

Felix Mendelssohn Bartholdy

Drei Choralkantaten

Christe, du Lamm Gottes

Jesu, meine Freude

Wer nur den lieben Gott läßt

Carus Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

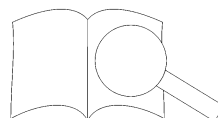
Carus 40.188/07



Inhalt

Christe, du Lamm Gottes	3
Jesu, meine Freude	25
Wer nur den lieben Gott läßt walten	49

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



Felix Mendelssohn Bartholdy

Christe du Lamm Gottes

Choralkantate

per Coro SATB

2 Violini, Viola, Violoncello / Cont'

ad lib.: Flauto, Oboe, Clarinet'

Erstausgabe / First edition

herausgegeben von /

Oswald Bill

früherer Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.184



Vorwort

Als Felix Mendelssohn Bartholdy Anfang November 1827 die Arbeit an der Motette *Tu es Petrus* op. 111 beendet hatte, wandte er sich bald darauf der Kantate *Christe, du Lamm Gottes* zu. Zum Weihnachtsfest 1827 widmete er die Komposition seiner Schwester Fanny, was sie in einem Brief an Karl Klingemann vom 25. Dezember erwähnt. Für Rebecka, ihre jüngere Schwester, habe Felix eine Kindersymphonie komponiert, berichtet sie, „für mich hatte er ein Stück anderer Natur geschrieben, einen vierstimmigen Chor mit kleinem Orchester über den Choral ‚Christe, du Lamm Gottes‘. Ich habe es heut ein paar Mal gespielt, es ist ganz wunderschön“. Das *Tu es Petrus* lehnte sich bewußt an die durch Anton Friedrich Justus Thibaut vermittelte altitalienische Kirchenmusik an, im *Christe, du Lamm Gottes* kehrte Mendelssohn zu seiner ihm eigenen Tonsprache zurück. So floß in Fannys begeistertem Urteil sicher auch der von ihr empfundene Gegensatz mit ein, der zwischen dem milden Wohlklang und der ausgewogenen Harmonie der Kantate und der herben, dem Palestrinastil verpflichteten Tonsprache der vorausgegangenen Motette besteht. Zugleich aber charakterisiert es ihr eigenes, der Zeit verhaftetes Musikempfinden.

Das „Christe, du Lamm Gottes“ Martin Luthers, als deutsches Agnus Dei eng mit dem Gottesdienst verbunden, bildet in Text und Melodie die alleinige Grundlage für Mendelssohns Bearbeitung. Dreimal tritt der Cantus firmus als zentrierende Mitte in Erscheinung, eingebettet in ein polyphones Gewebe, das seine Figuren aus der Choralmelodie bezieht. Mendelssohns Studium Bachscher und Händelscher Chorwerke schlägt sich in den kontrapunktischen Mitteln spürbar nieder, doch stellen sie für ihn nur ein konstruktives Element und eine Grundlage für seine persönliche Aussage dar. Entscheidend bleibt der Grad der Einstimmung von kompositorischer Technik und Ausdruck, oder – wie er es einmal selbst formuliert hat – die Mitteilung davon, wie ihm zumute war, was er musikalisch schrieb: „Ich habe es geschrieben, wie es mir war, und wenn mir einmal bei der Bearbeitung etwas geworden ist, wie dem alten Bach, so ist es mir lieber sein. Denn Du wirst nicht mehr als ein Brief an den Sänger Eduard Fuchs schreiben, „daß ich seine Formen nicht ändern darf, weil ich vor Widerwillen und Unfähigkeit nicht anders schreiben.“ Hinter seinem Brief steht die Überkommener nur die Technik, die in der Ausführung über vor allem das musikalische Ausdruck und die Aussage zu sein.

Die Kantate hat mit der Kantate des 17. Jahrhunderts was gemein. Wenn die Bearbeitung wird, so deswegen, weil sie in der Form kommt. Unter „Kantate“ vereinigt sich sehr verschiedenartige Formen der Bearbeitungen geistlicher Texte. Die Kantate *Christe, du Lamm Gottes* und die gleichbleibende Kantate durch alle Teile legen eher die Bezeichnung „Choralfantasie“ nahe, in der auch der Hinweis auf die freie Form des Werkes enthalten ist.

