

Felix Mendelssohn Bartholdy

Zwei Choralkantaten

Verleih uns Frieden

Wir glauben all an einen Gott

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

Carter Mendelssohn-Ausgaben • Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.187/07



Inhalt

Verleih uns Frieden gnädiglich	3
Wir glauben all an einen Gott	25

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



Felix Mendelssohn Bartholdy

Verleih uns Frieden

Gebet nach Worten von Luther
Choralkantate

per Coro SATB
2 Flauti, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Viol'
Viola, 2 Violoncelli, Contrabbasso

herausgegeben von / edited
Günter Graulich

Carus Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.481



Vorwort

Mendelssohns Kirchenmusik, auf deren musikgeschichtliche Bedeutung erst 1930 in einer Studie hingewiesen wurde,¹ wird in der jüngeren Musikgeschichtsschreibung im Zusammenhang mit jener im 19. Jahrhundert auftretenden Strömung zur Wiederbelebung alter Musik gesehen, die man als ein Phänomen des Historismus zu verstehen sucht.² Mendelssohn selbst stand der alten Musik kritisch gegenüber: Er führte sie nicht nur auf, weil sie alt war, sondern weil er in ihrer Tiefe und Ernsthaftigkeit bewunderte.³ Von besonderer Bedeutung war für ihn das Werk Bachs, mit dem er sich seit seiner Jugend beschäftigt hatte. So hatte er in Weimar Goethe schon als Zwölfjähriger verschiedene Werke von Bach vorgespielt. Seit er 1820 in die Berliner Singakademie eingetreten war, studierte er Bachs Motetten, Kantaten und Oratorien.⁴ Die Wiederaufführung der *Matthäuspassion* im Jahre 1829 war der Höhepunkt seiner theoretischen und praktischen Bach-Studien.

In seinen eigenen Choralkantaten übernahm Mendelssohn die Technik des fugierten Cantus-firmus-Satzes, die er in den Kantaten Bachs vorgebildet fand. Nur selten erscheinen einzelne Strophen als „Arien“, wie dies in *O Haupt voll Blut und Wunden*, *Vom Himmel hoch, da komm ich her* und *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*⁵ der Fall ist. Meistens werden die einzelnen Strophen als polyphone Choralsätze durchgeführt; so etwa in *Wir glauben all an einen Gott*⁶.

Im Gegensatz dazu wird das im Jahre 1831 entstandene *Verleih uns Frieden gnädiglich*,⁷ das „kleine Lied“, wie es in einem Brief Mendelssohns an Franz Hauser genannt wird,⁸ als Chorkomposition ohne Cantus firmus gestaltet. Das ist um so verwunderlicher, als die von Luther gesetzte „Antiphona pro pace“ eine ebenso eindringliche in der Gregorianik verwurzelte Melodie auf Luthers „Deutsches Agnus Dei“, dessen Melodie Mendelssohn in seiner ersten Choralkantate *Christe, Gottes*⁹ als Cantus firmus verwendet. Wie geht es auf Mendelssohns erstes „Canon mit Cello und Violine“¹⁰ zurück, das deshalb die zu Luthers Zeit gesungene Antiphone ersetzen sollte. Seine Melodie erhebt sich über die jüngeren geistlichen Lieder und Periodik von der vollendeten Text und Melodie wird der Baß die M wiederholung ist sie in den kontrapunktiert; erst in der vierstimmige Chor Satz die melodieimmanen-

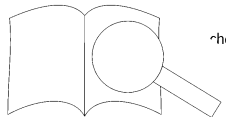
Linien in der Tenorlage, harmonisch gestützt durch zwei Fagotte und Kontrabaß. In der zweiten Melodieführung treten Flöten und Klarinetten hinzu, die meist parallel geführt sind und den Klang aufhellen. Der vierstimmige Chorsatz wird anfangs durch die Instrumente lediglich verdoppelt – erst im Nachsatz der Liedmelodie gewinnen sie in manchen Bewegungszügen eine gewisse Selbständigkeit gegenüber der Melodie.

Mendelssohns Friedensgebet fand bei den Zeitgenossen nicht uneingeschränkte Bewunderung. So hatte der Leipziger Kritiker Hermann Hirschbach ein „kräftigeres und einfacheres Musikstück“ erwartet.¹² Ferner wurde die Deklamation kritisiert: Beim Eintritt der Singstimme Vor-silbe „ver“ auf eine schwere Taktzeit. Die Vermutung geführt, Mendelssohn ursprünglich den lateinischen *Domine* unterlegt. Es ist aber zuerst nur den deutschen Text die Text später dazukarische Text der Textdeutschen Worten „gnädiglich“ „numann besitzen wir über rieden gnädiglich folgen“

Eine andere Melodienform, die von Luther von Mendelssohn (1839) hier zu sehen ist, ist die einzig schöne Composition nach dem bloßen Anblick der Melodie machen kann. [...] Wie tschalk Wedel hätte das „Gebet“ umgestaltung der Kirchenmusik“ wä. Das kleine Stück verdient eine Welt- in der Zukunft erlangen; Madonnen von io können nicht lange verborgen bleiben.¹³

Willi Schulze

1. Adolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt/Main 1930.
2. Walter Wiora, *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen*, hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1969.
3. Susanna Großmann-Vendrey, *Mendelssohn und die Vergangenheit*, in: Walter Wiora, a. a. O., S. 83.
4. Georg Schünemann, *Die Bachpflege der Berliner Singakademie*, in: *Bach-Jahrbuch XXV*, 1928, Leipzig 1929.
5. Felix Mendelssohn Bartholdy, *O Haupt voll Blut und Wunden*, hrsg. v. Oswald Bill, Stuttgart 1979 (Carus 40.186), *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, hrsg. v. Günter Graulich, Stuttgart 1980 (Carus 40.185), *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, hrsg. v. Karen Lehmann, Stuttgart 1985 (Carus 40.189).
6. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Wir glauben all an einen Gott*, hrsg. v. Günter Graulich, Stuttgart 1979 (Carus 40.187).
7. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Jesu, meine Freude*, hrsg. v. Günter Graulich, Stuttgart 1978 (Carus 40.188).
8. Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 207. Datum des Briefes an Hauser 30.1.1831.
9. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Christe, Gottes*, hrsg. v. Oswald Bill, Neuhausen 1978.
10. Großmann-Vendrey, a. a. O.
11. Michael Härtig, „Das Kir Aufklärung“, in: Karl Gustav *chenmusik*, Band II, Kassel.
12. Rudolf Werner, a. a. O., S.
13. Robert Schumann, in *Neu S. 144*, unter der Rubrik „1839/40“.



Foreword

Until a study published in 1930,¹ no significance had been attributed to Mendelssohn's church music. More recently historians have viewed his church music as a link in the nineteenth-century trend toward reviving early music, in turn, trying to construe the latter as a natural phenomenon of historicism.² Mendelssohn himself took a critical stand toward early music: he did not perform an early work because it was old, but because he admired the depth and sincerity in it.³ Bach's works had particular meaning for him, and he had been exposed to and concerned with them since his childhood. That is why he, when only twelve years old, was able to play a number of Bach's compositions for Goethe in Weimar. After entering the Berlin Academy of Singing in 1820, he made an intensive study of Bach's motets, cantatas and oratorios.⁴ The revival performance of the *St. Matthew Passion* in 1829 became the culmination of both his theoretical and practical study of Bach.

In his own chorale cantatas Mendelssohn employed the technique of writing fugues on the cantus firmus as he had found in Bach's cantatas. It is seldom that he set the individual stanzas as "arias" as he did in *O Haupt voll Blut und Wunden, Vom Himmel hoch, da komm ich her* and *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*,⁵ for he usually developed the individual stanzas into polyphonic choruses as in *Wir glauben all an einen Gott*⁶.

