

Felix Mendelssohn Bartholdy

Hymne

Hör mein Bitten · Hear my prayer
Orchesterfassung

per Soprano solo, Coro SATB
2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Cori
2 Violini, Viola, Violoncello / Contr.

herausgegeben von / edited by
R. Larry Todd

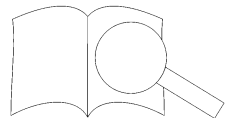
Carus Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.165/07



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



Vorwort

Galt Mendelssohns Anthem *Hör mein Bitten* früher, besonders in der viktorianischen Zeit, als eine seiner bekanntesten geistlichen Kompositionen, so wurde es in jüngerer Zeit häufig übersehen zugunsten seiner größeren Werke wie etwa der Oratorien *Paulus* und *Elias*. *Hör mein Bitten* wurde 1844 für Solosopran, Chor und obligate Orgel geschrieben und am Anfang des Jahres 1847 von Mendelssohn neu instrumentiert. Mendelssohn erlebte den Druck der Orchesterfassung allerdings nicht mehr, denn er starb im November 1847, fast ein Jahr nach ihrer Vollen- dung. Aber die meisterhafte Orchestrierung der Hymne und die zahlreichen Änderungen, die er im Jahre 1847 vor- nahm, weisen auf seine Absicht hin, die zweite Fassung zu veröffentlichen. Es ist also begründet, sich mit neuem In- teresse auf dieses Werk zu konzentrieren.

Hör mein Bitten ist eines der Stücke, die Mendelssohn für ein englisches Publikum schrieb. Dazu gehören u. a. auch ein *Te Deum* für den Morgengottesdienst (1832 für Vin- cent Novello geschrieben), ein Abendgebet (1833 für Tho- mas Attwood komponiert) und die drei Motetten op. 69 (unter den letzten Werken Mendelssohns). Außerdem sollten die *Drei geistlichen Lieder* (1841) dieser Werke- gruppe zugezählt werden, die eine Auftragsarbeit von C. B. Bradley waren, der Mendelssohn eine Paraphrase des 13. Psalms übersandt hatte. Auf gleiche Weise ver- wendet *Hör mein Bitten* den Text einer Paraphrase des 55. Psalms, *Hear My Prayer*, von William Bartholomew (1793–1867), der auch Übersetzungen verschiedener an- derer Werke Mendelssohns, u. a. zu *Athalia*, *Ödipus auf Kolonos*, *Lauda Sion* und *Elias*, verfaßt hat.

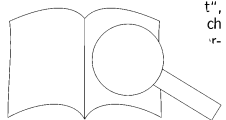
Glücklicherweise können wir die Chronologie des An- themens dank der überkommenen Dokumente und au- tographen Materials gut verfolgen. Wie wir wissen, sandte Bartholomew an Mendelssohn seinen Text am 10. November 1843.¹ Er erbat eine Si- tuation der Paraphrase für eine Aufführung in der St. Pauls Hall, einem erst 1841 renovierten Kirchengebäude, in dem mehrere Konzertreihen stattfanden, organi- siert von der Firma Sacred Concerts.² Mendelssohn be- rief sich auf die Empfehlung von der Firma Buxton von der Firma Buxton, die Mendelssohn am 13. Dezember 1843 bat, die Paraphrase für die Verse zu schreiben, die er für das Werk zu Beginn des An- themens sein würde. Der Komponist ist mit dem Autograph von Mendelssohn Nachlasses der Buxton-Verlag übernommen, ist aber leider nicht mehr erhalten. Ein später vollendete Manuskript – dasjenige mit Bartholomew – das er am 31. Januar 1844 Bar- tholomew sandte. Das Autograph (mit einem Wid- mungsschreiben) scheidet sich in mehreren Einzelheiten von der späteren Fassung; es ist erhalten und befindet sich im Victoria and Albert Museum in London.³

Gegen Ende des Jahres 1844 beschäftigte sich Mendels- sohn mit Plänen zur Veröffentlichung des Werkes: Er bot Bote & Bock die deutsche Fassung (Wilhelm Taubert ge- widmet) an und Ewer & Co. die englische. Zu dieser Zeit galten Mendelssohns größte Anstrengungen zunehmend der Arbeit an seinem Meisterwerk der geistlichen Musik, dem *Elias*. Im August 1846 reiste er über London nach Bir- mingham zur Premiere des Oratoriums. Am 20. und 21. August probte er den Orchesterpart in den Hanover Square Rooms in London.⁴ Während dieser Proben traf er den irischen Bariton Joseph Robinson (1816–1898), der Mendelssohn bat, das Anthem zu instrumentieren. Robin- sons Abschrift der Orchesterfassung, die heute in der Bri- tish Library aufbewahrt wird (*Add. Ms. 4634*), enthält die folgende Anmerkung des Baritons:

Die Orchesterpartitur von „Hör mein sohn für mich geschrieben. Damit er ich vorbrachte, als ich ihn zu mein 1846 in London traf. Die Partitur nach Mendelssohns Tod von Robinson, 3 Upper Fitzwill

Anders als Bartholomew, der Mendelssohn in wenig mehr als ein Jahr vorordnete, forderte Robin- sons Auftraggeber, Mendelssohn, die Premiere des *Elias* bis zum nächsten Jahr zu verschieben. Die Komposition der Ouver- türe für die Orgel, die Mendelssohn mit der Überarbei- tung des Anthemens beauftragte, und der Komponist noch die Orgelkomposition zu berücksichtigen und die Orgelkomposition gleichzeitig mit einer Bear- beitung des Anthemens im Februar 1847 zu been- digen. Mendelssohn starb am 14. Februar 1847 an Buxton: „Damit ich nicht verärgert sind, schickte ich Ihnen heu- tige die Overtüre zu vier Händen und die Orgelkomposition. Damit hoffe ich, Sie zu versöhnen und Ihren Verdruß, den Sie meinethwegen und wegen mei- ner Änderungen hatten.“⁵ Das Autograph, das Mendels-

¹ Der Brief wurde von dem umsichtigen Mendelssohn mit tausenden anderer Briefe in den sogenannten Green Books aufbewahrt, die sich jetzt in Oxford befinden (Vol. XVIII, Nr. 178). Siehe den wichtigen neuen Katalog von Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Vol. I, Tutzing 1980.
² Über Crosby Hall, vgl. Robert Elkin, *The Old Concert Rooms of London*, London 1955, S. 143ff.
³ Der Brief befindet sich in der Library of Congress, Washington, D.C.
⁴ Das Manuskript wurde von Rudolf Werner geprüft, dessen Disserta- tion *Felix Mendelssohn als Kirchenmusiker*, Frankfurt 1930, immer noch das beste Werk über Mendelssohns geistliche Musik ist. Ein Ka- talog von Mendelssohns Autographen wurde 1848 von H. C. Schlei- nitz angefertigt (Bodleian Library, ¹⁸⁴⁸, der eine Eintragung über das Manuskript enthält).
⁵ Eine Beschreibung bei Michael Buxton in: *Victoria and Albert Museum*, London, 1980, S. 10. Ich bin Herrn Wilson für die Hilfs- leistung dankbar, als ich das Autograph des Anthemens mit der endgültigen Orgelkomposition in *The Music of Felix Mendelssohn: A Published Score* in: *The Music of Felix Mendelssohn*, ed. by Jack Werner, Mendelssohn's Works, London 1980, S. 10.
⁷ Das Original in englisch befindet sich in der British Library, London.



sohn höchstwahrscheinlich an Buxton schickte, befindet sich heute in der M. Deneke-Mendelssohn-Sammlung in Oxford. Hiervon fertigte Buxton wahrscheinlich die Abschrift für Joseph Robinson an, die in der British Library aufbewahrt wird und nach der der Verlag Novello, vermutlich in den 1880er Jahren eine Ausgabe erstellte. Die Orchesterfassung wurde übrigens erstmals am 21. Dezember 1848 in Dublin aufgeführt.⁸