Die hier vorgelegte Erstausgabe der Kantate beruht vorwiegend auf einer Partiturabschrift des 19. Jahrhunderts, die sich in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt befindet (Signatur: *Mus. ms. 1519a*). Zum Vergleich konnte eine in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter dem Nachlaß von Mendelssohn aufbewahrte Abschrift herangezogen werden (Nachlaß Mendelssohn Band 21). Beiden Bibliotheken sei auch an dieser Stelle für ihr freundliches Entgegenkommen herzlich gedankt. Ein Autograph der Kantate ist bisher in öffentlichem Besitz nicht nachweisbar.

Die beiden genannten Abschriften weisen untereinander geringfügige Abweichungen auf, zwischen denen sich der Herausgeber entscheiden mußte. Die Mängel, die sich in einem oder anderen Falle seine Meinung zu machen, sollen die Kritischen Anmerkungen, besonders Problem bildet die Bogensatz, der hier vorliegenden Form kartografiert werden. In der Neuausgabe ist die Abschrift, weil dort die Bögen der Darmstädter Vorlage. Die zu sehende Unterschiede zwischen den Quellen, man wird aus diesem Grund, die Bögen dürfen als ein Phänomen, die Bögen und als einen grundsätzlichen Unterschied, die sorgfältige Phrasierung für die Bögen ist.

Die Kantate, Oboen und Flöten zur Kantate, wir können sicher in das Bereich der Kantate gestellt werden. Die Instrumentierung vor allem auf die Absicht und auf die Kantate abzusetzen. Es bleibt eine Frage des Geschmacks, ob Oboe und Klarinette, wie die Kantate, alternativ eingesetzt werden, ob man sich auf die beiden Instrumente beschränkt, oder ob die Bläseranzahl wegfallen. Sie leisten keinen strukturellen Beitrag, sondern sind vor allem Tönung.

Darmstadt, Mai 1977

Oswald Bill

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.184)
Orgelauszug (Carus 40.184/03)
Chorpartitur (Carus 40.184/05)
Studienpartitur (Carus 40.188/01)
Violino I (Carus 40.184/11)
Violino II (Carus 40.184/1)
Viola (Carus 40.184/13)
Violoncello/Contrabasso (Carus 40.184/14)
Oboe (Carus 40.184/21)

Dieses Werk ist mit dem K 40 von Frieder Bernius auf CD



Quellenkritische Anmerkungen

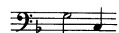
Takt	Quelle	Bemerkung
14	B	Violine 2: kein \sharp ;
23	B	Violine 2, letztes Achtel: kein \sharp
27	D	Violine 2, letztes Viertel: kein \sharp
30	B	Violine 1, zweites Achtel: e^2
31	B	Violine 1: f^2 ; Viola:



39	B	Viola, zweites Achtel: g
43	B	Violine 2, letztes Achtel: f^2
52/59	B	Instrumentalbaß: Haltebögen fehlen
78	D	Alt, letzte Note: es^7
	B+D	Instrumentalbaß, vorletztes Sechzehntel: kein \sharp
90	D	Instrumentalbaß, letzte Note: D
91	B	Violine 1, 6. Note: kein \sharp
93	B+D	Instrumentalbaß, zweite Note: kein \sharp
		Violine 2, 3. und 11. Sechzehntel: kein b
99	B	Violine 2:



108	B	Viola, 1. Note: g^1
134	B	Vokal- und Instrumentalbaß:



146	B	Baß: f statt F
151 ff.	B	Baß:



156	B	Violine 2: Haltebogen fehlt
163	B	Instrumentalbaß: ursprünglich

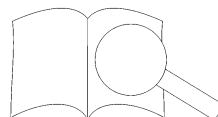


164	B	später verbessert wie D
		Instrumentalbaß:



Violine 2:

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



Foreword

In early November 1827 Felix Mendelssohn Bartholdy finished the motet *Tu es Petrus* op. 111 and turned his attention to the cantata *Christe, du Lamm Gottes*. The work was dedicated to his sister Fanny for Christmas of that same year, as she reported in her letter to Karl Klingemann on Christmas Day. According to the letter Mendelssohn had composed a Children's Symphony for her younger sister Rebecka, but "for me he has written something of a different nature, a four-part chorus with a small orchestra on the chorale, 'Christe, du Lamm Gottes'. I have played it through a few times today and it is quite exquisite." Whereas *Tu es Petrus* had deliberately followed the style of 16th century Italian polyphony to which he had been introduced by Anton Friedrich Justus Thibaut, in *Christe, du Lamm Gottes* Mendelssohn reverted to his own style of composition. Some of Fanny's great enthusiasm for the work may therefore be attributed to the stark contrast she will have noticed between the suave harmonies of the cantata and the austere idiom of the motet that preceded it, largely influenced by Palestrina. At the same time, however, it reflects her own and contemporary musical preferences.