On the other hand, *Verleih uns Frieden gnädiglich*⁷, that was written a year earlier and that Mendelssohn in a letter to Franz Hauser referred to as the "little song,"⁸ was constructed as a composition for choir without cantus firmus. This is all the more amazing because the "Antiphona in pace" that Luther translated displays a melody that is so impressing and deeply rooted in the Gregorian chant. Luther's "German Agnus Dei" from which Mendelssohn took the melody for the cantus firmus of his first cantata *Christe, du Lamm Gottes*⁹. It is probably traced back to Mendelssohn's first polyphonic "song" as a "canon with cello and double bass" giving a simple choral hymn as a cantus firmus. It was sung at the close of the service at the end of the time. The melody was in the style of the more recent religious hymns of the 18th and 19th periods are drawn in the style of the key tonality."¹¹ The text is repeated three times: First the melody is in the tenor part, the second time it is transferred to the soprano part, and the third time in counterpoint. It is not until the four-part choir enters and, in the final part, the harmonies immanent

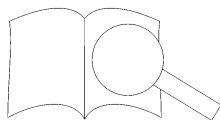
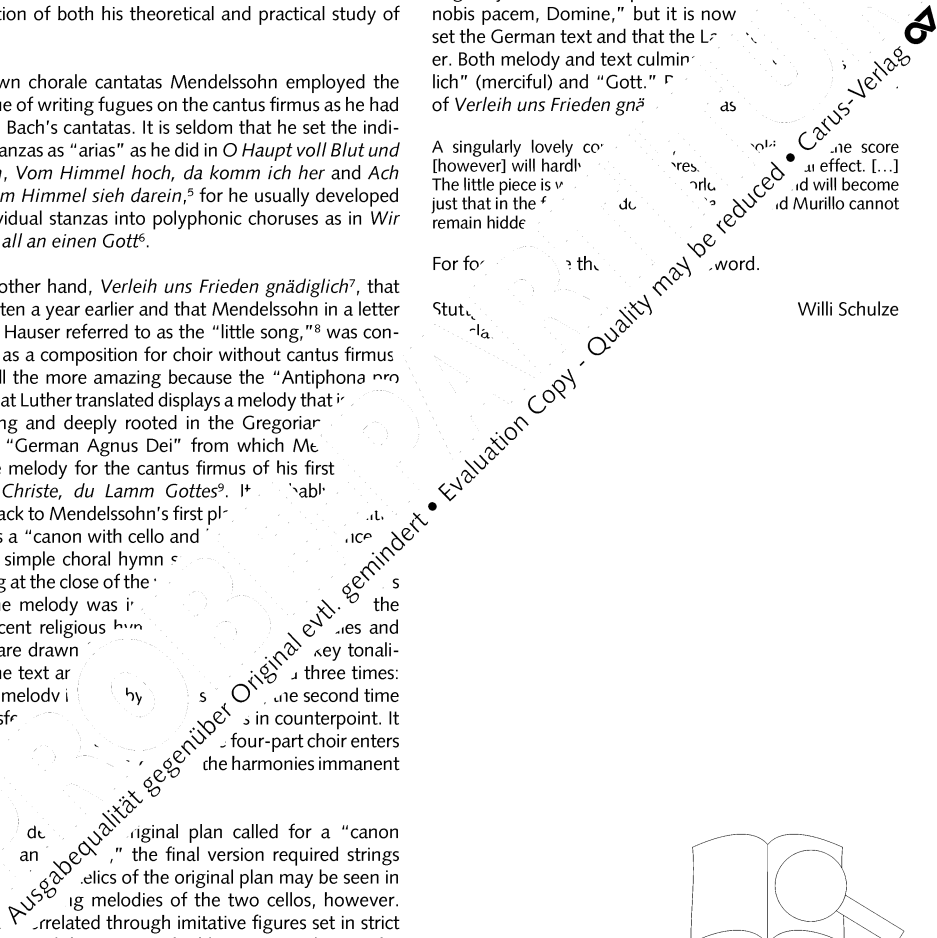
in the original plan called for a "canon with cello and double bass." The final version required strings and woodwinds. The melodic lines of the original plan may be seen in the accompanying score. The two cello lines, however, they are related through imitative figures set in strict polyphony, and they move in highly expressive lines in the tenor range with harmonic support from two bassoons

and the double-bass. For the second statement of the melody Mendelssohn added flutes and clarinets that usually move in parallels and serve to brighten the tonal texture. At the beginning of the four-part choral section the instruments simply double the voice parts; in the rest of the section, however, they do achieve a certain amount of independent motion over that of the melody.

Mendelssohn's prayer for peace did not inspire unlimited admiration among his contemporaries. The Leipzig critic Hermann Hirschbach, for instance, had expected a "simpler and more forceful piece of music."¹² In addition, the prosody was criticized: at the entry of the singing voice the weak prefix "ver" falls on a strong beat of the measure. This discovery led to the assumption that Mendelssohn originally wrote his composition to the Latin text "Domine, nobis pacem, Domine," but it is now set the German text and that the Latin text is used only for the first part. Both melody and text culminate in the words "Gnädiglich" (merciful) and "Gott." The text of the first part of *Verleih uns Frieden gnädiglich* is as follows:

A singularly lovely composition [however] will hardly have the effect. [...] The little piece is very charming and will become just that in the hands of a good conductor and Murillo cannot remain hidden.

For for the word. Willi Schulze



Avant-propos

Ce n'est qu'en 1930 que fut signalée, dans une étude,¹ l'importance de la musique sacrée de Mendelssohn ; les plus récents historiens de la musique la mettent en relation avec le courant de réanimation de la musique ancienne qui apparaît au XIX^e siècle, et que l'on tente de comprendre comme un phénomène d'historicisme.² L'attitude de Mendelssohn lui-même vis-à-vis de la musique ancienne était critique : il ne l'exécutait pas seulement parce qu'elle était ancienne, mais aussi parce qu'il admirait en elle la profondeur et la gravité.³ L'œuvre de Bach, dont il s'était préoccupé dès sa jeunesse, était particulièrement importante pour lui. Ainsi, à Weimar, déjà à l'âge de douze ans, avait-il joué à Goethe différentes œuvres de Bach. Dès son entrée, en 1820, à la Singakademie de Berlin, il étudia les motets, cantates et oratorios de Bach.⁴ L'exécution de la *Passion selon Saint Matthieu* en 1829 fut le point culminant de ses études théoriques et pratiques de Bach.

Dans ses propres cantates sur choral, Mendelssohn reprit la technique de fugue sur cantus firmus dont il trouvait les modèles dans les cantates de Bach. Ce n'est que rarement qu'apparaissent des strophes séparées sous la forme d'« airs », comme c'est le cas dans *O Haupt voll Blut und Wunden*, *Vom Himmel hoch, da komm ich her* et *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*.⁵ La plupart du temps, les strophes séparées sont conduites en composition chorale polyphonique ; ainsi, p.ex., dans *Wir glauben all an einen Gott*.

Au contraire, *Verleih uns Frieden gnädiglich*⁷, composé en 1831, que Mendelssohn appelle « kleines Lied » (= petit chant) dans une lettre à Franz Hauser⁸, est conçu comme une composition chorale sans cantus firmus. Ceci est d'autant plus étrange que l'« Antiphona pro pace », traduit par Luther, présente une mélodie, qui tire sa racine dans le grégorien, tout aussi impressionnante que le « Agnus Dei » de Luther, dont Mendelssohn utilisa, comme cantus firmus dans sa cantate sur choral *Lamm Gottes*⁹. Vraisemblablement, Mendelssohn était d'écriture le « canon avec violoncelle et basse » pour mettre en musique l'antiphona de Luther en conclusion du service de choral. Sa mélodie est uniforme. Sa mélodie est répétée du chant spirituel plus récurrente et sa périodicité, se nouant, est également développée.¹¹ Le motif est répété trois fois : la première fois, il est accompagné ; lors de la répétition, il est accompagné par la basse l'accompagne en contrepoint ; lors de la troisième exécution qu'il accompagne, pour déployer les harmonies dans une composition accord

nement des deux violoncelles, liées ensemble en imitation. Elles se déplacent en des lignes expressives dans la tessiture du ténor, appuyées harmoniquement par deux bassons et la contrebasse. Dans la deuxième exécution de la mélodie s'ajoutent des flûtes et des clarinettes, qui sont la plupart du temps conduites parallèlement et éclaircissent la sonorité. La composition chorale à quatre voix, au début, est uniquement doublée par les instruments – ce n'est que dans l'envoi de la mélodie qu'ils acquièrent, dans de nombreux traits animés, une certaine indépendance vis-à-vis de la mélodie.

La prière de paix de Mendelssohn ne trouva pas une admiration illimitée auprès de ses contemporains. Ainsi le critique de Leipzig Hermann Hirschbach avait écrit une « pièce musicale plus puissante et plus sirène que le chant », la déclamation est critiquée : à l'entrée du verbe, le préfixe (non accentué) « ver » to Cette constatation a entraîné l'écriture de Mendelssohn aurait écrit primitivement *Da nobis pacem, Domine*. Mendelssohn a mis en musique le texte latin ne fut air de la prière de paix, les culminants de la déclaration sur les mots « *Da nobis pacem, Domine* » nous possédons l'éloge si

Une telle œuvre, dont on peut à peine se fier à l'impression, est un seul coup d'œil à la participation d'une célébrité mondiale, et elle est l'œuvre de Madones de Raphaël et de Murillo dans des poses cachées.¹³

juillet 1980
de : François Brulhart
Willi Schulze

que le primitif de Mendelssohn prévoyait un « violoncelle et basses », la version définitive présente une orchestration avec cordes et bois. On peut donc considérer comme survivance du plan primitif la conduite polyphonique stricte des mélodies d'accompa-



Verleih uns Frieden

Andante.

