

# Felix Mendelssohn Bartholdy

---

## Kyrie in d

### Herr Gott, dich loben wir

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

garter Mendelssohn-Ausgaben • Urtext

Studienpartitur / Study score

---

Carus 40.124/07



## Inhalt

Kyrie in d-Moll	3
Herr Gott, dich loben wir	37

Das *Kyrie* in d-Moll ist mit dem Kammerchor  
Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 40.124/01)

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 40.482)  
Klaviersatz (Carus 40.482/03)  
Chorpartitur (Carus 40.482/05)  
Studienpartitur (Carus 40.124/01)  
16 Harmoniestimmen (Carus 40.124/02)  
Violino I (Carus 40.482/01)  
Violino II (Carus 40.482/02)  
Viola (Carus 40.482/03)  
Violoncello / Contrabasso (Carus 40.482/04)

*Herr Gott, dich loben wir* ist mit dem Kammerchor Stuttgart  
unter Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 40.124/01)

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.124/01)  
Klaviersatz (Carus 40.124/03)  
Chorpartitur (Carus 40.124/05)  
Studienpartitur (Carus 40.124/01)  
16 Harmoniestimmen (Carus 40.124/02)  
Violino I (Carus 40.124/11)  
Violino II (Carus 40.124/12)  
Viola (Carus 40.124/13)  
Violoncello / Contrabasso (Carus 40.124/14)



# Felix Mendelssohn Bartholdy

---

## Kyrie in d

per Coro SSATB

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti

2 Fagotti, 2 Corni, 2 Trombe

3 Tromboni, Timpani

2 Violini, Viola, Violoncello/Contrabasso

Erstausgabe / First edition

herausgegeben von / edited by

R. Larry Todd

Original Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

---

Carus 40.482



# Vorwort

Mendelssohns wenig bekanntes *Kyrie* in d-Moll für fünfstimmigen Chor und Orchester war eine Frucht seines zweiten Pariser Aufenthaltes von März bis Mai 1825. Während eines früheren Besuches in der französischen Hauptstadt im November 1816 hatte sich der damals Siebenjährige an Klavierstunden bei Marie Bigot und an der Gesellschaft des Geigers Pierre Baillot erfreut.<sup>1</sup> Der Aufenthalt im Jahre 1825 erwies sich jedoch für den beginnenden Werdegang des jungen Komponisten als weit bedeutungsvoller. Denn zu jener Zeit waren hervorragende Musiker in Paris versammelt, die aktiv am französischen Musikleben teilnahmen. Als Mendelssohn am 22. März eintraf, sah er sich unter Klaviervirtuosen wie Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, den Brüdern Herz, Delphine von Schauroth, Ludwig Schunke und einem besonders verheißungsvollen dreizehnjährigen Wunderkind: Franz Liszt. Zu den französischen Musikern gehörte ein erlesener Kreis von Geigern, wie Baillot, Lafont, Kreutzer, Boucher, Jean-Jaques Vidal und Pierre Rode, dem Nestor der französischen Schule. Auf den zahlreichen Soirées in den vornehmen Salons begegnete Mendelssohn Onslow, Boëly, Ignaz Pleyel, Habeneck und dem weitgeriesten Hofkomponisten Sigismond Neukomm. Andere Komponisten waren damit beschäftigt, ständig neue Opern zu schreiben, unter ihnen Paer, Auber, Cattel und Halévy. Am Konservatorium traf Mendelssohn den Komponistentheoretiker Antoine Reicha, der für seine unkonventionelle Behandlung des Kontrapunkts bekannt war, und Luigi Cherubini, den unbeugsamen *directeur* aus Italien, der das Pariser Musikleben beherrschte.

Mendelssohns Briefe nach Berlin sind voll von bunter Anekdote – und einer ziemlichen Portion Unzufriedenheit mit seinen Pariser Musikerlebnissen.<sup>2</sup> Durch und durch enttäuscht war er über die geringe Kenntnis der Musik bei Bachs, die mit der Moinigyns in einen Topf geschüttelt; er war erschreckt darüber, daß Beethoven wohl auf einem französischen Libretto basierte, das er nicht kannte, und daß Beethovens *vierte* (1802) als eine „Nouvelle Sinfonia“ bezeichnet wurde, er war entsetzt über die Unkenntnis der *Freischütz* in die fragwürdige Bearbeitung durch Henri Castil-Blaze, die er nicht vollendet, aber ohne Finger, aber wenig Kopf gespielt hatte. Er arbeitete intensiv an seiner Oper *Die Lorelei* op. 3, in d-Moll. In den Konzerten in Paris spielte er *Die Lorelei*, das er später Goethe widmete, und *Die Lorelei*, das er in mehreren Gesellschaften gehört haben, stimmen darin überein, daß die Erwartungen berechtigt waren.<sup>3</sup> In den hektischen Konzerten in Paris verbunden, fand Mendelssohn dennoch Zeit, sein *Kyrie* „à 5 voci und à grandissimo Orchester“ zu schreiben, ein Werk, das, wie er versicherte, seine bisherige Musik an Schwierigkeit

übertreffe.<sup>4</sup> Das in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrte Autograph trägt auf der letzten Seite den Vermerk „Paris d. 6ten Mai 1825“.

Mendelssohn brachte das Manuskript bei seiner Rückkehr nach Berlin mit; er verließ Paris am 19. Mai, besuchte Goethe in Weimar und erreichte Berlin wahrscheinlich etwa Anfang Juni. Nur eine spätere zeitgenössische Erwähnung des *Kyrie* ist überliefert: in den Tagebüchern von Sir George Smart (1776–1867), einem englischen Dirigenten und Musiker, der die Familie Mendelssohn im Oktober 1825 in Berlin besuchte. Am 13. Oktober hörte Smart eine Aufführung des *Kyrie*, eine nicht genau zu bestimmende Ouvertüre Mendelssohns, für zwei Klaviere bearbeitet (möglicherweise die Trompeten-Ouvertüre op. 101), und einige Stücke für Tasteninstrumente.<sup>5</sup> Mendelssohn legte das Werk dann beiseite und dachte nicht mehr daran, es zu vollenden.

Was Mendelssohn zur Korrektur des Werkes ist der Forschung bis jetzt unbekannt. Er war sein Lehrer, war der Meister, der das Werk für Cherubini geschrieben hatte, und sein Stolz auf seinen Meister, der in erfolgreicher gewesen war.

Cherubini hatte das Werk angefertigt, das sich hören ließ, als der brave Junge, nach seinem Stück fast ironisch in einem Geiste auch nicht der rechte, doch ein solcher gesucht und, wenn ich nicht sehr irre, Mendelssohn ausreichend Gelegenheit, Cherubini kennen zu lernen, deren Großteil vorbeschrieben worden war. Am 31. März spielte Mendelssohn (vermutlich Violine oder Bratsche) in einem Konzert, dessen Programm Mozarts *Requiem*, eine Arie aus Haydns *Schöpfung* und eine dreistimmige Messe von Cherubini einschloß.<sup>7</sup> Am 4. April war Mendelssohn in die Kö-

1 Brief vom 10. November 1816 von Henriette Mendelssohn an Lea Mendelssohn Bartholdy, in: Felix Gilbert, *Bankiers, Künstler und Gelehrte: unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert*, Tübingen 1975, S. 33–36.  
2 Die Originale der Briefe der Familie Mendelssohn sind in der New York Public Library. Mehrere wurden, mit editorischen Eingriffen und unzuverlässig, aufgenommen in Sebastian Hensels *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847 nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin 1879; mit mehreren späteren Ausgaben. Einige der Briefe aus Paris sind zuverlässig veröffentlicht von Rudolf Elvers in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe*, Frankfurt 1984, S. 39 ff.  
3 *Berliner allgemeine musikalische Zeitschrift* (1825) S. 216; englische Übersetzung in: *Quarterly Music Journal* 7 (1825), S. 312.  
4 Brief vom 9. Mai 1825 (N).  
5 H. B. und C. L. E. Cox, *Le Mendelssohn*, London 1907, S. 172.  
6 Ludwig Geiger, Hrsg., *Brüder Mendelssohn 1799 bis 1837*, Berlin 1875, S. 28. Mai 1825.  
7 Brief vom 1. April 1825 (N) zur Krönung Karls X. gew.



nigliche Kapelle eingeladen – für einen Ausländer keine geringe Auszeichnung – damit er noch eine weitere Messe Cherubinis hören konnte.<sup>8</sup> Was Cherubinis Meinung über Mendelssohn betrifft, so hat der junge Komponist selber das Urteil des Meisters nach einer Aufführung des *Klavierquartetts* op. 3 wiedergegeben:

Alle Leute, die ihn kennen, sind sehr verwundert, daß er, nachdem er mein h-moll Quartett aufs allerschändlichste hat executiren hören, lächelnd auf mich zukam und mir zunickte. Dann sagte er zu den Andern: ce garçon est riche, il fera bien; il fait même déjà bien; mais il dépense trop de son argent, il met trop d'étoffe dans son habit [dieser Knabe ist begabt, er wird gut werden; jetzt schon ist er gut; aber das wird sehr von seinen Möglichkeiten abhängen, weil er zu viel Geld für seine Kleidung braucht]. Alle behaupteten, das seye ganz unerhört, besonders, als er nachher hinzusetzte: je lui parlerai alors il fera bien! [Ich werde mit ihm sprechen, dann könnte es gut gehen]. Dann sagten sie, er hätte noch niemals mit jungen Musikern gesprochen.<sup>9</sup>

Mendelssohn seinerseits war in seinem Urteil über Cherubini weniger nachsichtig: in dem gleichen Brief verglich er Cherubini mit einem erloschenen Vulkan, der gelegentlich noch Feuer speie, aber auch schon mit Asche und Schlacke bedeckt sei. Von Mendelssohns Vater Abraham, der seinen Sohn nach Paris begleitet hatte, also aus zuverlässiger Quelle, wissen wir, daß sich Felix trotzdem dem kritischen Urteil des einstigen Gottes des musikalischen Feuers stellte: „Morgens früh [9. Mai 1825] bringt Felix sein hier verfertigtes Kyrie an Cherubini.“<sup>10</sup> Leider ist Cherubinis Urteil über das *Kyrie* nicht bekannt.

Es gibt einen schlagenden Beweis dafür, daß Mendelssohn sein *Kyrie* als Huldigung an Cherubini gedacht hatte. Das in diesem Zusammenhang heranzuziehende Werk ist Cherubinis *Missa solennis* in d-Moll, sein ehrgeiziges kirchenmusikalisches Werk. Diese Messe, 1811 entstanden, wenn auch anscheinend nicht vor den fünfzig Jahren aufgeführt und erst 1825 veröffentlicht, ist von waltigen Ausmaßen entworfen und übertrifft noch Beethovens ehrfurchtgebietende *Missa solennis*. Das *Kyrie* in Cherubinis Messe scheint in der gleichen Tonart angeregt zu sein. Die Komposition weist es eine Fülle von charakteristischen Eigenheiten auf.<sup>11</sup> Cherubini verwendet die punktierte Figur bei den Streichern (vgl. Mendelssohns *Kyrie* schließt sich an Cherubini an). Die Kadenzen, die ihre Farbigkeit durch die g-Moll erhalten (vgl. Mendelssohns *Kyrie*), sind ebenfalls über am beweiskräftigsten Thema Cherubini für das zweite *Kyrie*.



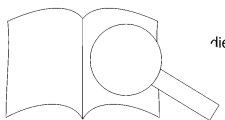
... n i. ... John verwendeten ähnlich (vgl. Takt ... de ... ubini bringt es auch noch in Spiegel- ... U. ... verknüpft sodann beide Formen, eine Tec. ... Mendelssohn anwendet (Spiegel-Umkehrung, Takt 81; beide Themen verknüpft: Takt 84ff.).

Ungeachtet dieses Beweises für den Einfluß Cherubinis müssen wir noch ein weiteres religiöses Werk in d-Moll betrachten, das Cherubini und Mendelssohn gleichermaßen bekannt war: Mozarts *Requiem*. Schon 1804 war eine französische Ausgabe des Werkes zum Gebrauch am Konservatorium erschienen, und in Berlin wurde das *Requiem* häufig von Zelter in der Singakademie aufgeführt. Auch Mendelssohn selber dirigierte eine Aufführung am 5. Dezember 1824, Mozarts Todestag,<sup>12</sup> nur ein paar Monate vor seiner Abreise nach Paris; ferner nahm er, wie wir gesehen haben, an einer Aufführung in Paris am 31. März teil. Zelter sprach von dem Werk immer liebevoll als „unserem Requiem“ und führte es auch weiterhin auf, als seine Echtheit schon von Gottfried Weber in Frage gestellt war.<sup>13</sup>

Mozarts Einfluß ist offenkundig am Beginn von Mendelssohns *Kyrie*. In den ersten sechs Tönen des *Kyrie* imitiert Mendelssohn den Anfang des Fagott-Motivs von Mozart, wobei nur die rhythmischen Wert ändert werden. In Takt 20 führt Mendelssohn das Fagott-Motiv ein mit fließender Spiegel-Umkehrung nahe der Form fort (Takt 21). Dieser Einfluß auf Mendelssohn ist ein Thema, das eine Fagott-Motiv in ...