Ein Problem, das die handschriftlichen Quellen nicht zu lösen erlauben, betrifft die Herkunft des deutschen Textes des Anthems. Wie bekannt, sandte Bartholomew den englischen Text an Mendelssohn. Als Mendelssohn das Werk für eine Veröffentlichung in Deutschland vorsah, brauchte er natürlich einen deutschen Text auf der Grundlage von Bartholomews Umdichtung, der aber damit doppelt vom ursprünglichen Psalm entfernt war. Obgleich wir kein sicheres Zeugnis darüber besitzen, neigen wir zu der Vermutung, daß Mendelssohn den deutschen Text selber bearbeitete. Er war fast 15 Jahre früher auf ein ähnliches Problem gestoßen, als er seine große Bearbeitung des 115. Psalms op. 31 vollendete. In diesem Fall verwendete er ursprünglich den Vulgata-Text *Non nobis Domine*, den er mit *Nicht unsern Namen, Herr*, übersetzte, wie sein Brief vom 19. Mai 1835 an den Verleger Simrock zeigt.⁹ Ein kleiner Hinweis könnte Mendelssohns Urheberschaft an dem deutschen Text *Hör mein Bitten* bezeugen. Das Autogram vom 25. Januar 1844 begann augenscheinlich mit den Worten „Hör mein Rufen“ statt „Hör mein Bitten“. Es ist wahrscheinlich, daß Mendelssohn die deutsche Übersetzung mit derselben Sorgfalt revidierte, die er üblicherweise auf die Durchsicht seiner Musik verwendete. Wer auch immer den deutschen Text bearbeitete, er tat dies mit Erfolg. Bartholomews englische Verspaare wurden dabei mit einem ähnlichen Reimschema ins Deutsche übernommen. Noch bemerkenswerter ist, daß diese Text gelegentlich der Lutherischen Psalms nahekam, so daß der Eindruck entsteht, es handle sich um eine Paraphrase dieser Fassung, um eine Übersetzung der englischen

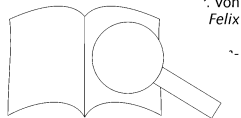
Mendelssohn war sich bei der *Bitten* gewiß der Tradition wußt, die über mehrere Musik überliefert sind in Berlin in den Jahren Bachs und Lassos auf seiner it, 1831 studiert hatte, so prüft des 17. und 18. Jahrhunderts, die Kirchenmusik im Jahre 1829 währte, England. Im Juli erlangte mit ihren Schätzen Händel, er einen Bericht für seinen Vater vor, der selber ein interessanter war. Mendelssohns Brief vom 20. November 1829 traf Mendelssohn dann Thomas Wood, den berühmten Schüler Mozarts und Komponisten mehrerer Anthems. Attwoods Bibliothek, die Mendelssohn zur Verfügung stand, enthielt Werke von

Boyce und Croft – zwei führenden Vertretern des Anthems im 18. Jahrhundert – und einige Stücke, die Mendelssohn als „Psalmen“ von Purcell beschrieb.¹¹ Ganz gewiß handelte es sich dabei um Anthems von Purcell. Und es ist durchaus möglich, daß Mendelssohn Purcells eigene Komposition des 55. Psalms, „Hear my prayer, O God“, studiert hat. Schließlich traf Mendelssohn im Jahre 1833 Samuel Wesley, einen Neffen des berühmten Gründers der Methodistischen Freikirche, der ein bekannter und qualifizierter Organist war. Sehr wahrscheinlich lernte Mendelssohn einige Anthems Wesleys kennen, die sich durch ihre obligaten Orgelsätze auszeichneten. Und diese Praxis übernahm Mendelssohn in die erste Fassung von *Hör mein Bitten*.

Mendelssohn schrieb die Hymne in vier mit verbundenen Teilen. Der häufige Wechsel zwischen Soli und Chor in der Partitur ruft das traditionelle Anthem in Erinnerung, obgleich dem Text zugeordnet erscheint. Im ersten Abschnitt bleibt das Tutti einem sehr der zu dem schnelleren e-Moll führt. In die im Kampf zwischen der der Feinde (Vers 4) schildert die sehr rasche Folge mehr und Chor. Das führt zum solistischen Rezitativ, dem kurzen Tutti-Ausruf, weiteren Solo (Vers 7–8) in, übernimmt das Tutti ein Solo und nicht die Rolle seines

ung von *Hör mein Bitten* unterzog der Anzahl kleinerer Änderungen, von der eine die Struktur des Werkes berührt. Viele der Änderungen betreffen rein praktische Überlegungen in Beziehung zum Orchester, jedoch lassen einige Verfeinerungen vermuten, daß Mendelssohn ständig bemüht war, einzelne Stellen der Partitur zu verbessern. So verstärkte er in den Takten 10 (Bratsche), 144 (Fagott) und 203–204 (Klarinetten) die Stimmen, um drei imitative Passagen zu verdeutlichen. In den Anfangstakten des Werkes, die zwei verschiedene Aussagen des Textes charakterisieren, wechselte Mendelssohn in der Instrumentierung zwischen Streichern und Holzbläsern (Takt 1–7 und 7–9), um einen farblichen Kontrast zu erhalten, der in der originalen Orgelbegleitung nicht gefordert war. Aber einige der auffallendsten Aspekte

⁸ Vgl. den Nachruf auf Joseph Robinson in *The Times* 39 (1898), S. 609.
⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy, Rudolf Elvers, Berlin 1968, *Mendelssohn Bartholdy als*. Teilweise veröffentlicht in: *Mendelssohn Bartholdy und c* 1969, S. 38.
¹¹ Vgl. den Brief vom 15. Nov. (1729–1847), hrsg. von S. 236–237.



te der Instrumentierung scheinen dazu bestimmt gewesen zu sein, den Text überzeugender auszulegen. So wird z. B. in Takt 19 die Baßstimme mit *pizzicato* bezeichnet, um die Worte „ich bin allein“ wirksamer darzustellen. Das Klarinettensolo in den Takten 20ff. mit seinen sich windenden chromatischen Konturen gibt den Sinngehalt der Worte „ich irre ohne Pfad“ vollendet wieder. In dem stürmischen zweiten Abschnitt (Takt 36) fügte Mendelssohn Pauken bei „droh'n“ und Akzente bei „sie lästern dich täglich“ (Takt 53) hinzu. In den Takten 173ff. sind die aufsteigenden Streicherfiguren in Achteln mit einer deutlicheren Zeichnung als im originalen Orgelsatz eine passende Neufassung des Bildes der fliegenden Taube. Und schließlich drückt der punktierte Achtelrhythmus am Ende (Takt 229–230), genau vor den abschließenden Akkorden in halben Noten, überzeugender das Suchen nach Frieden aus („In die Wüste eilt' ich dann fort, / fände Ruhe am schattigen Ort“).

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

R. Larry Todd

Zu diesem Werk liegt folgend:

1) Orgelfassung:
Partitur, zugleich Orgel-
Chorpartitur (Carus

2) Orchesterfassung:
Partitur (Carus
Orgel- und
Chorpartitur
Stimmblätter

Viola (Carus 40.165/14)

Die Orchesterfassung ist mit den Interpreten Julia Hamari, Ensemble '76 und Kammerchor Stuttgart unter Frieder Bernius auf CD (Carus 83.101) eingespielt.



Foreword

Formerly one of Mendelssohn's most popular sacred compositions, especially during the Victorian period, the anthem *Hör mein Bitten* has been overlooked in more recent times in favor of his larger works such as the oratorios *St. Paul* and *Elijah*. *Hör mein Bitten* was composed in 1844 for soprano soloist, chorus and obligato organ accompaniment; early in 1847, it was rescored by Mendelssohn with orchestral accompaniment. Mendelssohn did not live to see in print the latter version, for he died in November 1847, less than a year after completing it. But his masterful orchestration of the anthem and the numerous, painstaking revisions he made in 1847 lead one to believe that he fully intended to publish the second version, sufficient justification for a renewed interest in the work.