Martin Luther's *Christe, du Lamm Gottes* is a German metrical version of the *Agnus Dei* with strong liturgical connotations. It is seen to be the entire basis of Mendelssohn's arrangement. The *cantus firmus* appears three times, as a polarising element, bedded in a polyphonic web with thematic material drawn from the chorale melody. The fact that Mendelssohn had been studying the choral works of Bach and Handel is unmistakable here in the contrapuntal writing, but they served him only as stimulus and a basis for his own personal mode of expression. What remains decisive is the degree of communication between compositional techniques and personal preference, or – as he himself once formulated it – indication of his feelings at the time of composition. I have written it according to my mood, and it will clearly not believe that I am putting out any content, for the error would prevent me coming to the letter to the singer Eduard Rebecka behind his endeavours to make the work primarily the deed of emotional substance as I

The form of the work is little in keeping with the practices of the 19th century. We have retained it, because it is described as such in the 19th century used the term "chorale fantasia." However the cantata *Christe, du Lamm Gottes* is written in only one form, using the same resources throughout, warranting a description as a "chorale fantasia," especially since the title would indicate the free form of the work.

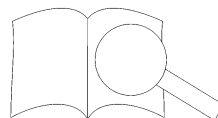
The present first edition of the work is based predominantly on a score copy of the 19th century, housed by the Hessische Landes- and Hochschulbibliothek in Darmstadt (shelf no.: Mus. ms. 1519a). For the purposes of comparison a further copy was also used, deriving from Mendelssohn's estate, and housed by the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (Mendelssohn's 'Nachlaß', Vol. 21). The undersigned is indebted to both these Libraries for their kind assistance. No autograph copy of the cantata appears to be held by any Library accessible to the public.

Both these sources contain minor discrepancies, leaving the Editor to opt for one version or the other. The Critical Notes will make it possible for others to come to their own conclusions. The greatest problem is that of slurs, and it is not intended that those considered as obligatory. The new edition follows the Berlin copy, since the slurs are more numerous there than in the Darmstadt copy. The considerable differences between the two sources for that reason it would seem wise to use the slurs marked as any more than necessary, leaving the musical taste of the performer to decide that good phrasing is a criterion of the quality of the work.

The use of the oboe and horn to double the *Cantus firmus* is a matter to be left to the discretion of the conductor. The instrumentation given in the score is that which Mendelssohn used, and above the other lines. It is recommended that the oboe be used in alternation, or whether omitted entirely, or even omitted in one of these instruments – or even omitted entirely. They are not structurally essential, but do affect the ultimate sonority.

Darmstadt, May 1977
Translation: Derek McCulloch

Oswald Bill



Christe, du Lamm Gottes

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809 – 1847

(1.) Andante

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

Flauto, Oboe,
Clarinetto (ad lib.)

Soprano

Alto

Tenore

Basso

6

Christe, du Lamm Gottes, du
Christ, thou Lamb most highly, thou

(p)

Christe, du
Christ, thou Lam

Aufführungsdauer / Duration: ca. 9 min.

© 1974/1993 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.184

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

edited by Oswald Bill

12

Flauti 8^{va} alta
(p) Clarinetti unisono

12

Chri - ste, du Lamm Got
Christ, thou Lamb most ho

Lamm, Chri - ste, du Lamm Got - tes,
Lamb, Christ, thou Lamb most ho - ly,

Got - tes, Chri - ste, du Lar Lamm
ho - ly, Lamb most ho - ly, - most

tes, du Lamm, Chri - ste, tu. Got - tes,
ly, thou Lamb, Christ ho - ly,

18

18

tes,
ly,

Go -
hr

tes,
ly,

du Lamm Got - - tes,
Lamb most ho - - ly,



36

36

42

42

er - show - - - barm us dich thy un - - - mer

er - show - - - barm us dich thy un - - - mer

er - show - - - barm us dich thy un - - - mer



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

48

arco

48

ser.
cy.

ser,
cy, er - barm dich un -
show us thy mer -

ser,
cy,

ser.
cy,

ser,
cy, ha. un -
mer -

54

54

un - ser, er - barm d
mer - cy, thy mer - - c

ch un - ser, er - barm d
- thy mer - - cy, thy mer - - c

ser, er - barm dich un - ser.
cy, show us thy mer - - cy.