In gewisser ... elsssohn, Abstand zu halten ... cherubinis und Mozarts. ... nicht für den liturgischen ... eher als Studie ged ... nicht den Text „Christe eleison“ ... formale Fuge durch, wie es ... (in Mozarts *Requiem* ist es eine ...). Statt dessen entwarf Mendelssohn einen Bauplan. Nach einem Orchestervorwort in imitativer Polyphonie ein (Takt 11) ... eine Kadenz auf der Dominante (Takt 35). Ein ... chesterzwischenstück führt das aus den Anfangs- ... abgeleitete Thema ein (Takt 37). Gegen das Pizzicato der Streicher übernimmt der Chor dieses Thema in dreier Imitation über eine Reihe von Modulationen. In Takt 71 wird ein Höhepunkt auf der Dominante erreicht; bald darauf erscheinen die Themen des Eingangschores wieder auf der Tonika. In Takt 81 führt das Orchester die Spiegel-Umkehrung des Themas ein, bevor es vom Chor aufgenommen wird, wiederum von Streicherpizzikati begleitet. Mendelssohn verknüpft die beiden Fassungen des Themas, was in Takt 105 zu einem zweiten Höhepunkt führt, mit dem nochmaligen Rückgriff auf das Material des Eingangschores. Einige ruhige Takte führen das *Kyrie* zu einem still verklingenden Schluß.

<sup>8</sup> Brief vom 6. April 1825 (NYP)  
<sup>9</sup> Ibid. Elvers, S. 44–45.  
<sup>10</sup> Brief vom 9. Mai 1825 (NYP)  
<sup>11</sup> Erstmals von Mary Ann Simpfendorfer, die sich mich darauf aufmerksam machte.  
<sup>12</sup> Vgl. S. Großmann-Vendrey, *Musik der Vergangenheit*, F. Geiger, Bd. III, S. 256. Zelter kannte Feststellungen im Ja.



## Kritischer Bericht

Mendelssohns Entlehnungen von Mozart und Cherubini kennzeichnen dieses Werk aus dem Jahre 1825 zweifellos als Kompositionsstudie. Unter Zelters Anleitung hatte Mendelssohn eine strenge und systematische Ausbildung in der Komposition erhalten, die vielfach auf J. S. Bachs Musik zurückging, obgleich Zelter seinen Schüler auch in die Musik anderer Meister des achtzehnten Jahrhunderts eingeführt hatte.<sup>14</sup> So offenbart Mendelssohns frühe Musik auf gefällige Weise deutliche Einflüsse der Musik Bachs, Mozarts und Haydns, und, von ungefähr 1822 oder 1823 an, auch Beethovens. Das *Kyrie* zählt noch zu diesen Studienarbeiten, obgleich es deutlich einer höheren Stufe des Könnens zugeordnet werden muß. In dieser Partitur bewältigt Mendelssohn die Schwierigkeiten des fünfstimmigen Kontrapunkts mit Leichtigkeit. Die Anwendung einer so komplizierten Technik wie die Verknüpfung eines Themas mit seiner Spiegelung ist völlig überzeugend; sie nimmt eine ähnliche Technik in der Eingangsfuge seines letzten Meisterwerkes *Elias* (1847) vorweg.

Es ist übrigens bemerkenswert, daß nur ein paar Monate das *Kyrie* von Mendelssohns außerordentlichem, geistvollem Meisterwerk vom Oktober 1825 trennen, dem berühmten Oktett, das wir als Gipfelwerk der frühen 20er Jahre ansehen können, ja als das erste größere Werk der Reife. Gäbe es nicht im *Kyrie* die mehr oder weniger offenen Anleihen bei Cherubini und Mozart, man wäre versucht zu glauben, daß die Grenzlinie, die diese beiden Werke trennt – eines eine Kompositionsstudie, das andere ein vollendetes Meisterwerk – verblaßt wäre und weiter, daß das *Kyrie* sehr wohl eine hervorragende Stellung in Mendelssohns Gesamtwerk hätte einnehmen können. Jedenfalls verdient es dieses vollendete Werk aus dem sechzehnten Lebensjahr des Komponisten, der Vergessenheit entrissen zu werden. Deshalb legen wir diese A

Durham, NC / USA, im Mai 1986  
Übersetzung: Willi Schulze

Die vorliegende Ausgabe von Mendelssohns *Kyrie* in d-Moll bringt erstmals die vollständige Partitur des Werkes; ein Klavierauszug wurde im Jahre 1964 von R. Leavis herausgegeben. Mendelssohns Autograph, auf dem diese Erstausgabe fußt, befindet sich in der Margaret Deneke Mendelssohn-Collection der Bodleian Library in Oxford (Signatur: C 20)\*. Dieses Manuskript ist die einzige bekannte Quelle des Werkes, die überliefert ist. Abgesehen von einer größeren Korrektur, der Streichung von zwölf überflüssigen Takten zwischen Takt 17 und 18, hatte Mendelssohn wenig Mühe, die Komposition zu vollenden; relativ unbedeutend sind die zahlreichen Korrekturen, die sich durch das Manuskript ziehen.

In den Einzelmerkungen hat der Herausgeber abweichenden Lesarten des Manuskripts Mendelssohns Änderungen sind fast ausschließlich Änderungen der Stimmführung, Änderung der Artikulation oder einfach Korrekturen

Einige Eigenarten des Manuskripts sind in den Einzelmerkungen angegeben. Die Änderungen sind gegenüber dem Original getreu übernommen, wie folgt: Die ursprüngliche Größe, die Punkte, die die Haltebögen, die Kurven, die

Obwohl das *Kyrie* keinen Generalbaß enthält, ist die Partitur so angeordnet, daß sie gezogen werden kann. In einigen Stellen hat er einen Generalbaß verwendet, wie zum Beispiel in der Psalm 42, op. 42 von 1837.

Der Herausgeber dankt Mary Ann Simpson und Janet Best für die wertvolle Mithilfe bei der Vorbereitung dieser

Die Einzelmerkungen sind in der Dirigierpartitur (Carus J.482) abgedruckt. Sie können auch unter [www.carus-verlag.com/Kritische-Berichte.html](http://www.carus-verlag.com/Kritische-Berichte.html) eingesehen werden.

<sup>14</sup> Vgl. in: Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition*, Cambridge 1983.

\* Eine kurze Beschreibung des Autographs befindet sich in: Margaret Crums, *Carus Edition of Mendelssohn's Manuscripts*, Bodleian Library, Oxford, 1983.



## Foreword

Mendelssohn's little-known *Kyrie* in D minor, for five-part chorus and orchestra, was a product of his second visit to Paris, from March to May, 1825. During an earlier visit to the French capital, in November, 1816, the seven-year-old child had enjoyed piano lessons with Marie Bigot and the company of the violinist Pierre Baillot.<sup>1</sup> The sojourn in 1825, however, proved far more significant for the young composer's budding career. Just at that time many distinguished musicians were gathered in Paris, actively participating in French musical life. When Mendelssohn arrived on March 22, he took his place among virtuoso pianists such as Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, the Herz brothers, Delphine von Schauroth, Ludwig Schunke, and a particularly promising thirteen-year-old prodigy – Franz Liszt. French musicians included a coterie of violinists, such as Baillot, Lafont, Kreutzer, Boucher, Jean-Jacques Vidal, and the doyen of the French violin school, Pierre Rode. At the numerous soirees held in fashionable salons Mendelssohn encountered Onslow, Boëly, Ignaz Pleyel, Habeneck, and the widely travelled court composer, Sigismond Neukomm. Other composers were busy producing a steady supply of operas, including Paer, Auber, Catel, and Halévy. At the Conservatoire Mendelssohn met the theorist-composer Antoine Reicha, noted for his unorthodox approach to counterpoint, and the indomitable *directeur* who presided over music in Paris, the Italian Luigi Cherubini.

Mendelssohn's letters to Berlin overflow with colorful anecdotes – and a fair amount of grumbling – about his Parisian musical experiences.<sup>2</sup> He was thoroughly disenchanted with the ignorance of the music of J. S. Bach, which was confounded with that of Momigny; he was alarmed that Beethoven's *Fidelio*, based on a French libretto, was little known, and that Beethoven's Second Symphony was announced as a „Nouvelle Sinfonie“; he was appalled at the transformation of Weber's *Der Freischütz* into a garbled version, *Robin des bois*, perpetrated by Castil-Blaze; and he found Liszt's piano technique complicated but lacking in craft. On his return to Berlin Mendelssohn's playing and music were widely admired. His work on his opera *Die Hochzeit* was published in a portfolio the B-minor Piano Concerto, and his *Kyrie* at private musical functions. This work, later dedicated to

Thus immersed in Paris, Mendelssohn nevertheless claimed, that he surpassed French music.<sup>4</sup> The autograph, which Oxford, bears the inscription „6ten Mai 1825.“ Mendelssohn, with him on his return to Berlin, visited Goethe in Weimar, and by the beginning of June. Only one reference to the *Kyrie* comes down to us, that of Sir George Smart (1776–1867), an English actor and musician who visited the Mendelssohn family in Berlin in October 1825. On October 13 Smart heard a performance of the *Kyrie*, an unidentified

overture by Mendelssohn arranged for two pianos (possibly the Trumpet Overture, op. 101), and some keyboard works of J. S. Bach.<sup>5</sup> Mendelssohn then apparently set the work aside and never sought to have it published.

What inspired Mendelssohn to compose his *Kyrie* has heretofore eluded investigation. His mentor, Carl Friedrich Zelter, was of the opinion that Mendelssohn wrote the work for Cherubini, seeking to emulate the sacred music of that master. With no small measure of pride in his “Meisterschüler,” Zelter even suggested to Goethe that Mendelssohn succeeded where Cherubini had not:

Er hat dem Cherubini ein Kyrie dort angefertigt, das sich hören und sehen läßt, um so mehr, als der brave Junge in einem gewandten Naturelle, das Stück fast ironisch verfaßt hat, der, wenn auch nicht der rechte Meister ist, den Cherubini stets gesucht und, wie man nicht gefunden hat.<sup>6</sup>

In Paris Mendelssohn indeed had become acquainted with Cherubini, which had been composed by Mendelssohn played in Paris (violin or viola) for a concert by Cherubini.<sup>7</sup> On April 4, Mendelssohn wrote another Cherubini Mass.<sup>8</sup> At the young master's judgment aff

n, sind sehr verwundert, daß er Quartett aufs allerschändlichste hat und auf mich zukam und mir zunichte zu machen. Ich habe mich geirrt. Ich bin anders: ce garçon est riche, il fera bien; mais il dépense trop de son argent, il ne s'occupe que de son habit. Alle behaupteten, das sey nicht der Fall, besonders, als er nachher hinzusetzte: je lui ai dit, qu'il ne s'occupe que de son habit. Alors il fera bien ! Dann sagten sie, er hätte noch als mit jungen Musikern gesprochen.<sup>9</sup>

On his return, Mendelssohn was less charitable in his estimation of Cherubini: in the same letter he compared Cherubini to an expired vulcan, occasionally spewing forth fire but

<sup>1</sup> Letter of November 10, 1816 from Henriette Mendelssohn to Lea Mendelssohn Bartholdy, in Felix Gilbert, ed., *Bankiers, Künstler und Gelehrte: unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert* (Tübingen, 1975), pp. 33–36.

<sup>2</sup> The originals of Mendelssohn's family letters are currently in the New York Public Library. Several were incorporated, after heavy and unreliable editing, in Seb. Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847 nach Briefen und Tagebüchern* (Berlin, 1879; several later editions). Some of the Paris letters are faithfully transcribed in Rudolf Elvers, ed., *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe* (Frankfurt, 1984), pp. 39ff.

<sup>3</sup> *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1825), p. 216; English translation in *Quarterly Musical Magazine and Review* 7 (1825), p. 312.

<sup>4</sup> Letter of May 9, 1825 (New York).

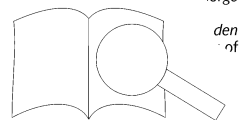
<sup>5</sup> H. B. and C. L. E. Cox, eds., *Smart* (London, 1907), p. 1.

<sup>6</sup> Ludwig Geiger, ed., *Briefwechsel Mendelssohn's von 1799 bis 1832* (Leipzig, 1875), p. 28.

<sup>7</sup> Letter of April 1, 1825 (NY).

<sup>8</sup> A major, intended for the cello.

<sup>9</sup> Letter of April 6, 1825 (NY); Elvers, pp. 44–45.



covered just the same with ash and cinders. Nonetheless, we have it on the authority of Mendelssohn's father, Abraham, who accompanied his son to Paris, that Felix submitted to the retired god of musical furnaces for criticism: "Morgens früh [May 9, 1825] bringt Felix sein hier verfertigtes Kyrie an Cherubini."<sup>10</sup> What Cherubini's assessment of the *Kyrie* was is unfortunately not known.

There is striking evidence that Mendelssohn intended his *Kyrie* as an homage to Cherubini. The relevant work here is Cherubini's *Missa solemnis* in D minor, his most ambitious sacred work. Composed in 1811, though apparently not performed until the early 1820s and not published until 1825, this Mass was conceived on grand proportions, exceeding in length Beethoven's magisterial *Missa solemnis*. The *Kyrie* of Cherubini's Mass appears to have inspired Mendelssohn's *Kyrie* in the same key: it shares with Cherubini's composition a wealth of stylistic features.<sup>11</sup> Cherubini employs a double-dotted figure in acclamations of the *Kyrie* text (cf. Mendelssohn, mm. 25ff, 115ff) and chromatic lines (cf. Mendelssohn, mm. 4ff, 23ff, 105ff). Also, Cherubini's *Kyrie* concludes in D major with a series of cadences colored by the subdominant G minor (cf. Mendelssohn, mm. 120ff). But most telling of all is the artful fugue Cherubini devised for the second "Kyrie eleison." Not only is its subject,



similar to one used by Mendelssohn (cf. m. 37), but Cherubini applies the subject in mirror inversion and then combines the two forms, a technique also used by Mendelssohn (mirror inversion, m. 81; the two versions combined mm. 84ff).