Hör mein Bitten actually is one of several sacred pieces Mendelssohn wrote for English audiences. Among them are a *Te Deum* Morning Service (written in 1832 for Vincent Novello), an Evening Service (1833, composed for Thomas Attwood), and the three Motets op. 69 (among Mendelssohn's last works). To these should be added the *Drei geistliche Lieder* (1841) commissioned by C.B. Broadley, who sent Mendelssohn a paraphrase of Psalm 13, on which that work is based. In like manner *Hör mein Bitten* draws its text from the paraphrase of Psalm 55, *Hear My Prayer*, by William Bartholomew (1793–1867), who provided the English translations for several works by Mendelssohn, among them *Athaliah*, *Oedipus at Colonus*, *Lauda Sion*, and *Elijah*.

Fortunately we are able to trace the chronology of the anthem in considerable detail, owing to the survival of several documents and autograph materials. As we know, Bartholomew sent his English text to Mendelssohn on November 10, 1843.¹ He requested a setting of the paraphrase for performance in Crosby Hall, reserved in London in 1841 and then used for several series, among them the Crosby Hall Sacred Concerts. Mendelssohn directed his reply to Frankfurt by the firm J. Ewer & Co., Mendelssohn's publisher. In a letter of December 1843, Mendelssohn asked Buxton to thank Bartholomew for the letter and to report that the piece was in the hands of the publisher. The composer was good to send his manuscript on January 18, 1844. The autograph was eventually bound in the *Mendelssohn Nachlass* in Berlin; unfortunately, it is not in the *Mendelssohn Nachlass*. This one with Bartholomew's letter (with a dedication letter) is the final printed version; it has been in the Victoria and Albert Museum since 1844. Mendelssohn made publication plans for the work: he offered the German edition (dedicated to Wilhelm Taubert) to Bote & Bock, and the English version to Ewer & Co. By this time Mendelssohn's best

efforts were increasingly devoted to work on his masterpiece of sacred music, *Elijah*. He journeyed to London in August, 1846, en route to Birmingham for the premiere of the oratorio. On August 20 and 21 he rehearsed the instrumental parts in the Hanover Square Rooms in London.² During these rehearsals he met the Irish baritone Joseph Robinson (1816–1898), who asked Mendelssohn to orchestrate the anthem. Robinson's copy of the orchestral version, now in the British Library (*Add. Ms. 46347*), bears the following claim by the baritone:

The instrumental score of "Hear My Prayer" was written expressly for me by Mendelssohn in consequence of a request made by me the last time I had the great pleasure of meeting him in London in August, 1846. The score was forwarded to me by Mr. Buxton a few months after Mendelssohn's death. Joseph Robinson 3 Upper Fitzwilliam St. D.

Unlike Bartholomew's original request, Mendelssohn dispatched in little more than a month his son's request required more than a year. The premiere of *Elijah* notwithstanding, Mendelssohn never fully plunged into substantial work on the oratorio, which would yield, as is well known, an orchestral score. Mendelssohn's orchestral overture to the oratorio, by the prophet Elijah. Bartholomew's request to honor Robinson's request for a setting of the anthem, Mendelssohn's orchestration of the anthem, Mendelssohn's overture to *Elijah*, by Mendelssohn, on July 14, in fact, he wrote to Robinson and you may not be too angry with me for not doing so. (The Overture a 4 mains, a 4 parts, my Hymn which I hope will receive the approval you had for my & my alterations of the Overture which Mendelssohn most likely now in the M. Deneke Mendelssohn Collection. From it Buxton probably prepared the setting of the oratorio, which Novello published an edition, probably in the 1850s. The orchestral version was premiered in Dublin on December 21, 1848.³

1 The letter was kept by the meticulous Mendelssohn, along with thousands of other letters, in the so-called Green Books now at Oxford (Vol. XVIII, No. 178). See the important new catalogue by Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, Vol. 1 (Tutzing, 1980).

2 Concerning Crosby Hall, see Robert Elkin, *The Old Concert Rooms of London* (London, 1955), p. 143ff.

3 The letter is in the Library of Congress, Washington, D.C.

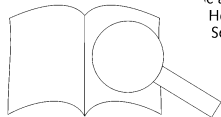
4 The MS. was examined by Rudolf Werner, whose dissertation *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (University of Frankfurt, 1930) is still the best work on Mendelssohn's sacred music. A catalogue of Mendelssohn's autographs was made by H. C. Schleinitz in 1848 (Bodleian Library, *M. Deneke Mendelssohn C. 28*) which includes an entry for the MS.

5 For a description see Michael Wilson, "A Mendelssohn Manuscript," in *Victoria and Albert Museum Bulletin*, 1913–16. I am very grateful to Mr. Wilson for his letter of August 1913 to me when I examined the autograph and the final version of "Hear My Prayer": A Comparison of the Original and the Final Version, in *The Musical Times*.

6 See Jack Werner, *Mendelssohn's Sacred Music*.

7 The original letter in English is in the British Library, *Add. Ms. 46347*.

8 See the obituary for Joseph Robinson in *The Musical Times*, p. 609.



One problem which the manuscript sources do not resolve concerns the origin of the German text for the anthem. As we know, Bartholomew sent the English text to Mendelssohn. Of course, when Mendelssohn prepared the work for publication in Germany, he needed a German text based on Bartholomew's paraphrase and thus twice removed from the original Psalm. While we do not have conclusive evidence, we are tempted to suggest that Mendelssohn prepared the German text himself. He had encountered a similar problem nearly fifteen years before, when he finished his large setting of Psalm 115, op. 31. In this case he originally used the Vulgate text, *Non nobis Domine*; he rendered this into *Nicht unserm Namen, Herr*, as his letter of May 19, 1835, to the publisher Simrock shows.⁹ There is one bit of evidence which might point to Mendelssohn's authorship of the German text of *Hör mein Bitten*. The original autograph of January 25, 1844, apparently began with the text "Hör mein Rufen" instead of "Hör mein Bitten". It seems likely that Mendelssohn revised the German translation with the same diligence he habitually lavished on the revisions of his music. Whoever prepared the German text was quite successful. Bartholomew's English couplets were taken over with a similar rhyme scheme into German. But more impressive, the German text occasionally comes close to the German Lutheran version of the Psalm, suggesting that it is a paraphrase of that version, and masking its more circuitous origin as a translation of an English paraphrase.

In composing *Hör mein Bitten* Mendelssohn certainly was aware of the tradition of the English anthem, handed down over several centuries of English music. Just as he zealously pored over the scores of J. S. Bach in Berlin in the 1820s, or of Palestrina and Lassus during his Italian journey in 1830 and 1831, so too did he carefully examine English sacred music of the seventeenth and eighteenth centuries. His first opportunity to study English music came during his first visit to England. In July he gained access to the British Library and its treasures of Handel autographs. He diligently prepared a report for his teacher, C. F. Zelter, no disinterested student. Mendelssohn's letter of July 20 lists works by Handel – most likely, the *Chaconne* – which he was able to peruse.¹⁰ In November he met Thomas Attwood, first organist and composer of several anthems, and Mendelssohn's distant cousin. Joyce and Croft – two leading composers of the anthem – and William Byrd and Purcell.¹¹ Although indeed, it is clear that Mendelssohn studied Purcell's own settings, such as "The Lord's Prayer, O God." Finally, in 1835, Mendelssohn met Wesley, a nephew of the Methodist sect, and noted organist and composer. It is likely Mendelssohn came to know English anthems, distinguished by their obbligato trumpet parts, a practice which Mendelssohn followed in the setting of *Hör mein Bitten*.