(2.) Allegro moderato

Musical score for measures 60-63. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a dynamic marking of *f* (forte). The music consists of rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

Four empty musical staves corresponding to measures 60-63, with the same key signature and time signature as the first system.

Musical score for measures 64-67. The score continues with four staves (two treble, two bass). The key signature remains three flats. The music includes various rhythmic figures and melodic passages.

Four empty musical staves corresponding to measures 64-67, with the same key signature and time signature as the second system.

A large, diagonal watermark is overlaid across the page. It contains the following text: "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag". The Carus-Verlag logo, a stylized 'C' inside a circle, is positioned at the end of the watermark.



68

68

72

72

Chri - ste, du Lamm Got - - - tes, du Lamm G
 Christ, thou Lamb most ho - - - ly, Lamb most hc
 ste, Christ, Chri - - - Christ,



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

75

75

Got - - - tes, du Lamm Got - - - tes,
 ho - - - ly, Lamb most ly,
 tes, Chri - - - ste, du
 ly, Christ, thou Lamb, thou
 Chri
 Christ

78

78

senza Flauti e Clarinetti
 Oboi unisono

Chri - - - ste, du Lamm
 Christ, thou Lamb Lamm
 most

Got - - - tes,
 ho - - - ly,

tes,
 ly,

- tes, du Lamm Got - - - tes,
 - ly, Lamb most ho - - - ly,



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

81

81

Got - - - - - tes,
 ho - - - - - ly,

Chri - - - ste, du Lamm Got - - - - - tes,
 Christ, - - - thou Lamb most ho - - - - - ly,

Got - - - tes, du Lamm Got - - - tes, du Lamm
 ho - - - ly, Lamb most ho - - - ly, Lamb most

Got - - - tes, Chri
 ho - - - ly, Christ the

84

84

ste, Chri - - - ste, du Lamm Got
 thou Lamb, thou Lamb most ho

- Lamm Got - - - - - tes,
 - most ho - - - - - ly,

der du
 who dost

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



87

87

trägst die Sün - de der Welt,
 bear the sins of the world,
 tes, der du
 ly, who dost
 trägst die Sün - de of
 bear the sins of

der du trägst die
 who dost bear the
 .ins . de der
 of the

90

90

de der Welt,
 of the world,
 Welt,
 world,

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

93

93

er
sho - barm
us

er show - barm
us

er show er show

96

96

barm
us

dich
thy

dich
thy

un - - - - ser.
mer - - - - cy.

dich
thy un - - - - ser,
mer - - - - cy,

barm us dich thy un mer - - - - ser, cy,



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

100

dim.

dim.

100

Chri - ste, du Lamm Got - - - tes, du Lamm Gr
 Christ, thou Lamb most ho - - - ly, Lamb most

der du trägst die Sün - - - den der Welt
 who dost bear the sins of the world

Erbarm dich unser
 have mercy on us

*barm
mer*

103

di.

103

id.

107 (3. Tempo primo)

Flauti in 8va
p Clarinetti unisono

Chri - - ste, Christ, p	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -	du thou Lamb
Chri - - ste, Christ, p	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -	du thou Lamb
Chri - - ste, Christ, p	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -
Chri - - ste, Christ, p	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -	- - - - - - - - - - - - - - -

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



119

Musical score for measures 119-123. It includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The music features various rhythmic patterns and melodic lines.

119

Lamm
most

Got
ho

tes,
ly,

Musical score for measures 119-123 with lyrics. The lyrics are: "Lamm most Got ho tes, ly,". The score includes vocal staves and piano accompaniment. A large watermark is visible over the score.

124

Musical score for measures 124-128. It includes vocal staves and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The music features various rhythmic patterns and melodic lines.

124

Musical score for measures 124-128, mostly empty staves. It includes vocal staves and piano accompaniment. A large watermark is visible over the score.