Notwithstanding the strong case for Cherubini's influence, we must consider one other sacred composition well known to both Cherubini and Mendelssohn: the *Requiem*. As early as 1804 a French edition had appeared for use at the Conservatory; and the *Requiem* was frequently presented by the Singakademie. In fact, Mendelssohn's performance on December 5, 1822, of Mozart's death,<sup>12</sup> only a few months before his departure for Paris; further, as we know, Mendelssohn's performance in Paris on December 10, 1822, is frequently referred to the work. The subject of the fugue performed to perform it even today is still a matter of question by Gottfried Dieckhoff. The evidence is evident at the beginning of the fugue. In the first six notes of the bassoon part, Mendelssohn quotes the opening bar of the *Requiem* (m. 20) Mozart introduces the bassoon figure, with flowing sixteenth notes, approximates its mirror inversion; and Mendelssohn's subject with the "prime" form (m. 21). This subject is lost on Mendelssohn; in m. 37 of his *Kyrie*, Mendelssohn introduces a subject that forms a rhythmically more active version of the bassoon motive in mirror inversion. In certain respects Mendelssohn took pains to depart from the examples of Cherubini and Mozart. First, his work was

not intended for liturgical use but rather as an exercise. Mendelssohn did not set the text "Christe eleison"; nor did he execute a formal fugue, as did Cherubini and Mozart (in the case of Mozart's *Requiem*, an elaborate double fugue). Instead, Mendelssohn devised his own structural plan. After an orchestral introduction, the chorus enters in imitative polyphony (m. 11), reaching a cadence on the dominant (m. 35). A brief orchestral interlude introduces the subject (m. 37) derived from the opening measures. Against pizzicato strings, the chorus treats this subject in free imitation and through a series of modulations. A climax on the dominant is achieved in m. 71; shortly thereafter, the material of the opening chorus reappears in the tonic. In m. 81 the orchestra introduces the mirror inversion of the subject before it is taken up by the chorus, again with accompaniment of pizzicato strings. Mendelssohn combines the two versions of the subject, leading to a second climax in m. 105, with the material from the opening chorus. A few measures lead the *Kyrie* to a hushed conclusion (m. 115).

Mendelssohn's borrowings unquestionably mark this as a student composition. Under Zelter's tutelage, Mendelssohn received a rigorous musical education, and his composition, much of it in the style of J. S. Bach, though Zelter had introduced him to the music of other eighteenth-century masters, was, as Mendelssohn's early master, Carl Philipp Emanuel Bach, wrote in roughly 1822 or 1823, of a level of achievement that surpassed an advanced level of achievement. Mendelssohn dispatches the intricacies of the subject with ease. His application of such a technique, combining a subject and its mirror is undoubtedly a mark of his final masterpiece, *Elijah* (1847). It is remarkable that only a few months separate the composition of Mendelssohn's extraordinary, spirited masterpiece of October, 1825, the famous Octet, which we may interpret as the culminating work of the early 1820s, indeed, the first major work of Mendelssohn's maturity. Were it not for the more or less overt references to Cherubini and Mozart in the *Kyrie*, one is tempted to believe that the line separating these two works – one, a student composition; the other, a consummate masterpiece – would have dissolved, and further, that the *Kyrie* might well have found a position of distinction in Mendelssohn's oeuvre. In any event, this accomplished work from the composer's sixteenth year deserves to be recovered from the neglect it has suffered, and with this aim we offer the present edition.

Durham, NC/USA, May 1986

R. Larry Todd

<sup>10</sup> Letter of May 9, 1825 (NYP)  
<sup>11</sup> First discovered by Manly, who brought this evidence to light  
<sup>12</sup> See S. Großmann-Vendré, *Musik der Vergangenheit*  
<sup>13</sup> Geiger, vol. III, p. 256. See Geiger's views in 1827. See Geiger!  
<sup>14</sup> See R. Larry Todd, *Mendelssohn: Edition of his Exercises in*









# Kyrie in d

Felix Mendelssohn Bartholdy  
1809–1847

Adagio

Flauti

Oboi

Clarinetti in B

Fagotti

Corni in D

Trombe in D

I, II

Tromboni

III

Timpani  
D, A

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Violini I

Violini II

C.

*p*

*cresc. f*

*p*

*cresc. f*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*p*

*pp*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*f*

*cresc.*

*f*

*pizz.*

*arco*

*p*

*p*

*f*

*f*

A large watermark is present across the score: "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

Aufführungsdauer / Duration: ca. 10 min.

© 1986 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.482

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2008 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Erstausgabe / First edition  
Herausgeber: R. Larry Todd



Musical score system 1, measures 1-6. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a first ending bracket in measures 5-6. Dynamics include *pp* and *f*.

Musical score system 2, measures 7-12. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 3, measures 13-18. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *p*. The word "Ky" is written below the vocal line in measures 17-18.

Musical score system 4, measures 19-24. It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp*, *dim.*, *f*, and *pp*. The word "Ky" is written below the vocal line in measure 20. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner.

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

12

15

*p cresc. f dim. p*

*p cresc. f dim. p*

*p cresc. f dim. p*

*p cresc. f dim. p*

*p cresc. f dim. p*

*p cresc. f*

*p cresc. f*

*p cresc. f*

*p cresc. f*

*p cresc. f*

12

*p* Ky - ri - e e - le - i - son,

*p* Ky - ri - e e - le - i - son,

*p* ri - e e -

*p* ri - e e

*esc.* i - son, e - le - i -

*cresc. f dim.* le - i - son, e - le - i -

*cresc. f dim.* e - le - i - son, e - le - i -

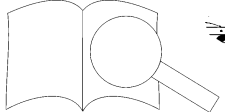
*p cresc. f dim. p*

*arco cresc. f*

*p cresc. f dim.*

*cresc. f dim.*

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



18 21

Musical score for measures 18-21. The score is written for piano and includes dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes treble and bass clefs, stems, and various note values.

Musical score for measures 22-25. The score is written for piano and includes dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes treble and bass clefs, stems, and various note values.

18

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

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

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

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

Ky - e e - le - i - son, e - lei -

Musical score for measures 18-21 with lyrics. The score is written for piano and includes dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The notation includes treble and bass clefs, stems, and various note values. The lyrics are: "son, Ky - ri e - le - i - son, e - lei -".

*crescendo*

*crescendo*

Musical score for measures 22-25. The score is written for piano and includes dynamics such as *f* (forte) and *crescendo*. The notation includes treble and bass clefs, stems, and various note values.

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



24

28 Solo p

24

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

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

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

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

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

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







36

39

Solo *p*

Solo *p*

Solo *p*

36

*p*

Ky - ri - e - e -

*pizz.*

*p*

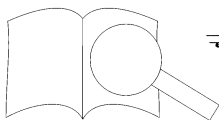
*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

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



Musical staves for measures 41-44, mostly empty with some rests.

Musical staves for measures 41-44, mostly empty with some rests.

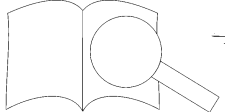
Musical staves for measures 41-44, mostly empty with some rests.

41 *p* Ky - ri - e - e - le . . . . . *p* Ky - . . . ri - e - e - .  
 . . . . . ri - e - e - le . . . . . i .  
 le . . . . . i - son, Ky - ri - e - e - le .  
 . . . . . ri - e - e - le . . . . . i - son,  
 . . . . . e - le . . . . . i - son, Ky - . . . ri - e - e - .

arco  
arco

Musical staves for measures 41-44, mostly empty with some rests.

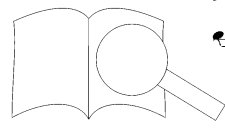
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





51 *f* Ky - ri - e - e - le - - - i - son, *Κ*  
 son, *f* Ky - ri - e - e - le - i - son.  
 le - i - son, *f* e - le - i - son, e - le - i - son,  
 e, - ri - e,  
 son, - son, Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri -

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



JJ



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

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

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



64 67

64

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

son, e - le - i - son,

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

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

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

69 71

69

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

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





73 75

*p*

*p*

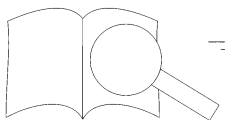
73

ri - e e - le - i -  
ri - e e - le - i -  
ri - e e - le - i -  
ri - e e - le - i -

*pizz.*

*pizz.*

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



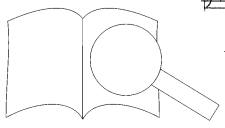


81 *p* *Solo* *p* *Solo* *p* *Solo* 84

81 *son.* *son.* *son.* *e.* *son.* *p* *Ky - - ri - e - e -* *p* *Ky - - ri - e - e - le - - -*

*arco* *arco* *arco* *arco* *pizz.* *arco*

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



86 89

86 89

*p* Ky - ri -

*p* Ky -

*p* Ky - - ri - e

le - - i

*p* Ky - - ri - e - e - le - - i - son, Ky - ri - e - e -

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

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

ligato

ligato

liga

ligato

91 94

91 94

son. Ky - - ri-e - le - i - son. Ky - - ri - e - e - le - i - son, i-son, Ky - ri - lei-son, e - le - i - son, e - le - i - son, e-le-i-son, e - le - i - son, e-le-i-son, Ky - - ri-e\_e - le - - i-son, Ky - - ri -

div

son, e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - - ri-e\_e - le - - i-son, Ky - - ri -

96 99

96 99

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

101 *f* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

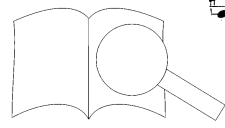
*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

101 *f* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

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

*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

*cresc.* *f* *cresc.* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

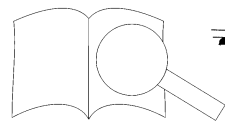


106 109

106

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

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





III 114

III

son, Ky - e - son,

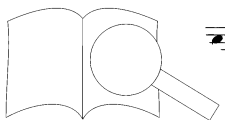
son, Ky - i - son, e - le -

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

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

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

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





Musical score for measures 120-123, top system. Includes vocal line and piano accompaniment with dynamics *pp*.

Musical score for measures 120-123, middle system. Includes vocal line and piano accompaniment with dynamics *pp*.

Musical score for measures 120-123, bottom system. Includes vocal line and piano accompaniment with lyrics and dynamics *pp*.

son, e - le - i - son.

son.

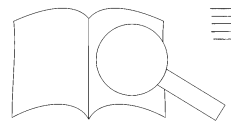
son, e - le - i - son.

son,

son, e - le - i - son.

Musical score for measures 120-123, bottom system. Includes piano accompaniment with dynamics *dim.* and *pp*.

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



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



# Felix Mendelssohn Bartholdy

---

## Herr Gott, dich loben wir

Choral

per Soli SATB, Coro SATB/SATB  
4 Tromboni, 2 Violini, Viola  
Violoncello/Contrabbasso ed.

Erstausgabe/First edition  
herausgegeben von/ by  
Roe-Min Kok

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

• anderer Mendelssohn-Ausgaben • Urtext

Studienpartitur / Study score

---

Carus 40.124



# Vorwort

Der Choral *Herr Gott, dich loben wir* entstand 1843 als Auftragskomposition für den Berliner Domchor während Mendelssohns Amtszeit als Generalmusikdirektor am Hofe Friedrich Wilhelms IV. von Preußen. Der König hatte, bald nachdem er im Juni 1840 an die Regentschaft gekommen war, herausragende künstlerische Talente an seinen Hof gezogen.<sup>1</sup> Er setzte sich in jenen Jahren auch mit der Reform der evangelischen Kirchenmusik auseinander. Dabei erweiterte er den gesungenen Teil der Liturgie, um die Gemeinde aktiver an der Kirchenmusik zu beteiligen. Weiterhin verfügte er, daß im Gottesdienst nur solche Instrumente eingesetzt werden sollten, die dem Charakter kirchlicher Musik angemessen seien:

Um Mißverständnissen vorzubeugen, bestimme Ich ferner wiederholt, daß bei der unter 1. gedachten Kirchen-Musik keine Blasinstrumente (außer Posaunen etc.) verwendet werden.<sup>2</sup>

Der Herbst des Jahres 1843 war eine anstrengende Zeit für Mendelssohn, da er ständig zwischen Berlin und Leipzig, wo er am Gewandhaus nach einem äußerst engen Zeitplan arbeitete, hin- und herreisen mußte. Darüberhinaus stand er seiner Anstellung in Berlin skeptisch gegenüber.<sup>3</sup> Unzufrieden über die nur vagen Angaben zu Aufträgen im Rahmen seiner Tätigkeit als Generalmusikdirektor, die ihm vom Hofbeamten Ludwig von Massow gegeben wurden, zeigte Mendelssohn seinem Bruder Paul gegenüber deutlich seinen Ärger, als der Auftrag zur Komposition von *Herr Gott, dich loben wir* am 14. Juli mit dem Vermerk „so schnell als möglich“ eintraf:<sup>4</sup>

Leipzig, den 21. Juli 1843.