Viole.

Violoncelli

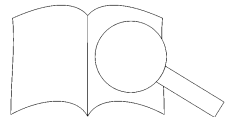
Clav.

Organo e
Saxfi
Sagotti unisono

Felix Bartholdy, *Verleih uns Frieden gnädiglich*, Gebet nach Worten von Luther.
Erste Sc. Autographen Partiturreinschrift des Werkes, die Mendelssohn dem Verlag Breitkopf & Faksimile wiedergabe in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* zur Verfügung stellte (ver Nr. 3 zur Nr. 23 vom 5. Juni 1839). – Vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe an deutsche Verleger*, Rudolf Elvers, Berlin 1968, Seite 90.



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



Verleih uns Frieden gnädiglich Da nobis pacem, Domine

Gebet nach Worten Martin Luthers

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809–1847

Andante

3

Flauto I

Flauto II

Clarinetto I in B

Clarinetto II in B

Fagotto I

Fagotto II

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello I

Violoncello II

Andr

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Coro

Andante

Coi.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 6 min.

© 1980 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.481

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

Herausgeber: Günter Graulich
Orgelergänzung: Karl Marx

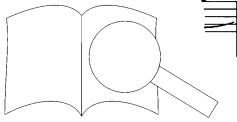
Musical score system 1, measures 7-11. It features five staves: four treble clefs and one bass clef. The bass clef staff contains the primary melodic line with dynamics *cresc.* and *dim.*. The other staves are mostly empty.

Musical score system 2, measures 12-16. It features five staves: four treble clefs and one bass clef. The bass clef staff contains a complex rhythmic accompaniment with dynamics *cresc.*, *dim.*, and *p*. The other staves are mostly empty.

Musical score system 3, measures 17-21. It features five staves: four treble clefs and one bass clef. All staves are empty.

Musical score system 4, measures 22-26. It features five staves: four treble clefs and one bass clef. The bass clef staff contains a melodic line with dynamics *dim.*. The other staves are mostly empty.

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



15 19

15 19

15 bis Frie - den gnä - dig - lich, Herr Gott, zu un - sern
 pa - cem, Do - mi - ne, da pa - cem per - du -

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



22 26

p *cresc.* *cresc.*

p *cresc.* *cresc.* *dim.* *dim.* *dim.*

22 26

p *cresc.*

Es ist doch ja kein an - drer nicht, der für uns
 nam nul - lus est qui va - li - de pro no - bis

cresc.

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

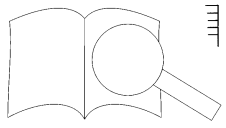


29 33

29 33

ten, re, denn du, un - ser Gott, al -
 quam tu, no - stra spes, et

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



36

40

Musical score system 1, measures 36-40. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The vocal parts are mostly rests, with some notes appearing in the final measures. The piano part has a melodic line with a *dim.* marking. Dynamics include *pp* in the vocal parts and *dim.* in the piano part.

Musical score system 2, measures 36-40. It features five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. The piano part has a more active bass line with a *p* marking. Dynamics include *pp* in the vocal parts and *dim.* and *p* in the piano part.

Musical score system 3, measures 36-40. It features five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. The vocal parts have lyrics. Dynamics include *p e dolce* in the vocal parts and *(p)* in the piano part.

Musical score system 4, measures 36-40. It features five staves: four vocal staves and one piano accompaniment staff. The piano part has a melodic line with a *dim.* marking. Dynamics include *pp* in the vocal parts and *dim.* in the piano part.

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



43 47

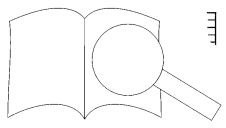
43 47

Frie - den,
pa - cem,

Gott, zu un - sern Zeit - ten!
pa - cem per - du - ra - re;

Frie - - den, Herr Gott, - Herr Gott! Es ist doch
pa - - cem, o Do - mi - ne; nam nul - lus

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



Musical score for measures 50-54. The score consists of six staves. The first four staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include 'cresc.' and 'p'.

Musical score for measures 50-54. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include 'cresc.', 'dim.', and 'p'.

Musical score for measures 50-54. The score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a bass line. The key signature has two flats. Dynamics include 'cresc.'.

Es ist de
nam nul - lus.

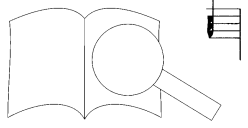
an - drer nicht,
va - li - de,

drer nicht,
li - de

kein an - drer nicht,
qui va - li - de

der für uns könn - te strei -
pro no - bis pos - sit sta -

der für uns
pro no - bis



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

57 61

cresc. *sf* *p*

cresc. *sf* *p*

cresc. *sf* *p*

cresc. *sf* *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

dim. *cresc.* *p*

p

57 61

ten, re, *dim.* *dim.*

stra Gott, al - lei - ne. *dim.*

spes et sa lus.

cresc. *p dim.*

ten, denn du, un - ser Gott, al - lei -

re, quam tu, no - stra spes et sa :

p *cresc.* *p*



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

Musical score for measures 64-68. The score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *mf*. There are also some slurs and accents.

Musical score for measures 64-68. The score consists of five staves. The first four staves are in treble clef, and the fifth is in bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *mf*. There are also some slurs and accents.

Vocal score for measures 64-68. The score consists of four staves. The key signature has two flats. Dynamics include *mf*. The lyrics are:

Ver-leih uns Frie-den
Da no-bis pa-cem,
Ver-leih uns Frie-den
Da no-bis pa-cem,
Ver-leih uns Frie-den
Da no-bis pa-cem,
Ver-leih uns Frie-den
Da no-bis pa-cem,

Musical score for measures 64-68. The score consists of two staves. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include *cresc.* and *f*.

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



Musical score for measures 72-76 and the first four measures of the second system. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *dim.* and *cresc.*

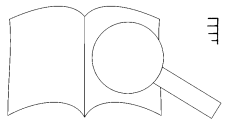
Musical score for measures 72-76 and measures 5-8 of the second system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *dim.* and *cresc.*

Musical score for measures 72-76 and measures 9-12 of the second system, including lyrics. The lyrics are in German and Latin. Dynamics include *dim.*, *p*, and *cresc.*

gnä - dig - lich, Herr Gr zu ten. Es ist doch ja
 Do - mi - ne, da - m nam nul - lus est
 gnä - dig - lic' sern Zei - ten. Es ist doch ja
 Do - mi - lic' du - ra - re; nam nul - lus est
 gnä - zu un - sern Zei - ten. Es ist doch ja
 Do - cem per - du - ra - re; nam nul - lus est
 Herr Gott, zu un - sern Zei - ten. Es ist doch ja
 da - pa - cem per - du - ra - re; nam

Musical score for measures 72-76 and measures 13-16 of the second system. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *dim.*

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



80

84

f *dim.* *p*

eresc. *f* *dim.* *p*

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

f *p*

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

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

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

80

kein an - drer nicht,
qui va - li - de

kein an - dru
qui va - li -

der für uns könn - te, der für uns könn - te strei - ten,
pro no - bis pos - sit, pro no - bis pos - sit sta - re,

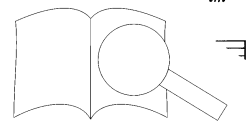
der für uns könn - te, der für uns könn - te strei - ten,
pro no - bis pos - sit, pro no - bis pos - sit sta - re,

f *p*

nicht, der für uns könn - te strei - ten, denn
de pro no - bis pos - sit sta - re, im

f *p*

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



87 91

87

an du, un - ser Gott, denn
tu, no - stra spes, quam
p

ra Gott, un - ser Gott, denn
spes, no - stra spes, quam
p

du, un - ser Gott, un - ser Gott, denn
tu, no - stra spes, no - stra spes, quam
p

pes, denn du, denn du, un - ser
quam tu, quam tu no - stra denn

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



94 *p* *dim.* 98 *pp*
p *pp*
p *pp*
dim. *dim.* *pp* *pp*
dim. *dim.* *pp*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* <>
p *pp* <>
pp <>

94 *dim.*
du al -
tu no - stra
dim.
du,
tu
du...
o pes al lei - ne.
et sa - lus.

no - denn du al lei - ne.
stra spes et sa - lus.

dim. *pp*



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

Zur Edition

Wie aus Briefen Mendelssohns¹ hervorgeht, ist *Verleih uns Frieden* während seiner Italienreise entstanden und wurde im Februar 1831 beendet. Erst zu Anfang des Jahres 1839 aber scheint sich Mendelssohn wieder an dieses Stück zu erinnern. Zwei Gründe könnten dies veranlaßt haben: zum einen soll in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* ein Autograph von Mendelssohn faksimiliert werden², zum andern scheint Mendelssohn nach einem Widmungsstück für einen Freund, nämlich Erich Heinrich Wilhelm Verkenius, zu suchen.³ Anscheinend war *Verleih uns Frieden gnädiglich*, das *Gebet nach Worten von Luther*⁴ dafür besonders geeignet, ohne daß Gründe für die Wahl gerade dieses Stückes zu erkennen wären.