129

129

der du trägst die Sün - de der
 who dost bear the sins of der

der du trägst die Sün
 who dost bear the sins

der du trägst die Sün
 who dost bear the sins

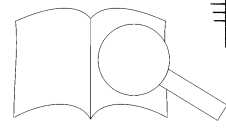
der du trägst die Sün der
 who dost bear the sins of der

135

135

Welt,
 world

Welt,
 world,



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

153

153

dim. *pp*

dei - nen Frie - den.
 grant us, grant us.

dim. *pp*

dei - nen Frie - den.
 grant us, grant us.

dim. *pp*

dei - nen Frie - den.
 grant us, grant us.

dim. *pp*

dei - nen Frie - den.
 grant us, grant us.

— uns dei - nen Frie - den.
 — ed peace now grant

159

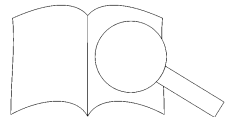
159

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



On CD with Kammerchor Stuttgart, conducted by Frieder Bernius (CV 83.204).

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



Felix Mendelssohn Bartholdy

Jesu, meine Freude

Choral

per Coro SATB
2 Violini, Viola e Bassi
(Violoncello, Fagotto, Contrabbasso)

herausgegeben von / edited by
Günter Graulich

Carus Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.188



Zur Edition

ralzeilendurchführungen, mit den thematischen Orchesterwürfen entsteht eine Gesamtform, die der Struktur eines Bachschen Kantatensatzes entspricht. Jonas weist darauf hin, daß Mendelssohn sich in den 1820er Jahren eingehend mit Bachscher Chormusik beschäftigte, daß er – nach dem Zeugnis des Schauspielers Eduard Devrient⁹ – einen eigenen Chor leitete, mit dem er selten gehörte Werke erarbeitete. Daß ihm Bachs Motetten schon aus den Chorstunden Zelters bekannt waren, scheint gewiß. Seit dem Jahre 1812 gehört Bachs *Jesu, meine Freude* zum „regelmäßigen Arbeitspensum“ der Berliner Singakademie.¹⁰ Die Polyphonie der Bachschen Motette inspirierte den imitatorischen Instrumental- und Chorsatz in Mendelssohns *Choral*. Die Versetzung der Zeile „Gottes Lamm, mein Bräutigam“ nach Dur erinnert an die Bachsche Vertonung der gleichen Melodiezeile zu den Worten „Gottes Macht hält mich in acht“. (Ein ähnlicher Kontrast zeigt sich auch in der gleichnamigen Orgelbearbeitung BWV 713.) Wie sehr sich Mendelssohn in seiner geistlichen Chormusik dem Thomaskantor als seinem Vorbild verpflichtet fühlte, zeigen auch die Buchstaben „H.D.m.“ (Hilf Du mir) am Rande der ersten Partiturseite; sie entsprechen dem „J.J.“ (Jesu Juva = Hilf, Herr Jesu), mit dem Bach oftmals die Niederschriften seiner Kompositionen begann.


In einer Zeit, die im Einfachen und Liedmäßigen das für die Gemeinde „Erbauliche“ sah,¹¹ fand Mendelssohn, Bachschen Vorbildern folgend, einen neuen Weg zur Chorkantate, auf dem ihm erst viel später Heinrich von Herzogberg und Max Reger folgen sollten.

Stuttgart, im November 1978

Willi Schulz

Der hier vorgelegten Neuausgabe der Chorkantate *Jesu, meine Freude* von Felix Mendelssohn Bartholdy liegt zugrunde das in der Newberry Library, Chicago, aufbewahrte Partiturautograph mit der Datierung *Berlin d 22 Jan 1828* auf der letzten Partiturseite (Signatur: *Case MS VM 2.1 M 537*). Für die Überlassung eines Mikrofilms und für die freundlich gewährte Publikationserlaubnis sei der Newberry Library, Chicago, verbindlich gedankt.

Abweichungen der Neuausgabe von der autographen Partitur:

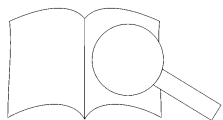
Takt	Note	Stimme	Leseart der Quelle
23.1–4		Violino 2	ohne Bindebogen und Stamm-Punkte Textunterlegung:
46–47		Alto	 mei - -
50.5		Bassi	ohne #
58–100		alle Stimmen	Wierd ar ern. en Cr ange-
98.5		Bassi	#
121.2		Bass	
130.6		V	
143.2			dis
157.1–4			o-Punkte
159			Angabe
159			

Instrument vorgesehen. Die unterlegte Schriftgröße bei der Einstudierung gedacht.