Lieber Bruder!

Fast dachte ich Deinen Brief mündlich beantworten können, denn ich war drauf und dran, wieder nach Berlin zu reisen. Herr v. Massow hat mir eine Sendung in der ich lange Unlegenheit gemacht, über die ich mich sehr freue, habe, daß ich fast krank geworden bin, und nicht recht aus den Gliedern bekommen. Ich habe mich sehr über den Verdruß nach Berlin und da persönlich mit Dir über Alles abbrechen; jetzt habe ich vorgezogen zu schreiben, so schreibe ich Dir auch. – Statt nämlich meine Vorschläge, über die wir in der Correspondenz gewesen waren, zu schicken, erlaube ich Dir erst den Auftrag, den Choral zu komponieren, ist unverzüglich für Orchester zu schreiben. Das ist der längste Choral und ich habe ihn schon bekommen ist, und ich habe ihn schon bin und abgeschickt habe, es ist noch ein weiteres unterzeichnen. Ich bitte Dich, Königs erbeten wird; wenn ich es schreiben lassen es die andern Theilnehmer schreiben.<sup>5</sup>

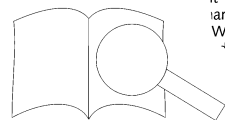
Das Auftragswort von der Eile erkennen, mit dem ich vielleicht sogar von dem Unerwarteten gegenüber den Kompositionsalten und beendete das Werk die Datierung vom 16. Juli 1843. Die zweite Seite des Autographs zeigt. Das Werk ist vollendet, was auch einzelne Fehler wie beispielsweise falsche Schlüssel oder falschen Notenlinien erklärt.<sup>6</sup> Der Auftrag war im Gottesdienst im Berliner Domchor am 6. August 1843 erfolgt, mit dem die Jahrtausendfeier des deutschen Reiches festlich begangen wurde.<sup>7</sup>

*Herr Gott, dich loben wir* ist die deutsche Fassung des lateinischen *Te Deum* durch Martin Luther.<sup>8</sup> Der Lobhymnus war eine dem Anlaß angemessene Wahl. Das *Te Deum* ist sowohl bei weltlichen als auch bei geistlichen Gelegenheiten oft zum Dank für einen errungenen Sieg ausgewählt worden. Traditionell wurde es in Alternativ-Praxis aufgeführt, wobei gregorianischer Gesang oder Orgelversetzen mit mehrstimmigen Chorsätzen abwechselten. Bei besonders festlichen Anlässen wurden oft auch instrumentale Gruppen antiphonal eingesetzt.

Mendelssohns Choral ist für Doppelchor, vier Posaunen, Orgel und einen vierstimmigen Streichersatz geschrieben. Der Komponist folgte dem oben zitierten königlichen Dekret und verwendete außer Posaunen keine weiteren Blasinstrumente. Die beiden vierstimmigen Chöre wechseln sich während des ganzen Stückes ab. Tutti-Abschnitte als effektvolle Steigerungen, Tutti-Abschnitte aus Chor, Posaunen, Streichern und Orgel stehen Passagen gegenüber, in denen die Gruppen antiphonal musizieren. „Laut und Herrlichkeit“ spielen Chor mit Chor II, Orgel und Streichern sowie Posaunen und Orgel. „Laß uns im Himmel haben“ singen die Gesangssoli der Einsatzorgel, und im Schlußteil singen alle Stimmen im triumphalen Schlußgesang. Die Alternativ-Praxis mit einer Orgel und den Streichern begleitet die Gesangsstimmen verzieren.

Das *Te Deum* steht im 4. Ton (Hypodochr) im Ambitus *H-h*, *e* als Finalis und *a* als Terz. In Mendelssohns Komposition wurde die metrisierte Choralweise rhythmisiert und der Charakter eines lutherischen Chorals angepaßt, so daß musikalische Segmente zu je 4–5 Takten entstehen. Mendelssohn vertont den Choral syllabisch und in einem isorhythmischen Satz.

- David Brodbeck, „A Winter of Discontent: Mendelssohn and the Berliner Domchor“, in *Mendelssohn Studies*, hg. v. R. Larry Todd, Cambridge, Cambridge University Press 1992, S. 2.
- Ibid., S. 11, Fußnote 22.
- Ibid., S. 4.
- Ibid., S. 15, Fußnote 28.
- Briefe aus den Jahren 1830–1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Prof. Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig, Hermann Mendelssohn 1878, S. 250.
- Zu den Fehlern im Manuskript siehe den Kritischen Bericht.
- Brodbeck, *op. cit.*, S. 15. Im Jahre 1843 hatten Lothar, Ludwig und Karl, drei der vier Söhne Kaiser Ludwigs den ersten Vertrag von Verdun unterzeichnet. Mit diesem Vertrag wurde der Kampf, der nach dem Tode des französischen Kaisers Ludwig der Fünfte die Aufteilung des Frankenreiches zwischen der Kaiserkrone und den Königen von Burgund, Lothringen und Westfalen einleitete, beendet.
- Der Text im heutigen Evangelium von den Zehn Heiligen ist von dem Meistersinger Hans Sachs entnommen. Quelle: Mendelssohn-Briefe.



Entsprechend der lutherischen Choralfassung ist *Herr Gott, dich loben wir* in fünf Abschnitte gegliedert, die im Autograph durch Doppelstriche voneinander abgesetzt sind: 1) „Herr Gott, dich loben wir“, 2) „Dein göttlich Macht und Herrlichkeit“, 3) „Du König der Ehren Jesu Christ“, 4) „Laß uns im Himmel haben teil“, 5) „Täglich, Herr Gott, dich loben wir“.

Die fünf Sätze haben musikalisches Material gemeinsam und sind durch die Wiederholung von Abschnitten der Choralweise in verschiedenen Kombinationen verbunden. So haben beispielsweise die erste Zeile von Satz 1 („Herr Gott, dich loben wir“, T. 1–4) und die Eingangszeile von Satz 5 („Täglich, Herr Gott, dich loben wir“, T. 189–193) ein gemeinsames Motiv. Die zweiten Choralzeilen dieser beiden Sätze unterscheiden sich zwar voneinander (T. 5–8 bzw. 194–198), doch entspricht die zweite Zeile von Satz 5 der zweiten Zeile von Satz 3 („Du König der Ehren Jesu Christ“, T. 110–114). Es entsteht so ein Netz aus wiederkehrenden melodischen Abschnitten, das dem Werk eine musikalische Einheit verleiht und die allen Sätzen zugrunde liegende Botschaft von Preis und Dank unterstreicht.

Eine modale Choralweise mit der harmonischen Sprache der Mitte des 19. Jahrhunderts zu verbinden, stellte für Mendelssohn eine besondere Herausforderung dar. Es war allerdings nicht das erste Mal, daß er eine kirchen-tonartige Melodie harmonisierte. In der Kantate *O Haupt voll Blut und Wunden* (c. 1830) hatte er die modale Mehrdeutigkeit der Choralweise kompositorisch vielseitig ausgenutzt.<sup>9</sup> Vermutlich war er sich bewußt, daß *Herr Gott* ähnliche Möglichkeiten für modale Schwankungen und die Verschleierung der tonalen Richtung bot. Ein auffallendes Beispiel befindet sich in Satz 2 („Dein göttlich Macht“). Der Satz zitiert jeweils sechsmal zwei Choralzeilen, die gewöhnlich so harmonisiert werden, daß sie entweder in G-Dur (T. 63, 71, 79) oder in C-Dur (T. 104) enden. In Takt 83–87 aber wendet sich nach einigen scharfen Reibungen unerwartet in e-Moll (T. 87), wobei – verglichen mit den Schlüssen – sowohl die Tonika E als auch die Sekunde G geschlecht neu sind.

An manchen Stellen des Autographs zeigt die Harmonisierung der letzten Zeile gegenüber Original evtl. gemindert. Die Choralzeilen enden als in früheren, ähnlich, um der Gefahr einer harm. Verwirrung zu begehen, die in den zahlreicher Choralzeilen liegt. Die Choralzeilen enden in G-Dur oder C-Dur, während einige ungewöhnliche Polyphtonien erzeugen, die an die Polyphonie (z. B. T. 12, 29–34, 136–137) erinnern.

Die stilistische Elemente barocker Choralbearbeitung auf: so endet beispielsweise der Satz in e-Moll, obwohl er in e-Moll begonnen hat. Den *Tie*, die die Schluß, der in engem Zusammenhang mit den Choralbearbeitung steht, hat Mendelssohn vielleicht den Choralbearbeitungen J. S. Bachs entlehnt.

Rudolf Werner hat die sich ständig wandelnden Harmonien als Folge davon gedeutet, daß Mendelssohn die Arbeit als langwierig und unerfreulich empfand:

Er bemüht sich offensichtlich; stilgerecht zu harmonisieren, doch gelingt es nicht immer; Septimen-Akkorde laufen unter. Die drohende Monotonie sucht er durch reichste Abwechslung in der Harmonisierung wie in der Farbengebung und durch Zeitmaß-Differenzierungen zu beseitigen. Auch in sechsmaligen Wiederholungen gleicher Zeilen (wie im 2. und 3. Vers) bringt er ständig neue Harmonien [sic].<sup>10</sup>

Meine oben dargestellten Beobachtungen lassen mich hingegen vermuten, daß Mendelssohn versuchte, die verschiedenen, mit geistlicher Musik assoziierten Kompositionsstile wachzurufen und auszunutzen, die innerhalb der musikalischen und formalen Beschränkungen durch die Bestimmungen Friedrich Wilhelms IV. überhaupt nur möglich waren. Diese Hypothese wird bestärkt, wenn man die *Herr Gott, dich loben wir* mit den beiden frühmündlichen Vertonungen von Mendelssohn vergleicht. Die erste Vertonung von 1826 für Soli, vier- bis achtstimmig, enthält ein Continuo sowie der Kompositionen für Chor und Begleitung von 1826 liegt der lateinische Text zugrunde. Die englische Version des *Te Deum* für den evangelischen Gottesdienst in Berlin, die Mendelssohn 1832 komponierte, sind musikalisch freier. Die Abschnitte der Choralton nicht enthalten, so die Abschnitte durchgehend. Sie enthalten auch Kontrapunkt mit feingearbeiteter Harmonik – als Kompositionsteil – schätzte, die aber in *Herr Gott, dich loben wir*. Das *Te Deum* von 1826 ist in zwei oder drei Zeilen des *Te Deum* auf das ganze Stück ausgedehnt, während das *Te Deum* von 1832 zwar keine Abschnitte andeutet. In beiden Vertonungen Chromatik eingesetzt, und beide zeugen von struktureller Abwechslung und Komplexität. Sie ähneln, wie Mendelssohn *Herr Gott, dich loben wir* hätte vertonen können, wenn er von den königlichen Beschränkungen frei gewesen wäre, denen er 1843 gegenüberstand.

*Herr Gott, dich loben wir* wurde am 6. August 1843 in einem Festgottesdienst im Berliner Dom unter der Leitung des Komponisten, von Kanonenschüssen begleitet, uraufgeführt.<sup>11</sup> Teile des Werkes benutzte Mendelssohn wieder für die Gottesdienstmusik des ersten Weihnachtstages und des Neujahrstages im Dom.<sup>12</sup> Mitte 1844 glückte es ihm schließlich, sich von seinem Amt als Generalmusikdirektor zu befreien, und wenig später – 1845 – entschloß er sich, einige der Kompositionen zu veröffentlichen.

<sup>9</sup> Felix Mendelssohn Bartholdy, R. Larry Todd, Madison, A-F  
<sup>10</sup> Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Universität Frankfurt am Main, 1981, S. 111.  
<sup>12</sup> Brodbeck, *op. cit.*, Tabelle 1..



Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

komponiert hatte. Doch *Herr Gott* wählte er dazu nicht aus, und das Werk geriet in Vergessenheit.<sup>13</sup> Vielleicht hielt der Perfektionist Mendelssohn das Werk für unwürdig, war es doch das Produkt von nur drei hektischen Arbeitstagen. Vielleicht trifft aber auch Brodbeck's Vermutung zu:

„... Mendelssohn's reluctance [to publish works from the Domchor season such as *Herr Gott*] stemmed from a sense that in these works his own stylistic inclinations had been too „compromised“ – by the demands of the king, the clergy, and influential men...“<sup>14</sup>

Der schwermütig ätherische Klang des Chorals läßt heute nichts mehr von seiner komplexen Geschichte ahnen.

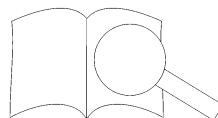
Herausgeberin und Verlag danken der Biblioteka Jagiellońska in Krakau für die Bereitstellung eines Mikrofilms des Partiturotographs und für die Erteilung der Editions-genehmigung und die Erlaubnis zum Abdruck der Facsimilia. Die Herausgeberin dankt ferner Frau Joy Calico, Herrn Akira Ishii und Herrn Andrew Unsworth (Durham, North Carolina, USA) für ihre Hilfe bei der Vorbereitung des Manuskripts zu dieser Ausgabe, die Herrn Professor R. Larry Todd von der Duke University, North Carolina, in Dankbarkeit gewidmet ist.

Durham, NC/USA, Juni 1996  
Übersetzung: Barbara Mohn

Roe-Min Kok

<sup>13</sup> Ibid., S. 31.

<sup>14</sup> Ibid., S. 31–32.