Die Briefe an den Verlag Breitkopf & Härtel⁵ lassen in Umrissen Mendelssohns Arbeit an dem *Gebet* erkennen. Zunächst bemüht er sich darum, eine in „Rhythmus und Accent“ mit dem deutschen Text übereinstimmende Übersetzung ins Lateinische zu bekommen,⁶ die unbedingt dem Widmungs-Druck für Verkenius unterlegt werden soll.⁷ Neben der Veröffentlichung in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* und dem Erstdruck als Dedikations-Druck für Verkenius plant Mendelssohn noch die Ausgabe eines Klavierauszugs.⁸ Eine Eigenheit Mendelssohns zeigt ein Brief an Hermann Härtel,⁹ in dem er sich zunächst sträubt, das Autograph für die Faksimile-Ausgabe zu unterzeichnen, weil er „eine Art Vorurtheil“ dagegen habe, seinen Namen unter seine Noten zu schreiben. Er sieht aber in diesem Falle die Wichtigkeit seiner Unterschrift ein und stellt sie an das Ende seiner Partiturreinschrift.

Nachdem die Arbeit an der Faksimile-Ausgabe abgeschlossen ist, erhält Mendelssohn von Hermann Härtel Korrektorexemplare der Partitur und des Klavierauszugs¹⁰ in denen er noch „bedeutende Fehler“ findet.¹¹ Daraus sind auch diese beiden Ausgaben abgeschlossen.

Mendelssohn wollte *Verleih uns Frieden gnädiglich* in drei Ausgaben vorlegen: als Faksimile-Druck und als Klavierauszug. Außerdem sollte eine Ausgabe der Chorstimmen bekannt werden. In den Briefen nicht erwähnt, sind die Faksimile-Druck und die Faksimile-Druck die frühesten Quellen aus.

Der Neuausgabe vom Sommer 1839 mit dem Titel *Verleih uns Frieden gnädiglich* wurde¹³

„Verleih uns Frieden gnädiglich“ (mit lateinischer Übersetzung) / componirt und / mit aufrichtiger / von / FELIX MENDELSSOHN- / Bartholdy Pr. 16 Gr. / Stimmen Pr. 6 Gr. / Eigenthum der Verleger / Breitkopf & Härtel / London bei Novello / Eintrags-Verbands-Archiv.

Dieser Erstdruck stand in einem Exemplar der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (Signatur: *Schöne Künste Musik Men 100, 14050*) zur Verfügung. Von den bekannten Quellen konnte noch der Faksimile-Druck von Mendelssohns autographen Partitur in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*¹⁴ zum Vergleich herangezogen werden. Sein Notentext ist identisch mit dem des Erstdrucks der Partitur. Geringfügige Abweichungen zeigen sich in der Partituranordnung und in der Dynamik, Artikulation und Phrasierung. Hier folgt die Neuausgabe ebenfalls dem Erstdruck der Partitur, dessen Phrasierungszeichen eindeutig zu lesen sind, was bei der autographen Partitur nicht immer möglich ist. Ausdrucksbezeichnungen, die vom Herausgeber ergänzt wurden, sind entweder eingeklammert oder durch Strichelung markiert. Änderungen wurden nach dem Faksimile-Druck der autographen Partitur oder nach analogen Stellen

Der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart ist die Bereitstellung des Erstdrucks der Partitur zur Publikationserlaubnis verbietet.

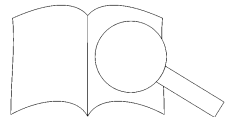
- 1 An Franz Hauser an der Hofkapelle in Stuttgart, 1830. (Brief Nr. 92).
- 2 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 3 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 4 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 5 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 6 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 7 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 8 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 9 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 10 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 11 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 12 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 13 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.
- 14 Vgl. *Allgemeine Musikzeitung* 41, Leipzig 1839, Nr. 23, Beilage 3.

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur (Carus 40.481)
Klavierauszug (Carus 40.481/03)
Chorpartitur (Carus 40.481/05)
Taschenpartitur (Carus 40.187/07)
6 Harmoniestimmen (Carus 40.481/09)
Violino I (Carus 40.481/11)
Violino II (Carus 40.481/12)
Viola (Carus 40.481/13)
Violoncello I (Carus 40.481/14)
Violoncello II (Carus 40.481/15)
Contrabasso (Carus 40.481/16)

Dieses Werk ist mit dem Kammerorchester auf CD eingespielt (Carus 40.187/07)



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



Felix Mendelssohn Bartholdy

Wir glauben all an einen Gott

Choralkantate

per Coro SATB

2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti

2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni

2 Violini, Viola, Violoncelli, Kontrabaß

Erstausgabe / First edition

herausgegeben von /

Günter Graulich

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

Carus-Mendelssohn-Ausgaben • Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.187



Vorwort

Von Mendelssohns heute bekannten sieben Choralkantaten sind vier über Kirchenlieder Martin Luthers geschrieben, die restlichen drei – *O Haupt voll Blut und Wunden; Jesu, meine Freude; Wer nur den lieben Gott läßt walten* – haben geistliche Lieder des 17. Jahrhunderts zur Grundlage.

Lange wußte man nur Unzureichendes über die Mendelssohnschen Choralkantaten. Julius Rietz, Mendelssohns Freund und Herausgeber seiner Werke,¹ führte im Anhang der von ihm veröffentlichten Briefe des Komponisten zunächst vier auf, sämtlich über Kirchenlieder Luthers: *Christe, du Lamm Gottes; Wir glauben all an einen Gott; Vom Himmel hoch; Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. In der zweiten Auflage der Briefe fügte er *Jesu, meine Freude* und *O Haupt voll Blut und Wunden* hinzu.² Diese Angaben übernahm R. Werner in seiner Darstellung *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*.³ Dabei versah er jedoch die Kantate *Jesu, meine Freude* mit einem Fragezeichen, da er das nur bei dem französischen Musikhistoriker H. Barbedette erwähnte Werk nirgends bestätigt fand. Eine weitere, in den Erinnerungen von Ignaz Moscheles⁴ genannte Kantate in a-Moll nennt Werner im Anhang I seines Buches „verloren“. Die Funde der letzten Jahre brachten jedoch Klarheit über einige bis dahin nur dem Namen oder der Tonart nach bekannten Kantaten. 1976 erschien *Wer nur den lieben Gott läßt walten* – vermutlich die von Moscheles genannte Kantate in a-Moll – nach einer in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt aufgefundenen Abschrift,⁵ und 1962 konnte die Newberry Library, Chicago, das Autograph von *Jesu, meine Freude* erwerben.⁶

Mendelssohn schrieb seine erste Kantate im Jahre 1815 über das Lied *Christe, du Lamm Gottes. Jesu, meine Freude* trägt das Datum 22. Jan. 1828. Die übrigen drei Kantaten entstanden in den Jahren 1831 und 1832.⁷ Sieht man von der schon *Agnus Dei* ab, bei dem Luther den lateinischen Text lediglich übersetzte, so begegnen wir in den Luther-Lieder erst zu Anfang der dreißiger Jahre, die in sprachlich meisterhafter Weise interpretieren. Das gilt besonders für *Christe, du Lamm Gottes*. Ursprünglich als Lobgesang komponiert, wurde es bereits im 17. Jahrhundert gleichzeitig im Straßburger Messbuch eingesetzt.⁸ Nach dem Vorbild der Deutschen Messe bestätigten die lutherischen Gottesdienstordenbücher die regelmäßige an der Stelle der *Agnus Dei* einzusetzen.⁹

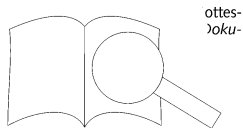
Die Kantate *Christe, du Lamm Gottes* von Breslauer und Zwickauer ist in der dreistrophigen Textfassung, die in den lateinischen Credo entspricht, spiegelt die liturgischen und katechetischen Grundsätze des 17. Jahrhunderts. Das Ergebnis ist eine der persönlichsten Aussagen gleichzeitig eines der eindrucksvollsten Dokumente der Kirche Martin Luthers.