Mendelssohn conceived his anthem in four linked parts. The numerous alternations between the solo voice and chorus in the score bring to mind the traditional English verse anthem, though the exchanges here seem more tied to the text rather than to a preconceived formal scheme. In the first section of the anthem, in G major, the tutti is reserved for a very brief entrance elided to the faster second section, in the relative minor, E minor. In this 3/8 *Allegro*, depicting the struggle between the supplicant and the hosts of enemies (verse 4), Mendelssohn devised a very rapid series of antiphonal exchanges between the solo and chorus. This gives way to the third section, a brief solo recitative (verses 5–6), again with a short tutti exclamation. The work concludes with another solo (verses 7–8) in G major. In this last section the tutti is used primarily to accompany the solo, and not as an agent of oppo-

For the orchestral version of *Hör mein Bitten* Mendelssohn entered any number of minor revisions which affect the structural dimension of the revisions concern practical matters of orchestration, but some refinement of the solo part was still trying to improve it. In mm. 10 (viola), 144 (baritone) he added material to strengthen the passages. In the opening measure of the double statement of the text, Mendelssohn divided the string ensemble and woodwinds (mm. 1–7) into two groups, a contrast not called for in the original. But some of the more interesting details of the instrumentation seem to have been added in later revisions. The text more cogently. Thus in m. 29, Mendelssohn marked pizzicato to render more clearly the "In die Wüste eilt" in. The clarinet solo in m. 20ff., which captures the dramatic contours, captures perfectly the "John Pfad." For the turbulent second section, Mendelssohn added timpani for "droh'n" and for "sie lästern dich täglich" (m. 53). In the first section, the soaring string figuration in eighth notes, giving a broader register than the original organ accompaniment, is a suitable revision for the image of the escaping dove. And finally, the dotted-eighth-note rhythm near the end (mm. 229–230) just before the concluding chords in half notes expresses more effectively the final search for peace ("In die Wüste eilt' ich dann fort, / fände Ruhe am schattigen Ort").

Durham, NC / USA, July 1986

R. Larry Todd

⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy, Rudolf Elvers (Berlin 1968), f. Felix Mendelssohn Bartholdy

¹⁰ Partially published in Susar Mendelssohn Bartholdy und die I (1969), p. 38.

¹¹ See the letter of November 1729–1847, ed. Sebastian He-



Avant-propos

Autrefois l'une des compositions sacrées les plus populaires de Mendelssohn, particulièrement durant l'ère victorienne, l'anthem *Hör mein Bitten* a été oublié ces dernières années au profit d'œuvres plus importantes telles les oratorios *Saint Paul* et *Elie*. *Hör mein Bitten* fut composé en 1844 pour soprano solo, chœur et accompagnement obligatoire à l'orgue ; au début de 1847, Mendelssohn le récrivit avec un accompagnement orchestral. Mendelssohn mourut en novembre 1847 avant d'avoir vu la dernière version imprimée, moins d'un an après l'avoir terminée. Mais son orchestration magistrale de l'œuvre et les nombreuses révisions minutieuses faites en 1847 nous portent à croire qu'il avait vraiment l'intention de publier la seconde version, raison suffisante pour trouver un regain d'intérêt pour cette œuvre.

Hör mein Bitten est en réalité l'une des quelques compositions sacrées que Mendelssohn écrivit pour un public anglais. Parmi celles-ci, on trouve un *Te Deum*, cantique de matines anglicanes (composé en 1832 pour Vincent Novello), un cantique du soir (composé en 1833 pour Thomas Attwood) et les trois motets op. 69 (qui figurent parmi les dernières œuvres de Mendelssohn). Il faut y ajouter les *Drei geistliche Lieder* (1841) commissionnés par C. B. Broadley qui envoya à Mendelssohn une paraphrase du Psaume 13, à partir de laquelle a été composée cette œuvre. Similairement *Hör mein Bitten* tire sa source de la paraphrase du Psaume 55, *Hear My Prayer*, de William Bartholomew (1793–1867), qui traduisit en anglais plusieurs œuvres de Mendelssohn dont *Atalie*, *Oedipe à Colone*, *Lauda Sion* et *Elie*.

Nous avons la chance de pouvoir établir une chronologie détaillée de l'anthem grâce à la survie de plusieurs documents et matériaux autographes. Comme nous le verrons aujourd'hui, Bartholomew envoya son texte à Mendelssohn le 10 novembre 1843.¹ Il demanda en musique de la paraphrase pour laquelle soit Crosby Hall qui venait d'être récemment terminée et qui allait être utilisé pour plusieurs concerts. Mendelssohn adressa une réponse à Broadley pour J. Ewer & Co., l'une des entreprises anglaises de Mendelssohn. Le 13 décembre 1840, Mendelssohn envoya à Broadley de remercier Bartholomew pour son envoi et indiqua que le morceau serait utilisé pour les concerts de l'été 1844.² Le compositeur porta la date du manuscrit original de *Hör mein Bitten* au 25 janvier 1844.³ Le compositeur envoya son autographe final à Mendelssohn le 27 janvier 1844. Mendelssohn termina une seconde version de l'œuvre le 31 janvier 1844.⁴ Il envoya à Ewer & Co. cette dernière version accompagnée d'une lettre de dédicace (qui mentionne plusieurs changements par rapport à la version finale imprimée ; il a survécu et se trouve actuellement dans le Victoria & Albert Museum à Londres.⁵)

Vers la fin de 1844, Mendelssohn prit des dispositions pour la publication de l'œuvre : il offrit l'édition allemande à Bote & Bock et la version anglaise à Ewer & Co. Maintenant tous les efforts de Mendelssohn se portaient de plus en plus sur son chef d'œuvre de musique sacrée, *Elie*. En août 1846, il fit étape à Londres avant de se rendre à Birmingham pour assister à la création de l'oratorio. Les 20 et 21 août, il répéta les parties instrumentales aux Hanover Square Rooms à Londres.⁶ Au cours de ces répétitions, il rencontra le baryton irlandais, Joseph Robinson qui lui demanda d'orchestrer l'anthem. La copie de la version orchestrale destinée à Robinson, aujourd'hui à la British Library (*Add. Ms. 46347*), porte la mention suivante de la part du baryton :

« La partition instrumentale de « Hear My Prayer » que j'ai reçue par moi-même de Mendelssohn est une œuvre remarquable que je n'ai jamais entendue et que je suis très heureux d'avoir faite par moi la dernière fois que j'ai eu l'honneur de le rencontrer à Londres en août 1846. Mendelssohn mourut deux mois après la mort de Mendelssohn, le 4 mars 1847, à l'Upper Fitzwilliam Street, Dublin. »

La différence de la requête et la réponse de Mendelssohn envoya deux versions de l'œuvre. Mendelssohn prit plus de temps à travailler sur la version anglaise d'*Elie*, Mendelssohn ne fut pas satisfait de la version d'importantes révisions furent faites et il demanda à Broadley de trouver encore du temps pour travailler sur la version anglaise et termina l'œuvre le 31 janvier 1847. Le 14 février, il écrivit à Broadley : « Je suis très heureux de voir que vous ne soyez pas trop en colère et que vous ayez pu accomplir votre tâche. »⁷ Le 14 février, il écrivit à Robinson : « Je suis très heureux de voir que vous ayez pu vous procurer la partition générale de mon œuvre. Les révisions que j'ai faites sur la partition ont pu vous causer. »⁸ La version orchestrale de l'œuvre fut jouée pour la première fois à Crosby Hall le 21 décembre 1848.⁸

1 Cette lettre, avec des milliers d'autres, fut gardée par le méticuleux Mendelssohn dans les soit-disant *Green Books* qui se trouvent aujourd'hui à Oxford (Vol. XVIII, No. 178). Voir récent important catalogue de Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, Vol. 1, Tutzing 1980.

2 A propos de Crosby Hall, voir Robert Elkin, *The Old Concert Rooms of London*, Londres 1955, p. 143 et seq.

3 Cette lettre se trouve dans la Library of Congress, Washington, D. C.

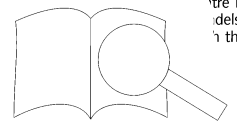
4 Le manuscrit fut examiné par Rudolf Werner, dont le mémoire *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Francfort 1930, est encore le meilleur travail de recherche sur la musique sacrée de Mendelssohn. H. C. Schleinitz répertoria en 1848 (Bodleian Library, M. Deneke Mendelssohn C. 28) les partitions autographes de Mendelssohn, y compris ce manuscrit.

5 Pour une description voir M. Wilson, « A Mendelssohn Manuscript », dans le *Victoria and Albert Museum Journal*, 1953, p. 113 à 116. Je suis très reconnaissant à M. Wilson pour son aide lors que j'ai examiné la partition et le manuscrit autographe et la version orchestrale de « Hear My Prayer » dans Th. M. Wilson, *Mendelssohn's Published Score*, dans *Th. M. Wilson*, *Mendelssohn's Published Score*, dans *Th. M. Wilson*.