## Foreword (abridged)

*Herr Gott, dich loben wir* was written in 1843, during Mendelssohn's tenure as Generalmusikdirektor to the court of Friedrich Wilhelm IV. His Majesty had gathered the most outstanding German artistic talent in his court soon after his coronation in June 1840.<sup>1</sup> This period coincided with the King's desire to encourage congregational participation in the music of the Lutheran service. Friedrich Wilhelm IV had even decreed that there should be ecclesiastically proper instrumental accompaniment for church music:

In order to prevent misunderstandings I stipulate once again that for church music [as listed in No. 1] no wind instruments (other than trombones, etc.) are to be used.<sup>2</sup>

Mendelssohn had several reservations about the royal appointment,<sup>3</sup> and the autumn of 1843 was a busy time for him as he shuttled between Berlin and Leipzig, where he maintained an active schedule at the Gewandhaus. Not at all satisfied with the ambiguous promises regarding his royal duties made by the Under Secretary for the Royal Household, Ludwig von Massow, Mendelssohn not surprisingly reacted with irritation to his brother, Paul, when the royal commission for *Herr Gott* arrived on July 14, to be fulfilled „so schnell als möglich“ [as soon as possible].<sup>4</sup>

This commission was for a Berliner Domchor service on August 6, 1843 to commemorate the founding of the German Reich.<sup>5</sup> There is some evidence of hastiness and perhaps of irritation, even, in the autograph of *Herr Gott*. The commission arrived on July 14, 1843 and the last page of the autograph is dated July 16, 1843 in the composer's hand. Clearly, the work was composed (or rather, harmonized) at great speed, which would account for several mistakes in the autograph, including, for example, wrong clefs, and *custodis* on wrong lines of the staves.<sup>6</sup>

The Lutheran version of the Latin *Te Deum* is a praise often used as a song of thanksgiving to a victorious event, sacred or secular. Traditionally performed in *alternatim* fashion, with verses alternating with choral sections, the setting in ensembles could also be employed, especially on festive occasions. The *Te Deum* is in a fourth mode, with *A* as final, *B–b* as the ambulatory note. Mendelssohn's setting is a command to avoid wind instruments; the chorale is scored for double bass, organ and four-part vocal texture. The original, nonmetrical pattern is fitted, more or less, to the verse structure, in melodic bars each. In traditional style, it alternates tutti sections (choruses, and organ) with antiphonal treatment of voices. Divided into five movements demarcated in the autograph, 1) "Herr Gott, dich loben wir," 2) "Dein göttlich Macht und Herrlichkeit," 3) "Du König der Ehren Jesu Christ," 4) "Laß uns im Himmel haben teil," and 5) "Täglich, Herr Gott, dich loben wir",

the entire piece is a network of melodic segments repeated in various combinations. Thus musical unity is achieved throughout the chorale; a unity that underlines the message of thanksgiving and praise common to every movement.

The question of harmonizing a sacred modal melody in the context of the harmonic language of the mid-19th century presented a special challenge for Mendelssohn. It was not the first time he had harmonized a modal melody; for example, in the cantata *O Haupt voll Blut und Wunden* (ca. 1830), he had capitalized on the modal ambiguity of the tune.<sup>7</sup> Probably he was cognizant of similar possibilities in *Herr Gott*. There are several examples of modal mixture and the obscuring of tonal direction in the chorale setting. One striking example is in movement 2 ("Dein göttlich Macht"). The movement repeats two melodic segments six times, usually harmonized to end on either *F*-major (bars 63, 71, 79) or *C*-major (bars 95 and 104). The first presents a fresh harmonization that sounds and ends unexpectedly on *F*-major (bars 87) (both the tonic *E* and the melodic *A* are naturalized in quick succession in bars 202–203). These effects reminiscent of the chorale tradition. For the piece is in *E*-minor (bars 237), a *Tie* perhaps borrowed from the *B*-major setting of J. S. Bach.

Rudolf Werner interpreted these ever-changing harmonies as a freedom on Mendelssohn's part;<sup>8</sup> my analysis, however, I would suggest was trying to evoke and utilize various traditional styles that fell within the musical constraints that Friedrich Wilhelm IV had imposed. Perhaps the strongest evidence of this hypothesis comes from a brief comparison between *Herr Gott, dich loben wir* and the two other, earlier *Te Deum* settings by Mendelssohn: one in 1826 for solos, four-to-eight-part mixed voices and basso continuo; and the other in 1832 for solo voices and a chorus accompanied by the organ. Overall, these two *Te Deum* settings exhibit a free and imaginative use of counterpoint, harmony and chromaticism, and contain rich displays of textural variety and com-

1 David Brodbeck, "A Winter of Discontent: Mendelssohn and the Berliner Domchor," in *Mendelssohn Studies*, ed. R. Larry Todd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 2.  
2 *Ibid.*, p. 11, 22. See p. II of the German foreword for the original text.  
3 *Ibid.*, p. 4.  
4 *Ibid.*, p. 15, fn 28.  
5 *Ibid.*, p. 15. The treaty of Verdun (843) by the brother of Charlemagne, Louis the Pious, divided the empire of the Carolingians among his three sons: Louis the Pious, Charles the Bald, and Louis the German.  
6 For details on the location of the autograph, see *Kritische Bericht*.  
7 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Larry Todd, Madison: A-R Ed*.  
8 Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Ph.D. dissertation Universität Bonn 1930), p. 111.



plexity. They offer a glimpse, perhaps, of what Mendelssohn might have written for *Herr Gott*, had he been free of the royal restrictions he had faced in 1843.

*Herr Gott, dich loben wir* was premiered on August 6, 1843 at a special cathedral service under the composer's baton in the Berliner Dom, accompanied by a cannonade.<sup>9</sup> Parts of the work were later re-used by the composer in his music for the First Day of Christmas and for New Year's Day at the Dom.<sup>10</sup> Mendelssohn finally managed to resign from his royal appointment in the middle of 1844 and a little later, in 1845, he considered publishing some of the works he had composed for the 1843 season. However, *Herr Gott* was not selected for this undertaking.<sup>11</sup> In fact the chorale sank into oblivion amongst the composer's manuscripts. There could have been several reasons for this. Perhaps Mendelssohn, the perfectionist, deemed the work unworthy, the results of only three hurried days of work that were best forgotten. Perhaps, as Brodbeck suggests,

... Mendelssohn's reluctance [to publish works from the Domchor season such as *Herr Gott*] stemmed from a sense that in these works his own stylistic inclinations had been too 'compromised' – by the demands of the king, the clergy, and influential men ...<sup>12</sup>

The hauntingly ethereal sounds of the chorale today bear no marks of its complex past.

The editor and publisher acknowledge with gratitude the assistance of the Biblioteka Jagiellońska in Kraków for providing a microfilm copy of the autograph and the permission to publish *Herr Gott, dich loben wir* for the first time and to reproduce two pages from the autograph. The editor is also most grateful to Ms. Joy Calico, Mr. Akira and Mr. Andrew Unsworth (Durham, North Carolina, USA) for their help in the preparation of the manuscript for this edition. It is dedicated with gratitude to R. Larry Todd of Duke University, North Carolina.

Durham, NC/USA, June 1996

## Avant-propos (abrégé)

Le choral *Herr Gott, dich loben wir* (« Seigneur, nous te louons ») a été écrit en 1843. Il avait été commandé pour le chœur de la cathédrale de Berlin alors que Mendelssohn était Generalmusikdirektor à la cour de Friedrich Wilhelm IV de Prusse. Peu après son accession en juin 1840, le roi avait attiré à sa cour de remarquables personnalités du milieu des arts.<sup>1</sup> Il se consacra ces années-là à la réforme de la musique du service luthérien dans le but de faire participer plus activement la communauté à la musique d'église. Il ordonna même que ne soient utilisés dans le service divin que des instruments adaptés au caractère de la musique sacrée :

Pour éviter des malentendus, j'ordonne et réitère en outre que ne soit utilisé aucun instrument à vent (à l'exception des trombones etc.) dans la musique sacrée me... (paragraphe 1.<sup>2</sup>)

L'automne de l'année 1843 fut... pour Mendelssohn qui devait... Berlin et Leipzig où il travaillait... horaire particulièrement... considérait avec scepticisme... Berlin.<sup>3</sup> Mécontent des propositions... avaient été faites au sujet de... ministre de la Maison du roi... Mendelssohn exprima sa... frère Paul lorsque la commande de *Herr Gott, dich loben wir* arriva... « aussi vite que possible... »

... faite pour un service religieux... cathédrale de Berlin le 6 août 1843 à l'occasion de la commémoration du millénaire de l'Empire... autographe porte des traces de la hâte avec laquelle il fut rédigé et peut-être même de la volonté du compositeur. Ce dernier, qui avait commandé le 14 juillet 1843, ne mit que deux jours à l'achever comme l'atteste la date du 16 juillet inscrite sur la dernière ligne de notes du manuscrit. L'œuvre fut donc conçue dans la plus grande hâte, ce qui explique certaines fautes dans le manuscrit autographe, telles que fausses clefs ou custodes placées sur la mauvaise ligne.<sup>6</sup>

*Herr Gott, dich loben wir*, version allemande de Martin Luther du *Te Deum* latin, a souvent été utilisé en remerciement d'une victoire à d'occasions civiles que religieuses. Traditionnellement, on l'interprétait avec alternance, le chant grégorien ou des versets joués à l'orgue alternant

<sup>1</sup> David Brodbeck, « A Winter in the Berliner Domchor », dans: *Mendelssohn's Berlin*, Cambridge University Press, 2004, p. 11, note 22.  
<sup>2</sup> Ibid., p. 4.  
<sup>3</sup> Ibid., p. 15, note 28.  
<sup>4</sup> Ibid., p. 15. En 1843, trois frères Lothaire, Louis et Charles.  
<sup>5</sup> Pour les fautes dans le manuscrit autographe.  
<sup>6</sup> Ibid., p. 31-32.



<sup>7</sup> the Berliner Domchor, Cambridge University Press, 2004.

avec des passages choraux polyphoniques. Lors de festivités particulièrement importantes, on utilisait souvent des groupes instrumentaux jouant en alternance antiphonale. La mélodie du choral du *Te Deum* est située dans le quatrième ton, l'hypophrygien avec l'ambitus *Si-si*, la note finale *sol* et *La* comme ton de récitatif.

Mendelssohn suivit à la lettre le décret royal et n'utilisa aucun autre instrument à vent en dehors des trombones ; le choral est écrit pour double chœur, quatre trombones, orgue et un ensemble à cordes en quatuor. Mendelssohn a mis en musique le texte du choral de façon syllabique et en utilisant un mouvement homorythmique. L'original du choral qui n'est pas métrique est réalisé ici de façon métrique et est plus ou moins adapté à la structure d'un choral luthérien de sorte que des segments mélodiques apparaissent toutes les 4 ou 5 mesures. Mendelssohn oppose de façon traditionnelle des parties en tutti de chœurs, trombones, cordes et orgue à des passages où de plus petits ensembles jouent en alternance antiphonale.

*Herr Gott, dich loben wir* est divisé en cinq parties séparées dans le manuscrit par des doubles barres : 1. « Herr Gott, dich loben wir » (Seigneur, nous te louons), 2. « Dein göttlich Macht und Herrlichkeit » (Ton pouvoir et ton règne divins), 3. « Du König der Ehren, Jesu Christ » (Toi, Seigneur de Gloire, Jésus Christ), 4. « Laß uns im Himmel haben teil » (Laisse nous entrer dans ton Royaume), 5. « Täglich, Herr Gott, dich loben wir » (Chaque jour, Seigneur, nous te louons). L'œuvre entière est un réseau de segments mélodiques qui se répètent dans diverses combinaisons et confèrent au choral une unité musicale soulignant dans tous les mouvements le message de remerciement et de louange qui est la base de l'œuvre.

Unir un choral de type modal au langage musical du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle signifiait pour Mendelssohn un défi. Ce n'était pourtant pas la première fois qu'il avait écrit une mélodie écrite en un mode grégorien, cantate *O Haupt voll Blut und Wunden* (vers avait utilisé de façon variée l'ambiguïté de l'aleluia). Il était vraisemblablement convaincu qu'il offrait les mêmes possibilités. Il y a eu un choral de nombreux exemples dans la direction tonale est voilée dans la deuxième partie. Le mouvement cite à six harmonisés de tel en Sol majeur (mesures 67-72, mesures 95 et 104). Mais dans la tonisation se dirige de fait vers des frictions vers Mi mineur. Les de mineur sont tous les deux avec les autres fins.

Les moyens des effets sonores de la Renaissance. D'autres des moyens stylistiques provenant des chorals : C'est ainsi que le choral fini pour bien qu'il ait commencé en Mi mineur, une fin de Picardie qu'il a peut-être emprunté à la tradition baroque de l'adaptation de choral, surtout chez J.-S. Bach.