Mendelssohn war begeistert von der Kraft, die ihm aus den Liedern Luthers entgegentrat, wie er aus Venedig schrieb,¹¹ und er gedachte, „viele davon“ zu komponieren. Er wollte „überall die alte Melodie“ behalten, sich aber „nicht streng daran binden“. Aus dieser Haltung entstand in den ersten Monaten des Jahres 1831 die Kantate *Wir glauben all an einen Gott*, die „in drei großen Fugen“ Gestalt annehmen sollte. Als Modelle für die Cantus-firmus-Behandlung dienten die entsprechenden Motetten- und Kantatensätze J. S. Bachs, die Mendelssohn in den Chorübungen der Berliner Singakademie kennengelernt hatte.¹² Hier fand er die verschiedensten Arten der Choralbearbeitung vom schlichten Chorsatz bis zur motettischen Anlage mit obligaten Instrumentalstimmen, die die Vorbilder für seine eigenen Choralkantaten bilden sollten.

Wir glauben all an einen Gott folgt der gewohnten Gliederung des Liedes, dessen erste Strophe als Choralfugato durchgeführter ersten Strophe der Instrumentaler fließenden Continuo-Spielart. Die zweite Strophe die kontrapunktlich durchgeführten Bläser ausgeführt, zu denen die Flöten, Oboen und Violinen gehören. Die dritte Strophe, die die doppelstimmigen Bläser spielen, wird durch die dritte Strophe eingeleitet, dessen Melodie sich in der vierten Strophe beibehalten wird. Die fünfte Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die sechste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die siebte Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die achte Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die neunte Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die zehnte Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die elfte Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die zwölfte Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die dreizehnte Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die vierzehnte Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die fünfzehnte Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die sechzehnte Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die siebzehnte Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die achtzehnte Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die neunzehnte Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die zwanzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die einundzwanzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die zweiundzwanzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die dreiundzwanzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die vierundzwanzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die fünfundzwanzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die sechsundzwanzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die siebenundzwanzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die achtundzwanzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die neunundzwanzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die dreißigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die vierunddreißigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die fünfunddreißigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die sechsunddreißigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die siebenunddreißigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die achtunddreißigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die neununddreißigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die vierundvierzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die fünfundvierzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die sechsundvierzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die siebenundvierzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die achtundvierzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die neunundvierzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die fünfundfünfzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die sechsundfünfzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die siebenundfünfzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die achtundfünfzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die neunundfünfzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die sechzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die einundsiebzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die zweiundsiebzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die dreiundsiebzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die vierundsiebzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die fünfundsiebzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die sechsundsiebzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die siebenundsiebzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die achtundsiebzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die neunundsiebzigste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die neunundsiebzigste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen. Die hundertste Strophe, die die Bläser spielen, wird durch die hundertste Strophe eingeleitet, die die Flöten, Oboen und Violinen spielen.

Mendelssohn hat wohl ihr Vorbild in Bachs berühmter Bearbeitung von Luthers *Und wenn die Welt voll Teufel wär, ich wär der Letzte*, Kantate *Ein feste Burg ist unser Gott*, ebenfalls im 17. Jahrhundert komponiert. In Mendelssohns Satz ist der Anteil des Orchesters weniger bedeutend als in Bachs Kantate, darauf hat schon R. Werner hingewiesen.¹³ Um so

¹ Felix Mendelssohn Bartholdy's Werke. Kritisch durchgesehene Ausgabe von Julius Rietz, Leipzig 1874–1877.
² B. W. Pritchard, „Mendelssohn's Chorale Cantatas: an Appraisal“, in: *The Musical Quarterly*, 1976, 1, S. 1ff.
³ Frankfurt a.M. 1930, S. 65ff.
⁴ Ch. Moscheles, *Aus Moscheles Leben*, Leipzig 1872, S. 207.
⁵ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, hrsg. v. Oswald Bill, Kassel 1976, Erstrdruck.
⁶ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Jesu, meine Freude*, hrsg. v. Günther Graulich, Stuttgart 1979 (Carus 40.188).
⁷ B. W. Pritchard, a. a. O.
⁸ J. Kulp, *Die Lieder unserer Kirche*, Leipzig 1976, S. 10.
⁹ „Der Glaube gesungen“, 1. Band, Leipzig zum 1. Male, Bd. I, Kassel 1963.
¹⁰ J. Kulp, a. a. O.
¹¹ Reisebriefe, Leipzig 1862.
¹² G. Schünemann, „Die Bach-Jahrbuch 1928, Leipzig 1928, S. 74.
¹³ A. a. O., S. 74.



stärker beeindruckt jedoch das durch die Bläser verstärkte Choralisone, das gegen den Schluß hin nach wenigen vierstimmigen Takten in das lapidare einstimmige Amen des gesamten Klangkörpers einmündet.

Stuttgart, im September 1979

Willi Schulze

Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, Cb = Contrabbasso, Cor = Corni, Fg = Fagotto, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, VI = Violino

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten oder Pausen), Anmerkung

Zur Edition

Einzig Quelle des hier vorgelegten Erstdrucks der Choral-kantate *Wir glauben all an einen Gott* von Felix Mendels-sohn Bartholdy ist eine Partiturhandschrift aus den Noten-beständen des Cäcilienvereins Frankfurt, die heute unter der Signatur *Mus. Hs. 194 Nr. 5* innerhalb einer Sammel-handschrift in der Musiksammlung der Stadt- und Uni-versitätsbibliothek Frankfurt aufbewahrt wird. Die Partitur ist von einem unbekanntem Schreiber wohl kurz nach Ent-standung des Werkes im Auftrag des Komponisten für den Frankfurter Cäcilienverein auf 20 Blätter mit jeweils 16 No-tensystemen in der Größe 34,5 x 27 cm geschrieben wor-den. Fremde Zusätze sind nicht erkennbar. Die Kopie ist gut lesbar, einige wenige offensichtliche Schreibfehler wurden ohne besondere Erwähnung berichtigt.

Die zu Beginn der Sätze 1 und 2 angegebenen Schlüssel werden auf den folgenden Seiten nicht wiederholt; zu Be-ginn des 2. Satzes wird im Alt versehentlich Alt- statt So-pranschlüssel notiert.

Die im 2. Satz verwendete Partituranordnung (*Timpany, Clarini, Corni, Clarinetti, Fagotti, Tromboni*) wurde nicht übernommen. Der Orgelsatz ist ergänzt, er soll die Ein-leitung des Werkes erleichtern; vom 2. Satz an faßt Blä-sersatz zusammen. Der Musiksammlung der Uni-versitätsbibliothek Frankfurt und ihrem Leihgeber, Dr. Hartmut Schaefer, sei für die Übermittlung vor-film-aufnahmen, Auskunft über die Orgel und die Teil-nahme an der Publikationserlaubnis vi

1. Satz		
31	Va 1–2	mit Haltebogen
78	VI II 4	<i>g</i>
79	VI II 1	<i>b</i>
2. Satz		
1	Alto	Sopranschlüssel
14	Cor 2	<i>c</i> ² (transp.)
17	VI I 5	mit Auflösung
27	VI I+II	<i>f</i> ²
56	VI I+II 3	<i>e</i> ¹
81		Dopr.
83	Pauken	<i>!</i>
94	Fg + Trb II'	
96	Fg + Trb I'	
	V	

138

145–



Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
 Partitur (Carus 40.187)
 Orgelauszug (Carus 40.187/03)
 Chorpartitur (Carus 40.187/05)
 Studienpartitur (Carus 40.187/07)
 14 Harmoniestimmen (Carus /
 Violino I (Carus 40.187/11)
 Violino II (Carus 40.187/12)
 Viola (Carus 40.187/13)
 Violoncello/Contrabbasso (C



Dieses Werk ist mit dem Kar-ni-us auf CD eingespielt (Car-

Foreword

Four of Mendelssohn's seven well-known chorale cantatas are written on hymns of Martin Luther, the remaining three – *O Haupt voll Blut and Wunden*; *Jesu, meine Freude*; *Wer nur den lieben Gott läßt walten* – are based on sacred songs of the 17th century.

For a long time, the knowledge of Mendelssohn's chorale cantatas was insufficient. Julius Rietz, Mendelssohn's friend and editor of his works,¹ listed four chorale cantatas on Luther's hymns in the appendix to his publication of the composer's letters: *Christe, du Lamm Gottes*; *Wir glauben all an einen Gott*; *Vom Himmel hoch*; *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. In the second edition of the letters, he added *Jesu, meine Freude* and *O Haupt voll Blut and Wunden*.² This information is also to be found in R. Werner's book *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*.³ However, Werner adds a question mark to the cantata *Jesu, meine Freude*, because he did not find any confirmation for the work which was mentioned solely by the French music historian H. Barbedette. In the appendix I of his book, Werner cites another cantata in a minor, mentioned in Ignaz Moscheles' memoirs⁴, as being lost. Recent research, however, has supplied us with clear information about cantatas of which only the title or the key had been known. The cantata *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, a copy of which had been found in the Hessische Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt, was published in 1976⁵, and in 1962 the Chicago Newberry Library was able to purchase the autograph of *Jesu, meine Freude*⁶.