6 Voir Jack Werner, *Mendelssohn's Published Score*, dans *Th. M. Wilson*.

7 L'original de cette lettre est dans le Victoria & Albert Museum à Londres.

8 Voir la nécrologie pour Jo Robinson, 1848, p. 609.



Les sources manuscrites n'apportent pas de solution au sujet de l'origine du texte allemand de l'anthem. Comme on le sait, Bartholomew envoya le texte anglais à Mendelssohn. Il est certain que, lors de la préparation du texte pour la publication en Allemagne, Mendelssohn a eu besoin d'un texte allemand fondé sur la paraphrase de Bartholomew, et ainsi encore plus éloigné du Psautier original. Malgré l'absence d'évidences, on est tenté de suggérer que c'est Mendelssohn lui-même qui prépara le texte allemand. Il avait connu un problème similaire environ 15 ans plus tôt quand il avait achevé la composition du Psautier 115, op. 31. Là, il avait à l'origine utilisé le texte de la Vulgate, *Non nobis domine* ; il le rendit par *Nicht unserm Namen, Herr*, comme en témoigne sa lettre du 19 mai 1835 à l'éditeur Simrock.⁹ Il y a un petit indice qui peut montrer que Mendelssohn est bien l'auteur du texte allemand *Hör mein Bitten*. Il semblerait que la partition autographe originale du 25 juin 1844 commençât avec le texte « Hör mein Rufen » au lieu de « Hör mein Bitten ». Il semble donc probable que Mendelssohn ait révisé la traduction allemande avec la même attention qu'il consacrait habituellement aux révisions de sa musique. Quel qu'il soit, le rédacteur a bien réussi. Les couplets anglais de Bartholomew furent traduits avec un agencement des rimes similaire en allemand. Mais ce qui est plus impressionnant encore, c'est le rapprochement qui existe parfois entre le texte allemand et la version luthérienne allemande du Psautier, ce qui suggère qu'il s'agit d'une paraphrase de cette version-là, et cache son origine plus indirecte d'une traduction d'une paraphrase anglaise.

En composant *Hör mein Bitten*, Mendelssohn était certainement au courant de la tradition de l'anthem anglais, transmise au cours des siècles de musique anglaise. Tout comme il se plongea avec zèle dans les partitions de J. S. Bach à Berlin dans les années 1820, ou de Palestrina et Lassus pendant son voyage en Italie en 1830 et 1831, il examina avec attention la musique sacrée anglaise des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est en 1829 qu'il eut pour la première fois l'occasion d'étudier la musique anglaise de son premier voyage en Angleterre. En juillet, il eut accès à la British Library et à ses trésors de partitions graphiques de Händel. Il prépara avec son professeur à Berlin, C. F. Zelter, la transcription de Händel. La correspondance de Mendelssohn fait mention de quatre livres de motets qu'il avait probablement les motets qu'il avait étudiés. En novembre 1829, il écrivit à Thomas Attwood, le compositeur anglais d'anthers. La lettre contenait des œuvres de Boyce et de Purcell, deux compositeurs importants de l'anthem. Mendelssohn s'agissait presque certainement de Purcell du Psautier 55. En effet, il est possible que Purcell ait écrit le Psautier 55. Finalement en 1833, Mendelssohn fut introduit à Charles Wesley, neveu du célèbre fondateur méthodiste et lui-même organiste bien connu. Wesley, qui se distinguaient par leurs parties obligeantes pour orgue, pratique que Mendelssohn a suivie dans la première version de *Hör mein Bitten*.

Mendelssohn organisa son anthem en quatre parties reliées. Les nombreuses alternances entre la voix soliste et le chœur dans la partition rappellent le traditionnel *verse-anthem* anglais, même si les conversations semblent plus liées au texte, plutôt qu'être un schéma formel préconçu. Dans la première section de l'anthem, en sol majeur, le *tutti* n'apparaît qu'un très bref instant pour se fondre dans la deuxième section plus rapide en mineur relatif, mi mineur. Dans cet Allegro 3/8 qui dépeint la lutte entre le suppliant et la foule des ennemis (quatrième couplet), Mendelssohn a créé une série très rapide d'alternances entre le solo et le chœur. Ceci conduit à la troisième section, un bref récitatif seul (cinquième et sixième couplets), suivi de nouveau d'un bref *tutti*. Cette œuvre se termine par un autre solo (septième et huitième couplets) en sol majeur. Dans cette dernière section, la principale fonction du *tutti* est d'accompagner le solo et non pas de s'y opposer.

Pour la version orchestrale de *Hör mein Bitten*, Mendelssohn a apporté un certain nombre de modifications qui n'affectent pas cependant les principes de base de l'œuvre. Elles ont été faites en fonction de considérations pratiques pour la performance. Les raffinements suggèrent souvent des améliorations en train d'essayer d'améliorer l'état de la partition. C'est ainsi qu'il a ajouté des mesures pour renforcer trois passages d'accompagnement pour clarinette (m. 10 (alto), 144 (basson), 173 (alto)). Les premières mesures de la section finale ont été répétées des deux premières mesures de la section précédente. Mendelssohn divisa la partition en deux parties (m. 1-7, 7-9) pour obtenir un solo plus distinct. Mais certains des aspects les plus intéressants de la partition semblent avoir été conçus pour améliorer le texte. C'est ainsi que la phrase « *Hör mein Bitten* » est marquée pizzicato pour mieux distinguer le solo de clarinette à la m. 20 et les chemins tortueux, rend parfaitement le chemin « *ohne Pfad* ». Pour la deuxième section mouvementée (m. 36), Mendelssohn ajouta les timbales pour renforcer le rythme et des accents pour « *sie lästern dich täglich* » (m. 53). À la m. 173 et seq., le motif ascendant des cordes en croches qui s'étend sur un registre beaucoup plus vaste que l'accompagnement original à l'orgue, est une révision tout à fait adéquate pour rendre l'envol de la colombe. Et finalement, le rythme des croches pointées vers la fin (m. 229-230), juste avant les derniers accords en blancs, expriment avec plus de force la recherche finale de la paix (« *In die Wüste eilt' ich dann fort, / fände Ruhe am schattigen Ort* »).

Durham, NC/USA, juillet 1986 R. Larry Todd
Traduction : Pierrick Picot

⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy, P. Rudolph Elvers, Berlin 1968, p. 78, op. cit., p. 78.
¹⁰ Publiée en partie dans Susani *Bartholdy und die Musi* p. 38.
¹¹ Voir la lettre du 15 Novembre (1729-1847), sous la dir. de : p. 236-237.



Hör mein Bitten

Orchesterfassung

Hymne nach Psalm 55,2—8

Wilhelm Taubert gewidmet

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809—1847

Andante 3

Oboi

Clarinetti
in B

Fagotti

Corni in C

Timpani
in E, H

Violino I

Violino II

Viola

Soprano Solo

Soprano

Alto

Tenore

Vic.
Contr.

Andante

Solo

Hör mein Bit - ten, Herr, nei - ge dich zu
Hear my pray - er, O God, incline Thine

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

Aufführungsdauer/Duration: ca. 10 min.

© 1986 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.165/07

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

All Rights vorbehalten / All rights reserved / 2008 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Herausgeber: R. Larry Todd

5 7 9

5 7

mir, auf deines Kindes Stimme ha - be acht, hör mein Bitter
 ear! Thyself from my pe - ti - tion do not hide, Hear my prar

10 12 14

12

...e ha - be acht, auf deines Kindes Stim - me ha - be acht! Ich bin
 - tion do not hide, Thyself from my pe - ti - tion do not hide! Take hee



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

15 17

15 sf 17

Hel - fer sein, wer wird mir Trö - ster und Hel - fer sein, wer wird mir
 mourn to Thee, Hear how in pray - er I mourn to Thee, Hear how i

fp cresc. -

19 21 23

Solo

p dim. pp

pp pp 21

ich bin al - lein! Ich ir - re oh - ne Pfad in dunkler Nacht,
 Take heed to me! With - out Thee all is dark, I have no guide,

pizz. p



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

24 27

24 27

cresc. cresc. sf

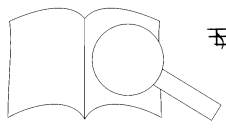
ir-re oh-ne Pfad in dunkler Nacht, in dunkler Nacht! Hör mein Bⁱ di-
 out Thee all is dark, I have no guide, I have no guide. Hear my *me* uf deines Kindes
 Thyself from my pe-

29 31 33

29 31

ie ha-be-acht, auf dei-nes Kindes Stim-me ha-be-acht, he-
 -tion do not hide, Thyself from my pe-ti-tion do not hide! He

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



Allegro moderato

34 36 39

34 39

mir!
ear!