Rudolf Werner voit dans ces harmonies changeant perpétuellement la preuve que Mendelssohn considérait ce travail comme laborieux et ennuyeux.<sup>8</sup> Suite à mes observations ci dessus mentionnées, je suppose plutôt que Mendelssohn a essayé d'évoquer et d'utiliser les différents styles de composition associés à la musique sacrée qui pouvaient être encore possibles dans le cadre des prescriptions musicales et formelles imposées par Friedrich Wilhelm IV. Cette hypothèse serait confirmée par la comparaison de *Herr Gott, dich loben wir* et des deux *Te Deum* que Mendelssohn avait écrits précédemment, le *Te Deum* de 1826 pour soli, chœurs de quatre à huit voix et basse continue ainsi que celui composé en 1832 pour voix solo et chœur avec accompagnement d'orgue. Les deux compositions font un usage libre et riche en idées du contrepoint, de l'harmonie et du chromatisme et font preuve d'une grande variation de structure et de complexité. Elles ont une idée de ce qu'aurait pu être le *Herr Gott, dich loben wir* si Mendelssohn n'avait pas dû suivre les restrictions imposées il fut soumis par le roi en 1843.

*Herr Gott, dich loben wir* fut écrit pour l'office divin le 6 août 1843 à la direction du compositeur. Il s'agit de coups de canon.<sup>9</sup> Les parties de l'œuvre pour les chœurs ont été écrites le premier jour de Noël de l'année 1844, Mendelssohn a exercé ses fonctions à la cour et, un jour, il a décidé de publier quelques-unes de ses œuvres en 1843. Mais il a laissé le choral tomba dans l'oubli. L'œuvre qui n'était le produit que de la mode n'était pas digne d'être imprimée par Brodbeck est peut-être.

Mendelssohn [à publier les œuvres écrites par lui-même] vient de l'impression d'avoir trop « compromis » dans ces œuvres ses préférences stylistiques pour satisfaire aux exigences du public, du dérangé et des hommes influents...<sup>12</sup>

Aujourd'hui, la sonorité mélancoliquement éthérée du choral ne laisse rien deviner de sa complexe histoire.

L'éditrice et la maison d'édition remercient la Biblioteka Jagiellońska de Cracovie pour avoir mis à disposition un microfilm du manuscrit autographe de la partition et pour avoir autorisé l'édition et les facsimilés. Je dédie cette édition à R. Larry Todd, professeur à la Duke University de Caroline du Nord, avec tous mes remerciements.

Durham, NC/U.S.A., juin 1996  
Traduction : Jean Pierre Ménière

7 Felix Mendelssohn Bartholdy  
R. Larry Todd, Madison (A-R)  
8 Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn*  
9 *Ibid.*, p. 111.  
10 Brodbeck, *op. cit.*, tableau 1  
11 *Ibid.*, p. 31.  
12 *Ibid.*, 31-32.



# Herr Gott, dich loben wir

## Choral

Felix Mendelssohn Bartholdy

### 1. Herr Gott, dich loben wir

1809–1847

*Tempo del corale*

Trombone I alto  
 Trombone II alto  
 Trombone III tenore  
 Trombone IV basso  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello e Contrabbasso  
 Soprano  
 Alto  
 Tenore  
 Basso  
 Soprano  
 Alto  
 Tenore  
 Bas

Herr Gott, dich lo - ben wir, Herr wir  
 Lord God, thy praise we sing, L our dan - ken dir.  
 Herr Gott, dich lo - ben wi r our thanks we bring,  
 Herr Gott, dich praise Gott, wir dan - ken dir.  
 Lord God, thy Herr Lord Gott, wir dan - ken dir.  
 Herr Gott, dich lo - ben wir, Herr Gott, wir dan - ken dir.  
 Lord God, thy praise we sing, Lord God, our thanks we bring,  
 Herr Gott, dich lo - ben wir, Herr Gott, wir dan - ken dir.  
 Lord God, thy praise we sing, Lord God, our thanks we bring,  
 Gott, dich lo - ben wir, Herr Gott, wir dan - ken dir.  
 God, thy praise we sing, Lord God, our thanks we bring,

\* „Bei Orgel heißt  $\mathbf{f}$  volles Werk ohne Mixturen u. Schnarrwerk;  $\mathbf{mf}$  heißt einige 8' und ein Bordun 16' im Manual mit sanftem Pedal und  $\mathbf{p}$  heißt eine oder 2 8füßige sanfte Stimmen im Manual allein.“

Aufführungsdauer / Duration: ca. 9 min.  
 © 1996 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 40.124  
 Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
 Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2008 / Printed in Germany

Dich, Gott, Va - ter in E - wig - keit,  
 Thou, Fa - ther in e - ter - ni - ty,

Dich, Gott, Va - ter in E - wig - keit,  
 Thou, Fa - ther in e - ter - ni - ty,

Dich, Gott, Va - ter in E - wig - keit,  
 Thou, Fa - ther in e - ter - ni - ty,

Dich, Gott, Va - ter in E - wig - keit,  
 Thou, Fa - ther in e - ter - ni - ty,

ch - ret die Welt - weit und breit.  
 All the world doth hon - or thee.

ch - ret die Welt - weit und breit.  
 All the world doth hon - or thee.

ch - ret die Welt - weit und breit.  
 All the world doth hon - or thee.

ch - ret die Welt - weit und breit.  
 All the world doth hon - or thee.

*sempre* **mf**



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

All' En - gel und Him - mels - heer  
 All an - gels and hosts a - dore.

All' En - gel und Him - mels  
 All an - gels and hosts

All' En - gel und Him - mels  
 All an - gels and hosts

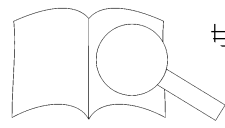
und was die - net dei - ner  
 and wor - - ship for - ev - er -

und was die - net dei - ner  
 and wor - - ship for - ev - er -

und was die - net dei - ner  
 and wor - - ship for - ev - er -

und was  
 and wor - - ship for - ev - er -

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



Auch Che - ru - bim und Se - ra - phim  
 All che - ru - bim and ser - a - phim

Auch Che - ru - bim und Se - ra -  
 All che - ru - bim and ser - a -

Auch Che - ru - bim und Se -  
 All che - ru - bim and ser

Auch Che - ru - bim und  
 All che - ru - bim ar

Ehr.  
 more, sin - gen im - mer mit  
 sing loud, ex - ult with

Ehr.  
 more, sin - gen im - mer mit  
 sing loud, ex - ult with

Ehr.  
 more, sin - gen im - mer mit  
 sing loud, ex - ult with

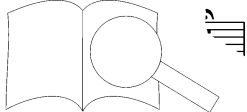
sin - gen im - mer mit  
 sing loud, ex - ult with



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

Hei - lig ist un - ser Gott, Hei - lig ist un - ser Gott,  
 Ho - ly is God, our Lord, Ho - ly is God, our Lord,  
 Hei - lig ist un - ser Gott, Hei - lig ist un - ser Gott,  
 Ho - ly is God, our Lord, Ho - ly is God, our Lord,  
 Hei - lig ist un - ser Gott, Hei - lig ist un - ser Gott,  
 Ho - ly is God, our Lord, Ho - ly is God, our Lord,  
 ho - her Stimm: Hei - lig ist un - ser Gott, Hei - lig ist un - ser Gott,  
 glo - rious hymn: Ho - ly is God, our Lord, Ho - ly is God, our Lord,  
 ho - her Stimm. un - ser Gott, Hei - lig ist un - ser Gott,  
 glo - rious Ho - ly is God, our Lord, Ho - ly is God, our Lord,  
 ho Hei - lig ist un - ser Gott, Hei - lig ist un - ser Gott,  
 Hei - lig ist un - ser Gott, Hei - lig ist un - ser Gott,  
 Ho - ly is God, our Lord, Ho - ly is God, our Lord,

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



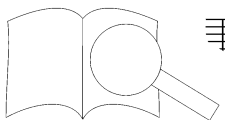


Hei - lig ist un - ser Gott, der Herr Gott Ze  
 Ho - ly is God, our Lord, The Lord of Sa

Hei - lig ist un - ser Gott, der Herr Gott Ze - - ba - - oth!  
 Ho - ly is God, our Lord, The Lord of Sa - - ba - - oth!

Hei - lig ist un - ser Gott, der Herr Gott Ze - - ba - - oth!  
 Ho - ly is God, our Lord, The Lord of Sa - - ba - - oth!

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



## 2. Dein göttlich Macht und Herrlichkeit

Andante con moto

56

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Violoncello e Contrabbasso *p*

Soprano  
Dein göttlich Macht und Herrlichkeit  
Thy maj - es - ty and sover - eign might

Alto  
Dein göttlich Macht und Herrlichkeit  
Thy maj - es - ty and sover - eign might

Tenore  
Dein göttlich Macht und Herrlichkeit  
Thy maj - es - ty and sover - eign

Basso  
Dein göttlich Macht und I  
Thy maj - es - ty and I sc

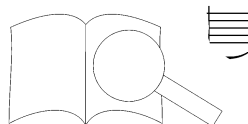
Coro I  
Soprano  
geht ü - ber Him - mel und Er - de  
fill - eth all earth - and realms of

Alto  
geht ü - ber Him - mel und Er - de  
fill - eth all earth - and realms of

Tenore  
geht ü - ber Him - mel und Er - de  
fill - eth all earth - and realms of

Basso  
geht ü - ber Him - mel und Er - de  
fill - eth all earth - and realms of

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



Der hei - li - gen zwölf Bo - ten Zahl  
 The twelve a - pos - tles praise thee, all

Der hei - li - gen zwölf Bo - ten Zahl  
 The twelve a - pos - tles praise thee, all

Der hei - li - gen zwölf Bo - ten Zahl  
 The twelve a - pos - tles praise thee, all

Der hei - li - gen zwölf Bo - ten Zahl  
 The twelve a - pos - tles praise thee, all

weit.  
light.

weit.  
light.

weit.  
light.

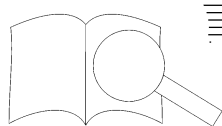
weit.  
li

die Pro - phe - ten all - zu -  
 proph - ets old thy name ex -

und die Pro - phe - ten all - zu -  
 the proph - ets old thy name ex -

und die Pro - phe - ten all - zu -  
 the proph - ets old thy name ex -

und die Pro - phe - ten all - zu -  
 the proph - ets old thy name ex -



der Mär - ty - rer hell glän - zend Heer  
 vic - to - rious no - ble mar - tyrs raise

der Mär - ty - rer hell glän - zend Heer  
 vic - to - rious no - ble mar - tyrs raise

der Mär - ty - rer hell glän - zend Heer  
 vic - to - rious no - ble mar - tyrs raise

der Mär - ty - rer hell glän - zer Heer  
 vic - to - rious no - ble mar - tyrs raise

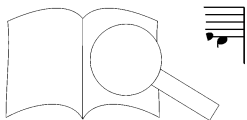
mal, tol; ver - herr - licht e - wig dei - ne  
 their voice to thee in songs of

mal, tol; ver - herr - licht e - wig dei - ne  
 their voice to thee in songs of

mal, tol; ver - herr - licht e - wig dei - ne  
 their voice to thee in songs of

mal, tol; ver - herr - licht e - wig dei - ne  
 their voice to thee in songs of

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



Und dei - ne heil' - ge Chri - sten - heit  
 All Chris - ten - dom on earth to thee

Und dei - ne heil' - ge Chri - sten - heit  
 All Chris - ten - dom on earth to thee

Und dei - ne heil' - ge Chri - sten - heit  
 All Chris - ten - dom on earth to thee

Ehr.  
praise.

Ehr.  
praise.

Ehr.  
praise.

F'  
p

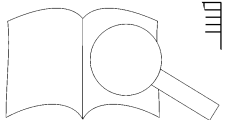
rühmt dich auf Er - den al - le -  
 sings hymns of praise un - ceas - ing -

rühmt dich auf Er - den al - le -  
 sings hymns of praise un - ceas - ing -

rühmt dich auf Er - den al - le -  
 sings hymns of praise un - ceas - ing -

rühmt dich auf Er - den al - le -  
 sings hymns of praise un - ceas - ing -

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



dich, Gott Va - ter im höch - sten Thron,  
*Thee, Fa - ther on thy high - est throne,*

dich, Gott Va - ter im höch - sten Thron, den  
*Thee, Fa - ther on thy high - est throne, the*

dich, Gott Va - ter im höch - sten Thron, den  
*Thee, Fa - ther on thy high - est throne, the*

dich, Gott Va - ter im höch - sten Thron, den  
*Thee, Fa - ther on thy high - est throne, the*

zeit,  
*ly.*

nen wahr - haft' - gen, ein' - gen Sohn,  
*true and on - ly be - got - ten Son.*

zeit,  
*ly.*

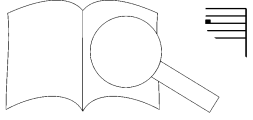
dei - nen wahr - haft' - gen, ein' - gen Sohn,  
*thy true and on - ly be - got - ten Son.*

zeit,  
*ly.*

dei - nen wahr - haft' - gen, ein' - gen Sohn,  
*thy true and on - ly be - got - ten Son.*

dei - nen wahr - haft' - gen, ein' - gen Sohn,  
*thy true and on - ly be - got - ten Son.*

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



Musical score for piano accompaniment, measures 96-105. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Heil' - gen Geist und Trö - ster wert  
 Ho - ly Ghost, our Par - a - clete,

Heil' - gen Geist und Trö - ster wert  
 Ho - ly Ghost, our Par - a - clete,

Heil' - gen Geist und Trö - ster wert  
 Ho - ly Ghost, our Par - a - clete,

Heil' - gen Geist und Trö - ster wert  
 Ho - ly Ghost, our Par - a - clete,

Musical score for vocal parts with lyrics, measures 96-105. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The lyrics are: "Heil' - gen Geist und Trö - ster wert / Ho - ly Ghost, our Par - a - clete,".

h - dienst sie lobt und ehrt.  
 als in ser - - vice meet.

ch - tem Dienst sie lobt und ehrt.  
 church ex - als in ser - - vice meet.

mit rech - tem Dienst sie lobt und ehrt.  
 the church ex - als in ser - - vice meet.

mit rech - tem Dienst sie lobt und ehrt.  
 the church ex - als in ser - - vice meet.