Mendelssohn wrote his first cantata on the hymn *Christe, du Lamm Gottes* in 1827. *Jesu, meine Freude* is dated from 22 January 1828. The others were written in the years 1831 and 1832.⁷ With the exception of the *Agnus Dei*, of which Luther had only translated the text, the true Lutheran hymns are not encountered in the thirties. They are hymns which interpret the theology in a masterly language. This art of expressing a creed song. Originally a song of praise, it was declared the German national hymn as early as 1525 and, in 1538, the official church hymn of the Hamburg Kirchenamt⁸. After the consecration of this hymn for regular use in Lutheran service, it was, up to the time of J. S. Bach, the most popular hymn, which has been translated into many languages. In the Zwitzkau manuscripts,¹⁰ concerning the cantatas, the text corresponds to the structure of the hymns. The result is one of the most beautiful and, at the same time, one of the most important documents of the church of Martin

Luther was enthusiastic about the power of Luther's hymns. He wrote from Venice,¹¹ and he planned to set them to music. He intended to retain "the old melodies" without "strictly binding himself to them." The result of these thoughts was the cantata *Wir glauben all an*

einen Gott, which Mendelssohn wrote in the first months of the year 1831 and which was to be shaped "in three great fugues." The patterns for the cantus firmus treatment were the corresponding motet and cantata settings by J. S. Bach, with which Mendelssohn had become acquainted in the choral exercises of the Berlin Singakademie.¹² There he found all the various chorale arrangements from plain choral settings to motet-like structures with obbligato instrumental parts, which were to serve as patterns for his own chorale cantatas.

The formal structure of *Wir glauben all an einen Gott* corresponds to the order of the verses of the hymn, whose first and second melody lines are developed in a chorale fugato. Whereas in the first verse the flute and oboe of the instrumental bass forms the basis, in the second the contrapuntal movement is taken over by the clarinet which are supported by the additional strings and clarinet playing wind instruments. The third verse (the second) is introduced by the strings and the flute. The triple figures of which are supported by the strings and the wind instruments structure the melody. While following the first two verses, one gets the impression of a musical development, the music increases from one verse to the next. The third verse the climax is reached, though in this verse the original melody is not used by Mendelssohn.

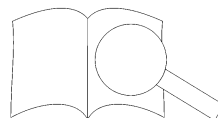
The cantata ends on Bach's well-known chorale *Und wenn die Welt voll Teufel wärd, dieß ist unsre feste Burg ist unser Gott*, where the instrumental unison. In Mendelssohn's setting the orchestra is less important than in Bach's. Werner has already stated.¹³ The listener is more impressed by the choral unison, which is supported by the wind instruments and which, towards the end after a few four-part bars, leads into the lapidary "part" "Amen" of the whole ensemble.

Wir glauben all an einen Gott has been preserved in one single manuscript copy, according to our present knowledge. Originally it belonged to the Frankfurt Cäcilienverein; at present it is in the possession of the Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt/Main with the signature *Mus. Hs. 194*.

For footnotes and special comments see German text.

Stuttgart, September 1979
Translation: Stefan Schulze

Willi Schulze



Avant-propos

Actuellement, on connaît sept cantates sur chorals de Mendelssohn ; quatre d'entre elles sont écrites sur des chants de Luther ; les trois autres (*O Haupt voll Blut und Wunden* ; *Jesu, meine Freude* ; *Wer nur den lieben Gott läßt walten*) sont basées sur des chants spirituels du XVII^e siècle.

Pendant longtemps, on ne posséda que des renseignements insignifiants sur ces cantates de Mendelssohn. Dans le supplément aux lettres de Mendelssohn qu'il publia, Julius Rietz, ami du compositeur, et éditeur de ses œuvres,¹ en signala tout d'abord quatre sur des chants de Luther : *Christe, du Lamm Gottes* ; *Wir glauben all an einen Gott* ; *Vom Himmel hoch* ; *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. Dans la seconde édition des lettres, il ajouta *Jesu, meine Freude* et *O Haupt voll Blut und Wunden*.² R. Werner reprend ces indications dans son ouvrage *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*.³ Toutefois, il faisait suivre la cantate *Jesu, meine Freude* d'un point d'interrogation, car il ne trouvait nulle part confirmation de l'existence de cette œuvre, mentionnée seulement par le musicologue français H. Barbedette. Dans le supplément I de son ouvrage, Werner signale comme « perdue » une autre cantate en la mineur, mentionnée dans les souvenirs d'Ignaz Moscheles.⁴ Les découvertes des dernières années ont toutefois apporté quelques éclaircissements au sujet de certaines cantates dont on ne connaissait jusqu'alors que le nom ou la tonalité. En 1976 paraissait *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, d'après une copie découverte à la Hessische Landes- und Hochschulbibliothek de Darmstadt⁵ ; et, en 1962, la Newberry Library de Chicago put acquérir le manuscrit de *Jesu, meine Freude*.⁶

Mendelssohn écrivit sa première cantate en 1827, *Christe, du Lamm Gottes. Jesu, meine Freude* par le 22 janvier 1828. Les autres suivirent durant 1831 et 1832.⁷ Si l'on fait abstraction de l'*Agnus Dei*, dont Luther ne fit que traduire le « te lat », le rencontre donc les chants proprement dits dès les années 1830. Il s'agit d'abord sous une forme magistrale la thèse particulièrement sensible de son origine comme un chant de la Trinité, il fut introduit, par exemple, dans l'*Erfurter Enchiridion* en 1831. Il fut confirmé cette fonction par la découverte de cette fonction par J. S. Bach dans ses manuscrits de Breslau et dans ses manuscrits de Breslau, en trois strophes qui correspondent au credo latin, est le reflet des fondements cathédraux du réformateur. Les expressions les plus personnelles, et en particulier l'un des documents les plus impressionnants, œuvre de Martin Luther.

Mendelssohn fut enthousiasmé par la puissance qu'il rencontra dans les chants de Luther, ainsi qu'il l'écrivit de Venise¹¹ ; et il songeait à composer « nombre d'entre eux ». Il voulait conserver « partout la mélodie ancienne », mais « ne pas s'y lier strictement ». De cette idée naquit, dans les premiers mois de 1831, la cantate *Wir glauben all an einen Gott*, qui devait prendre la forme de « trois grandes fugues ». Pour modèles de traitement du cantus firmus, Mendelssohn s'inspira des motets et cantates correspondants de J. S. Bach, qu'il avait appris à connaître par les exercices choraux de la Berliner Singakademie.¹² Il y trouva les manières les plus diverses d'harmoniser un choral, depuis la simple composition pour chœur jusqu'à l'élaboration en motet avec parties instrumentales obligées.

La forme de *Wir glauben all an einen Gott* strophique du chant ; la première et la deuxième strophes sont traitées en *fugato* choral, la troisième strophe, la basse instrumentale est accompagnée par une ligne de continu. La deuxième strophe, le mouvement se passe aux violons, que viennent rejoindre les autres instruments au moment sonore. De même, la troisième strophe commence avec l'orchestre, dont les figures de basse et de cordes, alors que les vents entrent en jeu, conduisent à l'unisson. En suivant la composition, on renforce l'impression d'unisson. La composition s'accroît de strophe en strophe, son point culminant dans la dernière strophe, même si Mendelssohn a écrit une version originale.

son modèle dans la célèbre élaboration de *wenn die Welt voll Teufel wär* de Luther (cantate *Ein feste Burg ist unser Gott*), également en chœur à l'unisson. Dans la composition de Mendelssohn, la part de l'orchestre est moins importante que dans les cantates de Bach (R. Werner a déjà signalé cela).¹³ Toutefois, on est d'autant plus impressionné par l'unisson du chœur, renforcé par les vents, que vers la fin, après quelques mesures à quatre voix, on débouche dans un Amen lapidaire, à une voix, qui fait intervenir le corps sonore complet.

D'après les connaissances actuelles, *Wir glauben all an einen Gott* n'est transmis que dans une seule copie. Elle appartenait originellement au Cäcilienverein de Francfort ; elle se trouve actuellement, sous la cote *Mus. Hs. 194*, en possession de la Stadt- und Universitätsbibliothek de Francfort-sur-le-Main.

Pour les notes et les observations, voir le texte allemand.

Stuttgart, septembre 1979
Traduction : François Brulf



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



Wir glauben all an einen Gott

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809-1847

1. Wir glauben all an einen Gott

Violino I
Violino II
Viola
Sopran
Alt
Tenor
Bass
Organo (ergänzt)
Violoncello
Contrabasso

Wir glau - ben all an ei - nen
We all be - lieve in one true God.