Hör mein Bit - ten, Herr,
Hear my pray - er, O

Hör mein Bit
Hear my r

ge dich zu mir!
God, in-cline Thine ear!

ten, Herr, nei-ge dich zu mir!
- er, O God, in-cline Thine ear!

droh'n
shou-teth

und
The

Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

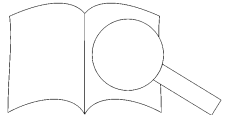
Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

Die
The

f

p

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



40 43 46

40 43 46

he - ben ihr Haupt: Ret - ter, an den ihr ge - glaubt?
 god-less come fast! ty, ha - tred up - on me they cast.

ur 7 „Wo In -

Haupt: „Wo In -
 ne fast!

he - ben ihr Haupt: „Wo In -
 god-less come fast!

und he - ben ihr Haupt: „Wo In -
 The god-less come fast!

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



48 51 54

48 51 54

ist nun der Ret-ter, an
iq- ui- ty, ha- tred up

täg- lich, sie
- press me, Ah,

ist nun der
iq- ui- ty

Sie lä- stern dich täg- lich,
The wick- ed op- press me,

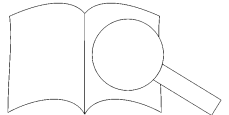
en ihr ge- glaubt?"
on me they cast.

Sie lä- stern dich täg- lich,
The wick- ed op- press me,

nu- ter, an den ihr ge- glaubt?"
- u- na- tred up - on me they cast.

Sie
The

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



56 59 62 *f*

p *f* *cresc.* *cresc.* *f*

56 59 62 *f*

stel-len uns nach un- en die From-men in Knecht-schaft und Schmach, in
 where shall I fly? and be-wil-der'd, O God, hear my cry, O

f
in
O
f
in
O



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

64 66 68 70

Knecht schaft und Schmach, in schmach, und hal - ten die From - men in
 God, hear my cry! O cry, Per - plex'd and be - wil - der'd, O
 Knecht schaft und schaft und Schmach, und hal - ten die From - men in
 God, hear my Gr hear my cry, Per - plex'd and be - wil - der'd, O
 Knecht schmach, in Knecht schaft und Schmach, und hal - ten die
 God, hear my cry! O God, hear my cry! in
 schaft und Schmach, in Knecht - schaft und Schmach, in
 hear my cry! O God, hear my cry! O God, hear my cry! O

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



72 74 76 78 p

sf *sf* *sf* *f*

f *sf* *sf* *p*

sf *f* *sf* *p*

72 74 78

Knecht-schaft und Schmach, _____
 God, hear my cry, _____

Knecht-schaft und Schmach, in Knecht-schaft und Schmach. Die Fein-de sie
 God, hear my cry! O God, hear my cry! The en-e-my

Knecht-schaft und Schmach, _____
 God, hear my cry _____

From-mer-wil-d _____
 in O Knecht-schaft und Schmach.
 God, hear my cry!

_____ in O Knecht-schaft und Schmach.
 God, hear my cry!

hal-ten die From-men in Knecht-schaft und Schmach, in Knecht-sch
 Per-plex'd and be-wil-der'd, O God, hear my cry, O God, he

sf *f*

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



80 82 84 86

f *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

tr *p* *pp* *f*

80 82 86

drohn, sie und hal-ten die
shou-teth. *The* *ie* *Per-plex'd and be-*

Die Fein-de sie sie stel-len uns nach,
The en-e- *The god-less come fast.*

Die sie stel-len uns nach,
Tr *The god-less come fast.*

drohn, sie stel-len uns nach,
shou-teth *The god-less come fast.*

rein-de sie drohn, sie stel-len un-
en-e-my shou-teth *The god-less con*

f *p* *f*

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



88

90

92

94

88

90

94

From-men in Knecht-schaft und Schmach, . und Schmach, in Knecht - schaft und
 wil- der'd, O God, hear my cry! O ar my cry! O God, hear my

schaft und Schmach, in Knecht - schaft und
 hear my cry! O God, hear my

in Knecht - schaft und Schmach, .
 O God, hear my cry!

in Knecht - schaft und Schmach, in Knecht -
 O God, hear my cry! O God,

in Knecht - schaf
 O God, hear

88

90

94

88

90

94

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



96 98 100 102

cresc. cresc. cresc. sf sf sf

p cresc.

Schmach, _____
cry! _____

Schmach, _____
cry! _____

si
P

hal - ten die From - men in Knecht - schaft, in
- - plex'd and be - wil - der'd, O God, _____ hear, O

die From - men in Knecht - schaft und Schmach, in
d be - wil - der'd, O God, hear my cry! O

hal - ten die From - men in Knecht - schaft und Schmach, in
Per - plex'd and be - wil - der'd, O God, hear my cry! O

_____ Knecht - schaft und Schmach, _____ in Schmach, in
O God, hear my cry, _____ O God, O

sch _____
cry, _____

in Schmach, in Knecht -
O God, O God, _____

cresc.



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

104 106 108 110

ff *ff* *ff* *ff*

f *sf* *sf* *ff*

sempre f *sempre f* *sempre f* *ff*

104 106 110 *sf*

Knecht-schaft und Schmach, in Knecht - schaft und Schmach, —
 God, hear my cry! O God, — schaft und Schmach, —
 Knecht-schaft und Schmach, — schaft und Schmach, —
 God, hear my cry! hear my cry! *sf*

Knecht-schaft und Schmach, — schaft und Schmach, —
 God, her O God, — schaft und hear in my Schmach, —
 in Knecht - schaft und Schmach, —
 O God, — schaft und Schmach, —
 hear my cry! *sf*

in Knecht - schaft und Schmach, —
 O God, — schaft und Schmach, —
 hear my cry! *sf*

sempre f *Cb.*



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

112 114 116 118 120

112 114 116 120 Solo

— und hal - ten die From aßt und Schmach, — in
 O God, hear my cry! near my cry! — O

— und hal - ten me Knecht - schaft und Schmach, —
 O God, hear my cry! God, hear my cry!

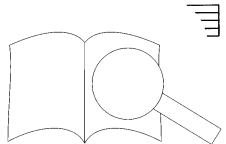
— und — men in Knecht - schaft und Schmach, —
 O God, hear my cry! O God, hear my cry!

— die From - men in Knecht - schaft und Schmach, —
 O my cry! O God, hear my cry!

— al - ten die From - men in Knecht - schaft und
 God, hear my cry! O God, hear my

Bassi

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



122 124 126 128 130

122 124 130

Knecht-schaft und Schmach!
 God, hear my cry!

in Knecht - schaft und Schmach!
 O God, hear my cry!

in Knecht - schaft und Schmach!
 O God, hear my cry!

in Knecht - schaft
 O God, hear

Celli
 Cb. Bassi d



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

Recitativ

131

133

Recitativ

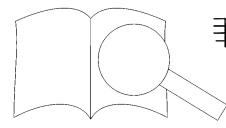
131

133

Mich faßt des To - des Furcht bei ih - rem Dräu'n!
 My heart is sore - ly pain'd with - in my breast,

134

bin al - lein; mit mei - ner Kraft kann ich nicht wi - der - steh'n,
 is op - press'd, Trem - bling and fear - ful - ness up - on me fall,



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

Sostenuto
A Tempo

137

ff

139

cresc.

ff

cresc.

ff

cresc.

ff

137

f *Tutti*

sf

sf

sf

f

f

cresc.

ff

mich, Gott, hör mein Fleh'n! Gott, Herr, kämp - fe du für mich,
 whelm'd, Lord, hear me call Lord, with hor - ror o - ver - whelm'd,

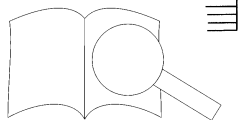
in Fleh'n! Herr, kämp - fe du für mich,
 me call, with hor - ror o - ver - whelm'd

t, hör mein Fleh'n! Herr, kämp - fe
 ord, hear me call, with hor - ror

Gott, hör mein Fleh'n! Herr, kämp - fe du für
 Lord, hear me call, with hor - ror o - ver -

Gott, hör mein Fleh'n!
 Lord, hear me call,

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



141 143 145

p *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp*

Solo sf

141 143 145

Gott, hör mein
Lord, hear me

du o

Gott, hör mein Fleh'n!
Lord, hear me call!