Musical score for vocal parts with lyrics, measures 106-115. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The lyrics are: "h - dienst sie lobt und ehrt. / als in ser - - vice meet." and "ch - tem Dienst sie lobt und ehrt. / church ex - als in ser - - vice meet." and "mit rech - tem Dienst sie lobt und ehrt. / the church ex - als in ser - - vice meet." and "mit rech - tem Dienst sie lobt und ehrt. / the church ex - als in ser - - vice meet.".

Musical score for piano accompaniment, measures 116-125. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.



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

3. Du König der Ehren Jesu Christ

105 Più mosso

**Trombone I alto**  
**Trombone II alto**  
**Trombone III tenore**  
**Trombone IV basso**

**Violino I**  
**Violino II**  
**Viola**  
**Violoncello e Contrabbasso**

**Coro I**  
**Soprano**  
**Alto**  
**Tenore**  
**Basso**

**Coro II**  
**Soprano**  
**Alto**  
**Tenore**

**Org.**

*Lyrics:*  
 Du Christ, Kö - nig der Eh - ren Je - su C  
 King of Glo - ry, thee we  
 Du Christ, Kö - nig der Eh - ren Je  
 King of Glo - ry, thee  
 Du Christ, Kö - nig der Eh - ren  
 King of Glo - ry, thee  
 Du Christ, Kö - nig der Eh - ren  
 King of Glo - ry, thee  
 Des who Va - ters ew' - ger  
 art our God's e -  
 Des who Va - ters ew' - ger  
 art our God's e -  
 Des who Va - ters ew' - ger  
 art our God's e -  
 Des wh ger



Hast Knecht-ge - stalt ge - nom - men  
 to save us, wretch - ed and for

Hast Knecht-ge - stalt ge - nom - men  
 to save us, wretch - ed and for

Hast Knecht-ge - stalt ge - nom - men  
 to save us, wretch - ed and for

Hast Knecht-ge - stalt ge - nom - men  
 to save us, wretch - ed and for

Sohn du bist!  
 ter - nal Son:

Sohn du  
 ter - nal

Son:

daß wir der Kind-schaft  
 wast made our bro - ther,

daß wir der Kind-schaft  
 wast made our bro - ther,

daß wir der Kind-schaft  
 wast made our bro - ther,

daß wir der Kind-schaft  
 wast made our bro - ther,

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



Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a dynamic marking of *p*.

Du hast dem Tod zer - stört sein' Macht,  
 Thou o - ver - cam - est death's sharp sting.

Du hast dem Tod zer - stört sein'  
 Thou o - ver - cam - est death's shar'

Du hast dem Tod zer -  
 Thou o - ver - cam - est

Du hast dem T  
 Thou o - ver - ca.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a dynamic marking of *p*.

Recht emp - fahn.  
 vir - gin born.

Recht emp - fahn.  
 vir - gin

Recht

die Gläub'-gen all' zum Him - mel  
 be - liev - ers in - to heav'n to

die Gläub'-gen all' zum Him - mel  
 be - liev - ers in - to heav'n to

die Gläub'-gen all' zum Him - mel  
 be - liev - ers in - to heav'n to

die Gläub'-gen all' zum Him - mel  
 be - liev - ers in - to heav'n to

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a dynamic marking of *p*.

Musical score for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a dynamic marking of *p*.

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



Du sit - zest zur Rech - ten Got - tes gleich  
 at God's right - hand ex - alt - ed, thou Ein  
 Thou

Du sit - zest zur Rech - ten Got - tes gleich  
 at God's right - hand ex - alt - ed, thou Ein  
 Thou

Du sit - zest zur Rech - ten Got - tes  
 at God's right - hand ex - alt - ed, Ein  
 Thou

Du sit - zest zur Rech - ten G  
 at God's right - hand ex - ah Ein  
 Thou

bracht.  
bring;

bracht.  
bring;

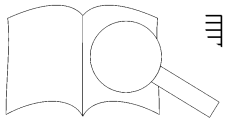
bracht.  
bring;

mit al - ler Ehr in Va - ters Reich.  
 dost share His pow'r and glo - ry now.

mit al - ler Ehr in Va - ters Reich.  
 dost share His pow'r and glo - ry now.

mit al - ler Ehr in Va - ters Reich.  
 dost share His pow'r and glo - ry now.

mit al - ler Ehr in Va - ters Reich.  
 dost share His pow'r and glo - ry now.



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

Rich - ter du zu - künf - tig bist  
wilt re - turn, clothed in thy might, Nun Help

Rich - ter du zu - künf - tig bist  
wilt re - turn, clothed in thy might, Nun Help

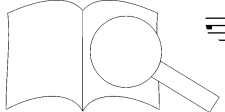
Rich - ter du zu - künf - tig bist  
wilt re - turn, clothed in thy n. Nun Help

...es, was tot und le - bend ist.  
judge the quick and dead a - right.

al - les, was tot und le - bend ist.  
to judge the quick and dead a - right.

al - les, was tot und le - bend ist.  
to judge the quick and dead a - right.

al - les, was tot und le -  
judge the quick and der

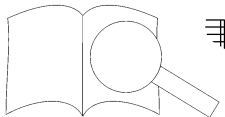


Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

hilf uns, Herr, den Die - nem dein,  
 us, thy ser - vants now, our God,  
 hilf uns, Herr, den Die - nem dein,  
 us, thy ser - vants now, our God,  
 hilf uns, Herr, den Die - nem dein,  
 us, thy ser - vants now, our God,  
 hilf uns, Herr, den Die - nem dein,  
 us, thy ser - vants now, our God,

durch dein Blut ge - wor - den rein,  
 thou hast ran - sored with ho - ly blood,  
 die durch dein Blut ge - wor - den rein,  
 whom thou hast ran - sored with ho - ly blood,  
 die durch dein Blut ge - wor - den rein,  
 whom thou hast ran - sored with ho - ly blood,  
 die durch dein Blut ge - wor - den rein,  
 whom thou hast ran - sored with ho - ly blood,

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



4. Laß uns im Himmel haben teil

Più lento  
160

Solo

Laß uns im Him - mel ha - ben teil. Mi' a r - n ew' - gem Heil. thee.  
 O Lord, with all thy saints may we dwell with thee.

Solo

Laß uns im Him - mel ha - ben teil. - gen am ew' - gem Heil. thee.  
 O Lord, with all thy saints may heav'n and dwell with thee.

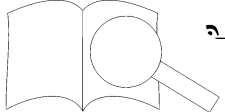
Solo

Laß uns im Him - mel ha - den Heil' - gen am ew' - gem Heil. thee.  
 O Lord, with all thy sain. her - it heav'n and dwell with thee.

Solo

Laß uns im Him - m' Mit - den Heil' - gen am ew' - gem Heil. thee.  
 O Lord, with all in - her - it heav'n and dwell with thee.

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

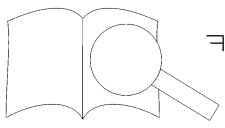


*p* Tutti Solo *f*

Hilf dei - nem Volk, Herr Je - su Christ! Und seg - ne de  
 Help us, o Lord from age to age, and bless thy sen - ist!  
*p* Tutti Solo *f* Erb - teil ist!  
 us, o Lord from age to age, and her - i - tage,  
*p* Tutti Solo *f* as dein Erb - teil ist!  
 us, o Lord from age to age, a - sen her - i - tage,  
 Hilf dei - nem Volk, Herr Je - su Christ! - ne, was dein Erb - teil ist!  
 Help us, o Lord from age to age, a - ss thy cho - sen her - i - tage,

*p* Tutti

Hilf dei - nem Volk, He  
 Help us, o Lord!  
*p* Tutti Christ!  
 Help us. age,  
*p* Tutti Je - su Christ!  
 Help age to - age,  
 volk, Herr Je - su Christ!  
 Lord from age to age,



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

*p* Tutti Solo

Re - gier sie, Herr, zu al - ler Zeit! Und heb sie - keit. more.  
 nour - ish and keep them by thy pow'r, and lift th

*p* Tutti Solo

Re - gier sie, Herr, zu al - ler Zeit! Und s, the. E - wig - keit. more.  
 nour - ish and keep them by thy pow'r, and and er - er - more.

*p* Tutti

Re - gier sie, Herr, zu al - ler Zeit! noch in E - wig - keit.  
 nour - ish and keep them by thy pow' up for - ev - er - er - more.

*p* Tutti

Re - gier sie, Herr, zu al - heb sie hoch in E - wig - keit.  
 nour - ish and keep them by i. lift them up for - ev - er - er - more.

*p* Tutti

Re - gier sie, Herr.  
 nour - ish and k

*p* Tutti

Re - gie er Zeit!  
 nour thy pow'r,

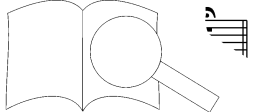
*p* Tutti

R em al - ler Zeit!  
 by thy pow'r,

Herr, zu al - ler Zeit!  
 keep them by thy pow'r,

Col pedale *pp*

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





5. Täglich, Herr Gott, dich loben wir

189 **Tempo come 1<sup>mo</sup> del corale**

**Trombone I alto**  
**Trombone II alto**  
**Trombone III tenore**  
**Trombone IV basso**

**Violino I**  
**Violino II**  
**Viola**  
**Violoncello e Contrabbasso**

**Soprano**  
 Täg - lich, Herr Gott, dich lo - ben  
 Dai - ly our thanks we sing to  
 vere dei - nen  
 thy —

**Alto**  
 Täg - lich, Herr Gott, dich lo  
 Dai - ly our thanks we sing  
 — — — — — ehr'n dei - nen  
 — — — — — vere thy —

**Tenore**  
 Täg - lich, Herr Gott, dich  
 Dai - ly our thanks  
 — — — — — und ehr'n dei - nen  
 — — — — — re - - - vere thy —

**Basso**  
 Täg - lich, Herr G.,  
 Dai - ly our than.  
 — — — — — wir  
 — — — — — thee, und ehr'n dei - nen  
 — — — — — re - - - vere thy —

**Coro I**

**Soprano**  
 Täg - lich  
 Dai - ly  
 lo - ben to wir  
 sing thee, und ehr'n dei - nen  
 — — — — — vere thy —

**Alto**  
 — — — — — dich lo - ben to wir  
 — — — — — t, anks we sing thee, und ehr'n dei - nen  
 — — — — — vere thy —

**Tenore**  
 — — — — — Herr our  
 — — — — — Gott, thanks  
 — — — — — we  
 — — — — — lo - ben to wir  
 — — — — — sing thee, und ehr'n dei - nen  
 — — — — — vere thy —

**P**  
 — — — — — lich, Herr our  
 — — — — — ly our  
 — — — — — Gott, thanks  
 — — — — — we  
 — — — — — lo - ben to wir  
 — — — — — sing thee, un' - - - nen

**Orga.**

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



Tempo dell' andante con moto

Musical score for piano introduction, consisting of five staves (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamics like *f*.

Musical score for piano accompaniment, consisting of five staves (treble and bass clefs) with notes, rests, and dynamics like *mf* and *f*.