7

Wir
We

glau - ben all an ei - nen Gott,
all be - lieve in one true God,

all lie - an - i -

8

all lie - an - i -

ben all an ei - nen, ei -

be - lieve in one, ei -

Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

© 1980 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 40.187/07 - Revidierte 2. Auflage

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: Günter Graulich
Orgelergänzung: Dietmar Beck
English version by Jean Lunn

14



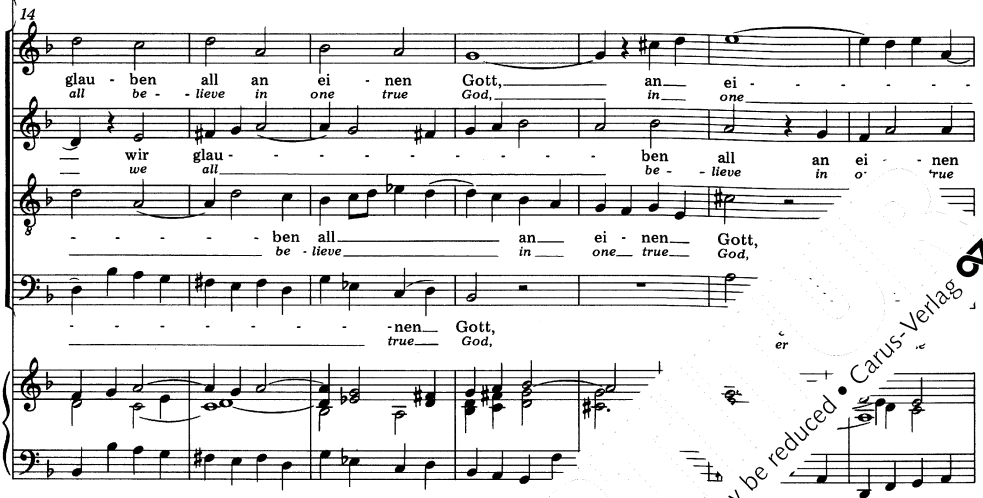
14

glau - ben all an ei - nen Gott, an ei -
all be - lieve in one true God, in one

wir glau - ben all an ei - nen
we all be - lieve in one true

- ben all an ei - nen Gott,
be - lieve in one true God,

- nen Gott,
true God,



21



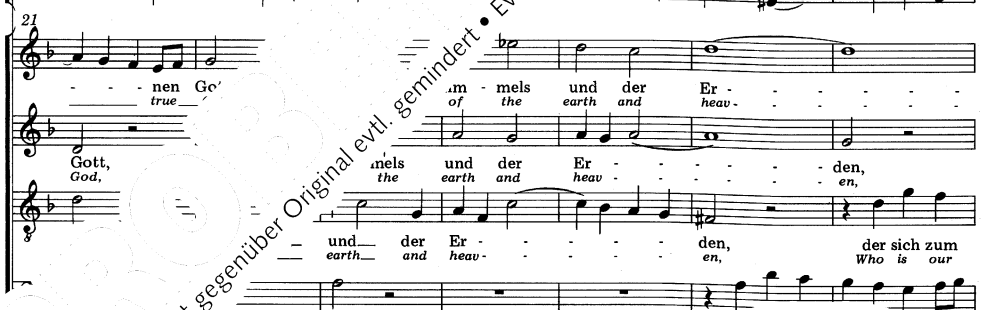
21

- nen Go -
true God,

am - mels und der Er -
of the earth and heav -

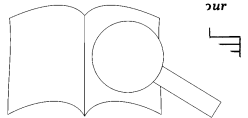
en, und der Er - den,
en, and earth and heav - en,

und der Er - den, der sich zum
earth and heav - en, Who is our



Er - den,
heav - en,

ben zur



den, der sich zum Va - ter ge - ben hat, daß wir sei - ne Kin - der wer - - den. Er
 en, Who is our Fa - ther and our Lord, That we may be called his chil - - dren. He

der sich zum Va - ter ge - ben hat, daß wir sei - ne Kin - der wer - - den. Er
 Who is our Fa - ther and our Lord, That we may be called his chil - - dren. He

Va - ter ge - ben hat, - daß - wir sei - ne Kin - der wer -
 Fa - ther and our Lord, That we may be called his chil -

hat, - daß wir sei - ne Kin -
 Lord, - That we may be called -

will uns näh
 will o' tain

-den. Er will uns all - zeit er - näh -
 dren. He will at all times sus - tain -

er will uns at all - zeit er -
 he will at all times sus -

Er will uns all - zeit er - näh -
 ren. He will at all times sus - tain -

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



ren, Leib und Seel auch wohl be
 us, Soul and bod y's watch ful guard - ian al-lem
 nah ren, Leib und Seel auch wohl be wah
 tain us, Soul and bod y's watch ful guard - m
 a all

wahr'n, will er weh ren, kein
 ian will de fend us, That
 Un - f weh ren,
 e fend us,
 e weh ren, al - lem Un - fall
 fend us, from all e vil

will er weh
 will de fend

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



56

56

Leid soll uns wi - der - fah - - - - ren, uns wi - der - fah - - - -
 sor - row have no do - min - - - - ion, have no do - min - - - -

kein - Leid soll uns wi - der - fah - - - - ren, soll
 That - sor - row have no do - min - - - - ion,

— will er weh - ren, kein - Leid soll uns wi
 will de - fend us, That - sor - row have no

kein Leid soll uns wi - der - fah - ren, uns wi - der -
 That sor - row have no do - min - ion, have no do ion.

63

63

— ren; sor - get
 ion, Keep us

ur do - min - - - - ren; er sor - get für uns,
 ro do - min - - - - ion, And keep us in his

— ren;
 ion,

or - get für uns, für uns, hüt' und
 keep us in his love, his love and



70

70

für uns, hüt' und wacht, er his hüt' und
 in his love and care, his love and

hüt' und wacht, er sor - get für uns, hüt' und wacht,
 love and care, and keep us in his love and care,

er sorgt für uns, hüt' und wacht,
 keep us in his love and care,

er sor - get
 and keep us

and

77

77

wacht,
 care,

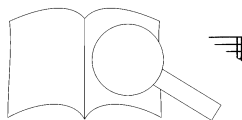
al - - - les in sei - - - ner Macht.
 crea - - - tures are in his power.

al - - - les in sei - - - ner Macht.
 crea - - - tures are in his power.

es steht al - - - les in sei - - - ner Macht.
 for all crea - - - tures are in his power.

steht al - les in sei - - - ner
 all crea - tures are in his

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

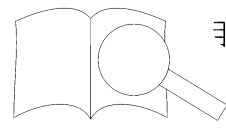


2. Wir glauben auch an Jesum Christ

Oboi
Clarineti in C
Fagotti
Corni in D
Clarini in D
Timpani in D-A
Trombone 1 (Alto)
Trombone 2 (Tenore)
Trombone 3 (Basso)
Violino 1
Violino 2
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Org.
Violonci
Contrabbasso

The image shows a page of a musical score for the hymn 'Wir glauben auch an Jesum Christ'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, percussion, strings, and voices. The Oboe, Clarinet in C, Bassoon, and Horn in D parts have musical notation, including dynamics like 'f' and phrasing slurs. The Trombone and Violin parts also have some notation. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are mostly blank. The Organ part has some notation at the bottom. A large watermark is overlaid on the page, and a magnifying glass icon is in the bottom right corner.

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



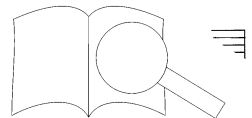
7

7

Wir
And

Wir glau - ben auch an
And we be - lieve in

Wir glau - ben
And we be -



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

Musical notation for the first system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal staves and piano accompaniment.

13

glau - ben auch sur Christ, Christ,
 we - be - lieve

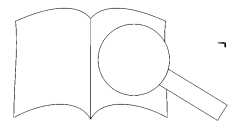
Je - sum sei - - nen Sohn und
 Je - sus His own Son and

auch auch Christ, sei - - nen
 lieve in Christ, His own

ben auch an Je - sum Christ,
 be - lieve in Je - sus Christ,

Musical notation for the fifth system, including vocal staves and piano accompaniment.

Musical notation for the sixth system, including piano accompaniment.



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

Musical score for the first system, featuring three staves: Treble, Bass, and Bass.

Musical score for the second system, featuring three staves: Treble, Bass, and Bass.

Musical score for the third system, featuring three staves: Treble, Bass, and Bass.