Gott, hör mein Fleh'n!
Lord, hear me call!

Gott, hör mein Fleh'n!
Lord, hear me call!

Gott, hör mein Fleh'n!
Lord, hear me call!

ich, whelm'd

ver mich, whelm'd

Gott, hör mein Fleh'n!
Lord, hear me call!

p

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



Con un poco più di moto

146

148

pp

pp

pp

Con un poco più di moto

146

148

Solo

O könnt' ich fliegen wie Tauben dahin, weit hin, zu flieh'n!
 o for the wings, for the wings of a dove! Far Far, so, m, zu flieh'n!
 suld I rove!

pp

150

152

154

pp

pp

cresc.

cresc.

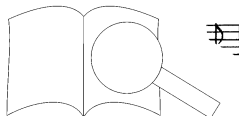
cresc.

0

152

.könn't ich fliegen wie Tauben dahin, weit hin-weg, weit
 — for the wings, for the wings of a dove! Far a-way, far
 Celli

cresc.



r

155 *pp* 157

pp *pp* *pp*

155 *cresc.* 157 *sf*

Fein - de - zu flieh'n! In die Wü - ste eilt' ich dann fort, —
 way would I rove! In the wil - derness build me a nest, —

pp

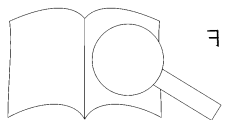
159 *dolce* 161

p *p* *p*

161 *dim.* *p*

in die Wü - ste eilt' ich, eilt' ich dann fort, — fän - de - Ru - h
 In the wil - der - ness build me, build me a nest, — And re - main th

p



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

164 *cresc.* *dim.* 166

cresc. *dim.*

1. *p dim.*

p *p* *p*

164 *f* *dim.* 166 *p*

in die Wü - ste eilt' ich dann fort, - fän - de - sen Ort,
 In the wil - der - ness build me a nest, - And re - main there for - ev - er at rest,

168 170 172

1. *pp*

pp

168 170 172

pp

168 170 172

de Ru - he am schat - ti - gen Ort, fän - de Ru - he a
 And re - main there for - ev - er at rest, And re - main there f

pp

173 *a2* 175

173 *Ort. rest.* *f Tutti*

O könnt' ich flie - gen wie
O for the wings, for the

f
O könnt' ich flie - gen wie
O for the wings, for the

f
O könnt' ich flie - gen wie Tau - ben da -
O for the wings, for the wings of a

... könnt' ich flie - gen wie Tau - ben da - hin, könnt' ich
... for the wings of a dove, for the

... n wie Tau - ben da - hin, ...
... for the wings of a dove, ...

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



177

cresc. *f*

177

Tau - ben da - hin, wie Tau - ber
wings of a dove, the wings

weg vor dem Fein - de zu flieh'n,
a - way, far a - way would I rove.

Tau - ben da - hin
wings of a dove,

weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n,
Far a - way far a - way would I rove.

hin, —
dove, —

— hin, weit hin - weg, weit hin - weg,
dove, Far a - way, far a - way,

wie Tau - ben da - hin, —
the wings of a dove! —

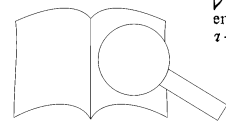
weit hin - weg vor dem
Far a - way, far a -

flie - gen wie Tau - ben da - hin, — weit hir
w of a dove! — Far a - way would I

em
7 -

cresc. *f*

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



181 183

p cresc. *f*

più f

181

vor dem Fein - de zu *f*
far a - way would I rove, weit hin - weg!
far a - way!

vor dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg!
far a - way would I rove, far a - way!

weit hin - weg
far a - way!

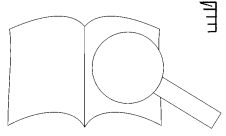
flieh'n, dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg! In die
I rove, a - way would I rove, far a - way! In the

weg rove, vor dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg!
rove, far a - way would I rove, far a - way!

weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n,
far a - way, far a - way would I rove,

più f

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



185 187

185

In die Wü - ste eilt' ich dann fort, - he am schat - ti - gen Ort,
 In the wil - der-ness build me a , in there for - ev - er at rest,

In die Wü - ste ei' h d' fän - de Ru - he am schat - ti - gen Ort,
 In the wil - der-ness And re - main there for - ev - er at rest,

Wü - ste ei' fän - de Ru - he am schat - ti - gen Ort, am
 wil - der-ness buu. And re - main there for - ev - er at rest, re -

Wü - ste eilt' ich dann fort, fän - de Ru - he am schat - ti - gen
 wil - der-ness build me a nest, And re - main there for - ev - er at

weit hin - weg! ie
 far a - way! 'e

189 191

189

fän - de Ru ti - gen Ort, hin - weg
And re - main er at rest, re - main

fän - de schat - ti - gen Ort, hin - weg
And re er ev - er at rest, re - main

schat - ti am schat - ti - gen Ort, hin - weg
 main er, for - ev - er at rest, re - main

Ru - he am schat - ti - gen, schat - ti - gen Ort, hin - weg
 main there for - ev - er, for - ev - er at rest, re - main

Wü eilt' ich dann fort, fän - de Ruh am schat - t
 il build me a nest, *And* re - main there a



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

193

195

193

— vor dem Fein - de zu flieh'n, ^p dem Fein-de zu flieh'n!
 there for - ev - er at rest, e for - ev - er at rest!

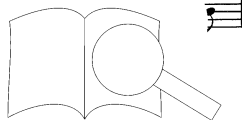
— vor dem Fein - de ^p vor dem Fein-de zu flieh'n, dem Fein - de zu
 there for - ev - er at rest, for - ev - er at

— vor ^p in - weg vor dem Fein-de zu flieh'n, dem Fein - de zu
 thr re - main there for - ev - er at rest, for - ev - er at

— zu flieh'n, hin - weg ^p vor dem Fein-de zu flieh'n dem Fein - de zu
 r at rest, re - main there for - ev - er at rest, for - ev - er at

— vor dem Fein - de ^p vor dem Fein-de
 there for - ev - er at rest, re - main there for - ev - er

dim.



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

197 199

pp

pp

pp

pp

pp

pp

197 Solo cresc.

O könn't' ich flie - gen wie weit hin - weg vor dem
 O for the wings, for the .ove! Far a - way, far a -

pp

flieh'n,
 rest,

pp

flieh'n,
 rest,

pp

flieh'n,
 rest,

pp

flieh'n,
 rest,

pp

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



Fein - de zu flieh'n! O könn't' i ben da - hin, weit hin - weg.
 way would I rove! O for es of a dove! Far a - way.

fän de he,
 And re there.

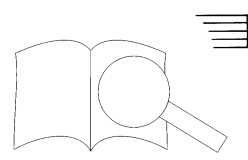
fän he,
 And there.

Ru - he,
 main there.

f de Ru -
 re main

Bassi
 pp

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



204

206

204

206

weit hin - weg, weit hin - weg vor dem Fein die Wü - ste eilt' ich dann
 far a - way, far a - way, far a the wil - derness build me a

weit hin - weg flieh'n!
 Far a - way, rove!

weit hin - weg wollt ich flieh'n!
 Far a - way would I rove!

wr wollt ich flieh'n!
 would I rove!

hi- wollt ich flieh'n!
 would I rove!