Na - men ste - tig - lich. Be - hüt uns, o du tr  
 name e - ter - nal - ly. Pre - serve us, faith - ful tr

Na - men ste - tig - lich. Be - hüt uns, o eu ott,  
 name e - ter - nal - ly. Pre - serve us, faith sin,

Na - men ste - tig - lich. Be - hüt uns, er Gott,  
 name e - ter - nal - ly. Pre - serve us, from sin,

Na - men ste - tig - lich. Be - treu - er Gott,  
 name e - ter - nal - ly. Pre - se, God, from sin,

Na - men ste - tig - lich. vor al - ler  
 name e - ter - nal - ly. from e - vil

Na - men ste - vor al - ler  
 name e - ter - nal - ly. from e - vil

Na - vor al - ler  
 name from e - vil

...al - ly. - ler vil

Musical score for piano accompaniment, consisting of five staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

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



Sei uns gnä - dig, Her sei  
 For mer - cy on - ly, -

Sei uns gnä - dig, Gott,  
 For mer - cy on, plead,

Sei un - ser Gott,  
 For mer we plead,

Sei m., .herr, un - ser Gott,  
 For God, we plead,

Sünd und Mis - se sei uns  
 foes with - out, with be thou

Sünd und Mä sei uns  
 foes with - out, be thou

Sünd foes sei uns  
 be thou

...h - in. uns



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

Zeig uns dein' Barr  
show us thy me

Zeig uns her  
show us

Zeig uns a.  
show us

Zeig uns arm - her - zig - keit!  
show us mercy, Lord, as we

gnä - dig in al - ler  
mer - ci - ful to our g.

gnä - dig in al  
mer - ci - ful

gnä  
r

Not. need;

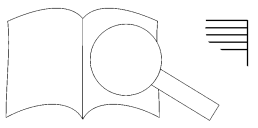
Wie uns' - re  
our stead - fast

Wie uns' - re  
our stead - fast

Wie uns' - re  
our stead - fast

Wie uns' - re  
our stead - fast

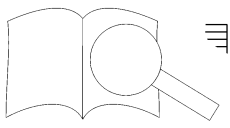
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Più Lento tempo del corale

The musical score consists of several systems. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The second system continues the vocal parts with lyrics in German and English. The third system shows the vocal parts with lyrics. The fourth system shows the vocal parts with lyrics. The fifth system shows the vocal parts with lyrics. The sixth system shows the vocal parts with lyrics. The seventh system shows the vocal parts with lyrics. The eighth system shows the vocal parts with lyrics. The ninth system shows the vocal parts with lyrics. The tenth system shows the vocal parts with lyrics. The eleventh system shows the vocal parts with lyrics. The twelfth system shows the vocal parts with lyrics. The thirteenth system shows the vocal parts with lyrics. The fourteenth system shows the vocal parts with lyrics. The fifteenth system shows the vocal parts with lyrics. The sixteenth system shows the vocal parts with lyrics. The seventeenth system shows the vocal parts with lyrics. The eighteenth system shows the vocal parts with lyrics. The nineteenth system shows the vocal parts with lyrics. The twentieth system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-first system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-second system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-third system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-fourth system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-fifth system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-sixth system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-seventh system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-eighth system shows the vocal parts with lyrics. The twenty-ninth system shows the vocal parts with lyrics. The thirtieth system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-first system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-second system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-third system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-fourth system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-fifth system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-sixth system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-seventh system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-eighth system shows the vocal parts with lyrics. The thirty-ninth system shows the vocal parts with lyrics. The fortieth system shows the vocal parts with lyrics. The forty-first system shows the vocal parts with lyrics. The forty-second system shows the vocal parts with lyrics. The forty-third system shows the vocal parts with lyrics. The forty-fourth system shows the vocal parts with lyrics. The forty-fifth system shows the vocal parts with lyrics. The forty-sixth system shows the vocal parts with lyrics. The forty-seventh system shows the vocal parts with lyrics. The forty-eighth system shows the vocal parts with lyrics. The forty-ninth system shows the vocal parts with lyrics. The fiftieth system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-first system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-second system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-third system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-fourth system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-fifth system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-sixth system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-seventh system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-eighth system shows the vocal parts with lyrics. The fifty-ninth system shows the vocal parts with lyrics. The sixtieth system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-first system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-second system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-third system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-fourth system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-fifth system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-sixth system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-seventh system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-eighth system shows the vocal parts with lyrics. The sixty-ninth system shows the vocal parts with lyrics. The seventieth system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-first system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-second system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-third system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-fourth system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-fifth system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-sixth system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-seventh system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-eighth system shows the vocal parts with lyrics. The seventy-ninth system shows the vocal parts with lyrics. The eightieth system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-first system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-second system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-third system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-fourth system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-fifth system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-sixth system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-seventh system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-eighth system shows the vocal parts with lyrics. The eighty-ninth system shows the vocal parts with lyrics. The ninetieth system shows the vocal parts with lyrics. The hundredth system shows the vocal parts with lyrics.

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



Adagio molto

The musical score is arranged in systems. The top system includes piano accompaniment (right and left hand) and a vocal line. The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The third system introduces German lyrics: "Schan-den laß uns nim-mer mehr. ne-ver let our hope be lost." The fourth system repeats the lyrics and includes performance markings "dim." and "A". The fifth system continues the lyrics and includes "men. men." and "dim.". The sixth system includes "Schan-den laß uns ne-ver let our" and "dim.". The seventh system includes "Schan-den ne-ver" and "ost. A". The eighth system includes "Schr- mer-mehr. be lost. A" and "dim.". The ninth system includes "our nim-mer mehr. hope be lost. A" and "dim.". The bottom system shows the final piano accompaniment. A large watermark "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag" is overlaid diagonally across the score. A logo for Carus-Verlag is in the top right, and a magnifying glass icon is in the bottom right.

# Kritischer Bericht

## I. Die Quelle

Mendelssohns Choral *Herr Gott, dich loben wir* erscheint hier erstmalig im Druck. Die einzige Quelle zu diesem Werk ist die autographe Partitur, die im Band 38/2 des Mendelssohn-Nachlasses aufbewahrt wird, einer unschätzbaren Sammlung von Autographen des Komponisten, die die Familie Mendelssohn nach dessen Tod der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin übergeben hat. Der Nachlaß befindet sich heute in zwei Bibliotheken: der Großteil wird in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B) aufbewahrt; einige Bände – darunter auch Band 38/2, der den hier vorliegenden Choral enthält, – besitzt die Biblioteka Jagiellońska in Kraków (PL-Kj). Bd. 38/2 umfaßt 271 Seiten und enthält Mendelssohns Handschriften aus dem Jahre 1843, die in etwa in chronologischer Reihenfolge gebunden wurden. Dem Band geht ein Inhaltsverzeichnis voraus, das die folgenden Werke auflistet (alle Opuszahlen nach 72 sind posthum zugeteilt worden): op. 96 und 94; mehrstimmige Lieder aus Op. 59, 88 und 100; Lieder aus op. 99 und 57, sieben *Lieder ohne Worte* aus op. 62, 67 und 85; der Klavierauszug des Chores zu *Athalia* op. 74; zwei Sätze aus dem *Streichquartett* op. 81; Harmonisierungen von Psalmversen aus Psalmen des 16. und 17. Jahrhunderts, der *Männerchor Gott segne Sachsenland*, der anlässlich der Enthüllung der Statue des Sachsenkönigs Friedrich August in Dresden entstanden ist, der Choral *Herr Gott, dich loben wir*, Harmonisierungen der Choräle *Allein Gott in der Höh sei Ehr* und *Vom Himmel hoch*, die Orgelstimmen zu *Psalm 2* (op. 78, 1) und zwei Chören aus Händels *Messias*, die Mendelssohn 1843 für den Weihnachtsgottesdienst im Berliner Dom schrieb, sowie Nr. aus den *Sechs Sprüchen* op. 79.

*Herr Gott, dich loben wir* ist auf hochformativ mit 16 Systemen notiert. Das Werk beginnt a des Bandes und endet auf Seite 216; drei unbes. Notenseiten (S. 196–198) gehen voraus. Rechts der Seite 199 befindet sich das Akro- mir“), das Mendelssohn einem voranstellte. Am linken oberen der Hinweis auf den Kom- tausendjährigen Besteh- 1843. Darunter der or- strichen: *Choral. F* Seite steht eine *Orgel heißt f vc* e. *mf* heißt sanfter *Stim* *li* *ig den 16<sup>ten</sup> July / 1843.*

weils nur der höchsten Stimme Di- alen Stimmbezeichnungen mit An- 4 Tromboni. (4 Systeme mit C<sub>1</sub>- F<sub>4</sub>-Schlüssel), Violini. (2 Systeme mit G<sub>2</sub>- Schlüs. (C<sub>3</sub>-Schlüssel), *Char I & II*. (4 Systeme, mit C<sub>1</sub>-, C<sub>3</sub>-, C<sub>4</sub>- und F<sub>4</sub>-Schlüssel), *Organo* (2 Systeme mit G<sub>2</sub>- und F<sub>4</sub>-Schlüssel), *Bassi* (F<sub>4</sub>-Schlüssel).

## II. Zur Edition

Die vorliegende Erstausgabe folgt bezüglich der Schlüsselung der Singstimmen modernen Geflogenheiten. Der Klarheit des Notenbildes wegen sind für die Singstimmen durchweg zwei Akkoladen à 4 Systeme verwendet worden, obgleich Mendelssohn die beiden Chöre in eine Akkolade zusammengefaßt hat. Wenn Instrumentalstimmen im Autograph nicht notiert, sondern mit *colle voci* bezeichnet sind, so wurden sie in der Ausgabe ausgeschrieben, wobei die Bogensetzung der Vokalstimmen auch in die jeweilige Instrumentalstimme übernommen wurde. Auch die dynamischen Angaben bei verdoppelten Stimmen wurden ohne besondere Kennzeichnung analog ergänzt. Die Streicherbaßstimme, die im Original unterster Stelle steht, ist unter die Violastimme

Zusätze der Herausgeberin sind in gekennzeichnet: Bögen durch durch Kursive und Dynamik von Akzidentien folgt m Vorsichtsakzidentien sind Die originale Schreibweise modernisiert worden Abschnitte star im Autographen wurden durch der Komponist da- ter „urspr.“ gekennzeichnet.

Alto, B=Basso, Cb=Contrabbasso, Org= Organo, T=Tenore, Trb=Trombone, Va=Viola, Vcllo, Vl=Violino. Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pau- merkung.

### 1. Satz

- |             |                                     |
|-------------|-------------------------------------|
| 1 Trb I 1–4 | h'                                  |
| 2 Trb I 1–2 | d''                                 |
| 17 Org 3–4  | fis' fehlt                          |
| 27 Org 3–4  | ais' im Manuskript nicht korrigiert |
| 50 Org 3–4  | Ganze e                             |
| 52 Org 1–2  | Halbepause fehlt                    |
| 55 A 1–4    | Custos f'                           |

### 2. Satz

- |            |       |
|------------|-------|
| 75–85 S    | verse |
|            | ben,  |
|            | schlü |
| 77 Va 3    | as    |
| 77 Org 3–4 | a     |
| 83 Org     | Viert |



93 Vc  
95 Va 3-4  
102 VI I  
102 VI II 3-4  
102 Va 1-4  
102 Org 1-4  
  
102 Org 3-4  
102 Vc 1-4  
103 VII 1-2  
103 VII 3-4  
103 Va 1-4  
103 Org 1-4  
  
103 Org 3-4  
103 Vc 1-4  
104 VII 1-4  
104 Va 1-4  
104 Org 1-4  
104 Vc 1-4

Viertel A, a, G, F  
as  
urspr. Viertel g', Halbe g'  
urspr. c''  
urspr. e'  
unteres System: Akkord urspr. mit A,  
oberes System: Akkord urspr. mit a'  
g' mit Auflösungszeichen  
urspr. A  
urspr. g' übergebunden von T. 102  
urspr. fis'  
urspr. d'  
unteres System: Akkord urspr. mit d,  
oberes System: Akkord urspr. mit d'  
urspr. fis'  
urspr. d  
g'  
h  
Akkord G-h-d'-g'  
G

144 T 1-2  
144 B 1-4  
144 Org 3-4  
144 Vc 3-4  
144  
  
145 A 3-4  
145 T 1-2  
145 T 3  
145 T 4  
145 B 1-2  
145 B 3-4  
145 Org 1-2  
  
145 Org 3-4  
145 Vc 1-2  
145 Vc 3-4  
146 A 3-4  
146 B 3-4  
146 Org 1-3  
146 Org 3-4

urspr. Ganze *cis'* und *c'*, Halbe *d'*  
urspr. Akkord *f-d*  
urspr. Akkord *d-d'-f'-a'*  
urspr. *d*  
Fermaten und Taktstriche ausgestri-  
chen  
urspr. e'  
urspr. *c'-d'*  
*c'* mit Auflösungszeichen  
urspr. *g*  
urspr. *f*  
urspr. *c*  
oberes System: Akkord urspr. mit *a-d'*,  
unteres System: Akkord urspr. mit *f*  
Akkord urspr. *c-c'-e'g'*  
urspr. *f*  
urspr. *c*  
urspr. *a'*  
urspr. *F*  
oberes System  
unteres Syr  
oberes *c*  
urspr  
ur

### 3. Satz

106 Trb II 4

a zusätzlich zu e'; a scheint jedoch  
ausgestrichen worden zu sein

106 Trb III 3  
106 Trb III 4  
136 VI II 3-4  
136 Va 3-4  
138 T 3-4  
138 B 3-4  
138 Org 3-4

Akkord *d-f-a*  
Akkord urspr. mit *d-f*  
Custos e'  
Custos c'  
urspr. c'  
urspr. A

unteres System: Akkord urspr. mit A  
oberes System: Akkord urspr. mit e'

138 Vc 3-4  
139 A 1-2  
139 B 1-2  
139 Org 1-2

urspr. A  
urspr. e'  
urspr. c  
unteres System: Akkord  
oberes System: Akkord u.

139 Vc 1-2  
140 Trb III 3-4  
140 Trb IV 3-4  
140 VI I 3-4  
140 Va 1-4  
140 S 1-4  
140 A 1-4  
140 T 1-4  
140 B 1-4  
140

urspr. c  
Custos ohne *ci'*  
Custos *g*  
Custos *d''*  
a im A  
urspr.  
u.

146 Vc 3-4  
147 A 1-2  
147 B 1-2  
147 Org 1-2  
147 Org 3-4

147 Vc  
148  
1'

149

Halbe  
urspr. mit G-g  
rd urspr. mit G-  
Akkord urspr. mit b  
Halbe G  
urspr.  
Akkord A-a-cis'-e'  
urspr. A  
Ganzepause fehlt

### 5. Satz

190 Trb I  
195 Va  
207 Vc 3

urspr. *h*  
urspr. *G*  
urspr. *e*  
  
Custos versehentlich *d''*  
Halbe e' und Halbe f', beide unkorri-  
giert  
*cis'*, nicht korrigiert

142 A  
142  
14

144  
144

144  
144  
144  
144

urspr. *h-e'*  
urspr. Akkord *c-e*  
urspr. Akkord *G-e*  
urspr. *h*  
urspr. Akkord *G-e*  
urspr. A  
urspr. *a'*  
urspr. e'  
urspr. *f'*