Stuttgart, im November 1978

Günter Graulich

¹ Friedrich Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Potsdam 1931, S.153ff.
² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Kassel 1961, Sp. 82.
³ Erstaussgabe beim Carus-Verlag.
⁴ Erstausgabe.
⁵ Neu.
⁶ *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik in der Gegenwart*, Bd. 1, Kassel 1969, S. 211.
⁷ *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sa vie et ses œuvres*, Paris 1903, S. 100.
⁸ *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sa vie et ses œuvres*, Paris 1903, S. 100.
⁹ E. Devrient, *Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy*, Leipzig 1871, S. 10.
¹⁰ G. Sciaccaluga, „Die Bachpflege der Berliner Singakademie“, in *Bach-Jahrbuch* 1928, Leipzig 1929.
¹¹ G. Feder, „Die protestantische Kirchenkantate“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7, Kassel 1958, Sp. 604.



Foreword

Mendelssohn's sacred music was written during a period that has for good reason been termed the "age of church indifference."¹ The simple music to be heard in the Lutheran Church services at the beginning of the nineteenth century had, to a great extent, lost connection to the liturgy. Change then came but slowly and was made possible chiefly by the renaissance of Bach's works that as part of the general historical interest in music, in turn, greatly influenced the new music of church services in form and expression. Having been introduced to Bach's *St. Matthew Passion* by Zelter and attracted to accept earlier vocal music as the ideal model for "true church music" by Thibaut in Heidelberg, Mendelssohn felt obligated to give his own works of sacred music historical orientation. This is evidenced by his *cappella* settings of psalms, hymns and Biblical sayings as well as by his sacred music with instrumental accompaniment.

It is astonishing how little has been known of these works until now. Eric Werner² tells of 200 compositions that have never been printed and that also include the chorale cantatas. Werner's list of Mendelssohn's works indicates five cantatas: *Christe, du Lamm Gottes*³, *O Haupt voll Blut und Wunden*⁴, *Vom Himmel hoch, da komm ich her*⁴, *Wir glauben all an einen Gott*⁴, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*⁴. Two additional chorale cantatas have since been discovered: *Wer nur den lieben Gott läßt walten*,⁵ on three stanzas of Neumark's hymn and the setting (published here) of the hymn *Jesu, meine Freude* with words by Johann Franck to the melody by Johann Crüger. The first of the two is authenticated by Mendelssohn's own words whereas only references to the second can be found. French historian H. Barbedette mentions a cantata *Jésus, joie, cantate à 4 voix et orchestre, 1828* in his book *Mendelssohn*; and in a letter to his friend Karl Mendelssohn himself speaks of "two sacred of which could be the cantata *Christe du Lamm Gottes*" (written in 1827) while the second vocal setting of *Jesu, meine Freude* published

The autograph of the cantata was purchased by the Newberry Library in Marburg, Germany in 1937. It is in facsimile for members of the library since 1966. In his foreword to the edition of the cantata, Jonas of the University of Marburg writes that this work may be considered an important example of early stylistic means and that it is one of the new works of similar style which both the heritage of the past and the use of early stylistic means as well as that of the following

form that corresponds to the structure of a Bach cantata. Jonas points out that Mendelssohn made an intensive study of Bach's choral music during the 1820's, also that he – as attested by the actor Edward Devrient⁹ – led a choir of his own with which he performed seldom heard works. Further, it seems certain that he was familiar with Bach's motets from his hours of choral work with Zelter. From 1812 on, Bach's *Jesu, meine Freude* was part of the "regular schedule of work" at the Academy of Singing in Berlin.¹⁰ It was the polyphony of Bach's motet that inspired the imitative writing for both instruments and voices in Mendelssohn's *Chorale*. The shift into the major key at the line "Gottes Lamm, mein Bräutigam" recalls Bach's setting of the same melodic line to the words "Gott, der dich hält mich in acht." – A similar contrast is also seen in the organ transcription with the same title. The cantata also reveals how very much Mendelssohn's choral music felt indebted to the works of the letters "H. D. M." ("Hilff mir den Herrn zu loben" to the "J. J." ("Jesu, meine Freude" with which Bach offered his compositions.

By following the example of the cantata, we saw "edifying" elements in the approach to the chorale cantata in the setting of *Jesu, meine Freude* von Herzogenberg and much later.