Bassi
 cresc. p

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



208 210

cresc.
cresc.
cresc.

cresc.
cresc.
cresc.

208

fort, _____ fän - de Ru - _____ Ort, _____
 nest, _____ And re - main - the _____ it rest, _____ in die

könn't ich flie - gen da - hin! _____
 for the wings of a dove! _____

mf
 nnt' ich flie - gen wie Tau - - ben da -
 for the wings, for the wings of a

cresc.
 ie Tau - - ben da - hin!
 the wings of a dove!

vi. _____ - ben, wie Tau - - ben of da - h'
 for the wings of a c

cresc.

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



211 dolce 213

pp

pp

pp

211 *f* 213 *p* *dim.*

Wü - ste eilt' ich, eilt' ich dann fort, — schat - ti - gen Ort,
 wil - der - ness build me, build me a nest, — ev - er at rest,

hin!
 dove!

In die
 In die
 In die
 In die

p

p

p

p

pp

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



215 *f* in — die Wü - ste eilt' ich dann for' am schat - ti - gen Ort, am
 In — the wil - der-ness build me a nes. here for - ev - er at rest, for -

Wü - ste eilt' ar - t, — fän - de Ru - he am
 wil - der-ness nest, — And re - main there for -

Wü - der- st' ich dann fort, — fän - de Ru - he am
 wil - der- i) me a nest, — And re - main — there for -

Wü - ste eilt' ich dann fort, — fän - de Ru - he am
 r-ness nest, — And re - main — there for -

Wü - ste eilt' ich dann fort, fän - de m
 r-ness nest, And re t

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



219 221 223

219 221 223

schat - ti - gen Ort, am schat - ti - gen Ort,
 ev - er at rest, for - ev - er at rest,

f dim. pp

schat - ti - gen Ort, am schat - ti - gen Ort,
 ev - er at rest, for - ev - er at rest,

f pp

schat - ti - gen Ort, - ti - gen Ort,
 ev - er at rest, - er at rest,

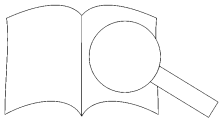
dim. pp

sch - schat - ti - gen Ort,
 ev - er at rest, - er at rest,

dim. pp

st, am schat - ti - gen Ort,
 for - ev - er at rest, - er at rest,

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



224

226

Piano accompaniment for measures 224-226, featuring chords in the right hand and bass notes in the left hand.

Piano accompaniment for measures 224-226, featuring chords in the right hand and bass notes in the left hand.

Piano accompaniment for measures 224-226, featuring chords in the right hand and bass notes in the left hand. Dynamic markings *pp* are present.

224

226

Vocal line for measure 224: *p* fän - de Ru - he am schat
And re - main there for - ev -

Vocal line for measure 226: *p* an - de Ru - he am
And re - main there for -

Piano accompaniment for measure 224, dynamic marking *pp*.

Piano accompaniment for measure 226, dynamic marking *pp*.

Piano accompaniment for measure 224, dynamic marking *pp*.

Piano accompaniment for measure 226, dynamic marking *pp*.

Piano accompaniment for measure 224, dynamic marking *pp*.

Piano accompaniment for measure 226, dynamic marking *pp*.

Piano accompaniment for measure 224, dynamic marking *pp*.

Piano accompaniment for measure 226, dynamic marking *pp*.

Piano accompaniment for measure 224, dynamic marking *pp*.



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

227

229

231

Musical score for measures 227-231, top system. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes chords and arpeggiated figures. A dynamic marking 'p' is present at measure 231.

Musical score for measures 227-231, second system. It continues the vocal and piano parts from the first system.

Musical score for measures 227-231, third system. It continues the vocal and piano parts. Dynamic markings 'pp' are used for the piano accompaniment.

Musical score for measures 227-231, fourth system. It continues the vocal and piano parts. Dynamic markings 'p' are used. The vocal line includes the lyrics: "schat - - - ti - gen Ort." and "ev - - - er at rest."

Musical score for measures 227-231, fifth system. It continues the vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics: "schat - - ti - gen" and "main - - - there at".

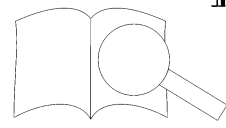
Musical score for measures 227-231, sixth system. It continues the vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics: "schat" and "main".

Musical score for measures 227-231, seventh system. It continues the vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics: "Ort." and "rest."

Musical score for measures 227-231, eighth system. It continues the vocal and piano parts. The vocal line includes the lyrics: "ti - gen" and "there at".

Musical score for measures 227-231, ninth system. It continues the vocal and piano parts. A dynamic marking 'p' is present.

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



Kritischer Bericht

Die vorliegende Veröffentlichung bietet die erste kritische Ausgabe der Orchesterfassung von Mendelssohns Hymne *Hör mein Bitten*. Das Autograph dieser Fassung befindet sich in der Bodleian Library zu Oxford mit der Signatur *Margaret Deneke Mendelssohn C. 37*. Die undatierte Handschrift besteht aus vier Doppelblättern und einem Einzelblatt. Zuerst schrieb Mendelssohn die ersten 130 Takte der Partitur, dann folgten als Einschub die Stimmen für die Klarinetten und Hörner (T. 1–130), und danach setzte er die Niederschrift der Vollpartitur fort. Das Stück endet auf S. 10. Die Editionsarbeit wurde erleichtert durch eine sorgfältig geschriebene Partitur, die Frieder Bernius (Stuttgart) nach dem Oxforder Autograph für seine Schallplattenaufnahme angefertigt hat. Für die großzügige Überlassung dieser Partitur sei ihm herzlich gedankt.

Das Autograph trägt auf der ersten Seite (von Mendelssohn) nicht den deutschen, sondern den englischen Titel „Hear my Prayer (Hymn)“, und auf Seite fünf schrieb Mendelssohn eine gemischtsprachliche Rubrik zu den separaten Stimmen für die Klarinetten und Hörner: „Anhang, Clarinetti & Corni for the 3/8“. Daraus geht hervor, daß das Manuskript für einen englischen Empfänger bestimmt war, nämlich Edward Buxton in der Firma Ewer & Co. in London (siehe Vorwort).

Das Autograph enthält keine Singstimmen, da diese dem Benutzer schon in der Originalfassung gedruckt zur Verfügung standen. Wir haben daher in unserer Ausgabe die von Breitkopf & Härtel in der alten Mendelssohn-Gesamtausgabe (Serie XIV, Nr. 103) herausgegebenen Vokalstimmen hinzugefügt. Dort findet sich allerdings nur der deutsch Text, wogegen wir hier Bartholomews englische Paraphrase des 55. Psalms unter den deutschen Text gesetzt haben, was Mendelssohns ursprünglicher Absicht entspricht.

Die Abschrift von Robinson aus dem Jahr 18... British Library aufbewahrt wird, und die Erstau... Orchesterfassung bei Novello, Ewer... mutlich aus den 1880er Jahren... nicht berücksichtigt.

Der Kritische Bericht... and... stehen... diese aus Streichungen... leicht lesbar sind (wie in... sohns).

Einige Eigenh... Notenschrift, wie z. B. die... oder die Richtung der Notr... Gelegentlich findet man im... „C.B.“, oder „Col Bas... aus Bequemlichkeit benützte... aufgelöst worden.

ger... stimmen die Silbenzahlen im deutschen... Fassung nicht überein, was die Auf... das Zusammenziehen der Notenwerte notwendig... (siehe T. 37, 39, 80, 82, 116, und 215; die Alternativfassung ist in kleineren Noten wiedergegeben).

In der Ausgabe unterscheiden sich alle Herausgeberzusätze von Mendelssohns originalem Text folgendermaßen: kleine Notentypen statt großer Typen, gestrichelte statt durchgezogener Bögen und kursive statt normaler Schreibweise.

Zu den Einzelanmerkungen siehe die Dirigierpartitur Carus 40.165 oder unter: www.carus-verlag.com/Kritische-Berichte.html

