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

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

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

43 45

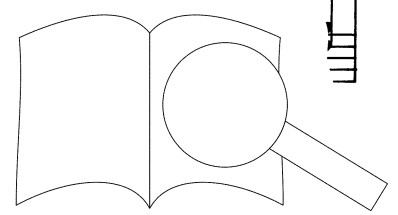
re - is - o - do - ni - am!
 und schenk r - zig - keit!

re - und schenk

re - und schenk

43 45 47

PROBEBE PARTITUR
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



49 *dim.* 53 55

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

dim. A - - - - - men.

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

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

49 51 53

56 *p* 58 62

A - - - - -

p A - - - - -

p - - - - - men.

60 62

un p

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Più lento (in zwei $\frac{1}{2}$ zu taktieren)

64 *più rit.* 66 *pp* 70

Tutti *pp*

A - ve crux,
Heil - dir, Kreuz,

64 *più rit.* 66 *Più lento* 68 71

p

71 73 77

a - ve crux,
Heil - dir, Kreuz,

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

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

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

73 75 77

79 81 83 85 87

pp

a - ve crux,
Heil - dir, Kreuz,

pp

a - ve crux,
Heil - dir, Kreuz,

pp

a - ve crux,
Heil - dir, Kreuz,

pp

a - ve crux,
Heil - dir, Kreuz,

79 81 83 85

pp

88 90 92 96

ritenuto

a - ve crux!
Heil - dir, Kreuz!

pp

a - ve crux
Heil - dir, Kreuz

pp

a - ve crux!
Heil - dir, Kreuz!

92 94 96

più ritenuto

Dieses Werk ist mit dem Wiener Kammerchor unter der Leitung von Johannes Prinz auf CD eingesp. V 83.1