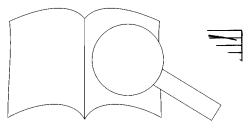
Musical score for the fourth system, featuring three staves: Treble, Bass, and Bass.

19

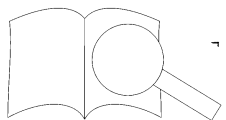
sei - nen Sohn Her - ren, un - sern Her - ren, un - sern Her - ren, un - sern
 His - own Son deem - - - - - er, our Re - deem - - - - -
 un - sern un - sern un - sern un - sern
 our Re - er, our Re - deem - - - - -
 Sohn Her - ren, un - sern
 Re - deem - - - - - er, our Re -
 sei - nen Sohn und un - sern Her - ren, un - sern
 His - own Son and our Re - deem - - - - -

Musical score for the fifth system, featuring three staves: Treble, Bass, and Bass.

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



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



31

31

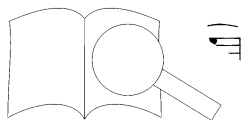
e - wig bei ist, glei - cher Gott von Macht
 dwells with God blest, Like to him in power

e - wig ter ist,
 dwells with ther blest,

em Va - ter ist, glei - cher
 the Fa - ther blest, Like to

der e - wig bei dem Va -
 Who dwells with God the Fa -

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



37

37

glei - cher
Like to

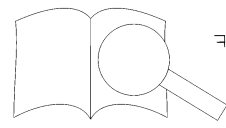
Gott vor
him

Eh -
hon -

und Eh
and hon

von Macht und Eh - ren;
in power and hon or,

glei - cher Gott von Macht
Like to him in power



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

43

ren;
or,

ist ein wah - rer
As true man was

ren;
or,

von Ma - ri - a, der Jung - frau - -
Who of Mar - y, vir - gin - low - -

y, der Jung - frau - - en, ist ein
vir - gin - low - - ly, As true

- - ren; - von Ma - ri - a, der ein
- or, - Who of Mar - y, vir -

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.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

49

Mensch ge - bo - ren durch den Heil - gen Geist
 born a - mong By God's Spir - it, hope

en, ist ein ge - bo - ren durch den
 by, As t- us mong us By God's

wah- ge - bo - ren
 me a - mong us

sch ge - bo - ren d^{er}
 born a - mong us

Musical score for the fifth system, including piano accompaniment.



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

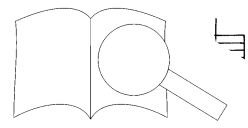
im Glau uns die wir warn ver - lo -
 most ho demp - tion from sin to bring

Heil - gen im Glau - - - - - ben; für
 Spir - it most ho - - - - - ly, Re -

gen Geist im Glau - - - - - ben; für
 it, hope most ho - - - - - ly, Re -

im Glau - ben; für uns
 most ho - ly, ho ly, am

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



61

61

uns, die wir demp - tion fron. en, us, am Who

ren, am Kreuz ge - stor - ben the us, Who suf - fered on the

uns lo bring ren, us,

ur - ben und vom Tod, vom on the cross and died, ar

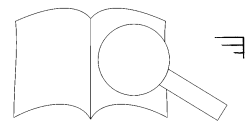
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Kreuz ge - stor - und
 suf - fered on f'od, and
 und vom ge - stor - ben
 cross vom fered on the
 stor - the ben und
 on the cross and

am Kreuz ben
 Who suf - the

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



73

vom _____ Tod
died,

er - stan - - - - den durch Gott.
to life _____ then through God.

und _____
cross an,

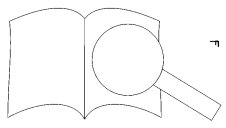
- der auf - er - stan - - - - den _____ durch Gott.
did rise to life _____ then _____ through God.

wie - der auf - er - stan - - - - den durch Gott.
And did rise to life _____ then through God.

od
died,

wie - der auf - er - stan - - - - den
And did rise to life _____ then

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



3. Wir glauben an den Heiligen Geist

82

The image displays a musical score for the hymn 'Wir glauben an den Heiligen Geist'. It is organized into four systems of staves. The first system (measures 82-84) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The second system (measures 85-87) continues the vocal and piano parts, with a 'pva' (piano voce) marking in the vocal line. The third system (measures 88-90) shows the vocal line with a fermata and a final melodic flourish. The fourth system (measures 91-93) consists of empty staves, likely for a second vocal part or a different instrument. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the page, reading 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'. In the bottom right corner, there is a logo of an open book with a magnifying glass over it.

90

90

Wir
And

Wir

an den Heil - gen
- fess the Ho - - ly

con - - fess the Ho - - ly

ben an den Heil - gen
con - - fess the Ho - - ly

glau - - ben an den
we con - - fess the



94

96

94

Geist,
Ghost,

Gott mit Va - - ter
Breath of life, our

Geist,
Ghost,

Gott mit Va - - ter
Breath of life, our

Gott mit Va - - ter
Breath of life, our

Gott mit
Breath of



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

98

98

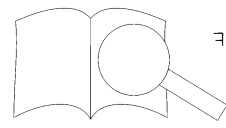
und dem se, ne,
joy most . cious,

und dem . . . ne,
joy r . . . cious,

und . . . ne,
jo . . . cious,

Soh . . . ne,
pre . . . cious,

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



der al - ler
The com - fort -

der al - ler
The com - fort -

der al - ler
The com - fort -

der
The

+ 4'

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



106 108

106

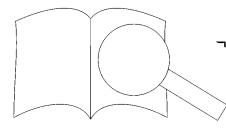
Schwa - chen er heißt
er chen of tressed,

Schwa - er ster heißt
er dis tressed,

Sch rö - ster heißt
er the dis tressed,

Trö - ster heißt
er the dis tressed,

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



110

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

110

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

und mit
Rich ly

und
Rich

Ga ben
decked with

ic. ly

ben
with

Ga ben
decked with

zie ret
gifts and

zie ret
gifts and

zie ret
gifts and

zie ret
gifts and

schö
grac

schö
grac

schö
grac

schö
grac

Carus-Verlag

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert



114

ne,
es.

ne,
es.

ne.
e

114

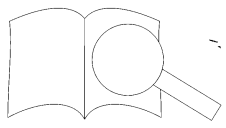
ne,
es.

ne,
es.

ne.
e

114

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



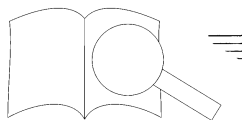
die Who of Chri - sten - heit auf
Christ's own con gre

d' Wi. of Chri - sten - heit auf
Christ's own con gre

tie wil - ze of Chri - sten - heit auf
Christ's own con gre

gan - ze of Chri - sten -
all of Christ's own

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



122

122

Er ga hält in ei - nem
 Bind's to - - - - geth er

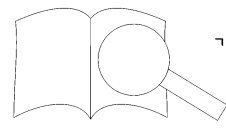
Er ga hält in ei - nem
 Bind's to - - - - geth er

Er ga hält in ei - nem
 Bind's to - - - - geth er

den tion hält in

tion Bind's to - -

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



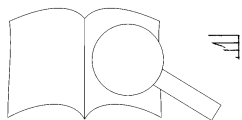
Sinn gar ben;
 in one ise

Sinn gē ben;
 in one ise

Sinn rom ben;
 ise

e ben;
 prom ise

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



130

130

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



hier al - le Sünd ver - ge - ben; das Fleisch soll auch wie - der le - - ben. Nach
 Here to for - give us; From cor - rup - tion to re - deem - us, And

hier al - le Sünd ver - ge - ben; das Fleisch soll auch wie - der le - - ben. Nach
 Here to for - give us; From cor - rup - tion to re - deem - us, And

hier al - le Sünd ver - ge - ben; das Fleisch soll auch wie - der le - - ben. Nach
 Here to for - give us; From cor - rup - tion to re - deem - us, And

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



Musical score for the first system, measures 1-4. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a steady piano accompaniment with chords and a vocal line with quarter and eighth notes.

Musical score for the second system, measures 5-8. It continues the three-staff format from the first system. The piano accompaniment and bass line provide harmonic support for the vocal line.

Musical score for the third system, measures 9-12. The piano accompaniment includes some chromatic movement in the bass line.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

Musical score for the fifth system, measures 17-20, including lyrics. The lyrics are written in German, English, and Latin. The piano accompaniment continues with a steady bass line.

die - sem E - lend ist be in E - wig - keit. A - - - men.
 in his king - dom to pre - pare for us for ev - er - more. A - - - men.

die - sem E - le Le - ben in E - wig - keit. A - - - men.
 in his king - dom us for ev - er - more. A - - - men.

die - eit uns ein Le - ben in E - wig - keit. A - - - men.
 in us for us for ev - er - more. A - - - men.

Musical score for the sixth system, measures 21-24. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

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



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