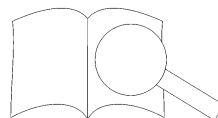
This chorale cantata *Jesu, meine Freude* by Bartholdy is based on the autograph in the Newberry Library in Chicago (cat. no. 37), which bears the date "Berlin, Jan. 22, 1828" on its last page. The editor is most grateful to the Newberry Library for supplying a microfilm reproduction of the autograph, which is the sole known source.

For footnotes and special comments see German text.

Stuttgart, november 1978

Willi Schulze
Günter Graulich

Translation: E. D. Echols



Avant-propos

La musique sacrée de Mendelssohn est issue d'une époque qui fut désignée, non sans raison, comme le « moyen-âge du désintérêt religieux »¹. La musique fonctionnelle simple que l'on pouvait entendre au début du XIX^e siècle dans l'Église Evangélique avait fortement perdu sa relation avec la liturgie. Un tournant ne se préparait que lentement ; il fut rendu possible avant tout par la renaissance de l'œuvre de Bach ; en tant qu'apparition partielle de l'historisme musical, celle-ci devint déterminante pour la forme et l'expression de la nouvelle musique liturgique. Mendelssohn avait été familiarisé par Zelter avec la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, et guidé par Thibaut, à Heidelberg, vers la musique vocale plus ancienne considérée comme l'idéal de la « vraie musique sacrée » ; dans ses propres œuvres de musique sacrée, il se sentait redevable envers cette orientation historique. Ses compositions à cappella de psaumes, d'hymnes et de versets bibliques, de même que sa musique spirituelle avec instruments, témoignent de cette attitude.

Il est étonnant de constater que, jusqu'à présent, on ne connait que si peu de ces œuvres. Eric Werner² parle de 200 compositions qui n'ont jamais été imprimées. Dans ce nombre se trouvent aussi les cantates sur chorals. Dans son sommaire des œuvres, Werner présente cinq cantates : *Christe, du Lamm Gottes*³, *O Haupt voll Blut und Wunden*⁴, *Vom Himmel hoch, da komm ich her*⁴, *Wir glauben all an einen Gott*⁴, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*⁴. Depuis lors, deux autres cantates sur chorals de Mendelssohn ont été découvertes : *Wer nur den lieben Gott läßt walten*⁵ sur trois strophes du chant de Neumark, et l'élaboration que nous publions ici de la première strophe du chant *Jesu, meine Freude* de Johann Franck, avec la mélodie de Johann Crüger. Alors que, au sujet de la première, il existe une communication authentique de Mendelssohn, on ne trouve pour la seconde que des indications. Rien français de la musique H. Barbedette mentionne sa biographie de Mendelssohn⁷ une cantate « *Jesu, meine Freude* » à 4 voix et orchestre, 1828. Mendelssohn même parle, dans une lettre à son frère, de « deux musiques spirituelles »⁸ qui ont pu avoir été la cantate *Christe, du Lamm Gottes* en 1827 alors que, pour la seconde, il s'agit de l'élaboration que nous publions ici, *meine Freude*.

L'autographe de Mendelssohn fut découvert en 1962, lors d'une vente aux enchères à New York, et est conservé par la Newberry Library de Chicago. Une copie photographiée et microfilmée en 1966 pour les besoins de la bibliothèque de la University of California, indique que cette œuvre considérée comme un exemple de moyens stylistiques anciens, fut créée sous une forme nouvelle ; il s'agit d'une œuvre ainsi conçue enrichit l'héritage culturel et des suivantes.

Le *Choral Jesu meine Freude für Chor und Orchester* (*Choral Jesu ma joie pour chœur et orchestre*) de Mendelssohn, ainsi que l'indique la page de titre du manuscrit, est une composition chorale sur la première strophe du chant sacré de Johann Franck. Avec les introductions d'orchestre dont les thèmes sont extraits de la mélodie du chant, avec les transitions entre les lignes du choral en imitation, avec les injections du thème dans l'orchestre, prend naissance une forme générale qui correspond à la structure de composition d'une cantate de Bach. Jonas indique que Mendelssohn se préoccupait beaucoup de la musique de Bach dans les années 1820 ; selon le témoignage de l'acteur Eduard Devrient⁹, il dirigeait son propre chœur, avec lequel il travaillait des œuvres rarement entendues. Il parait évident qu'il connaissait déjà les motets de Bach de son époque chorales auprès de Zelter. Depuis 1817, le *Choral Jesu meine Freude* de Bach appartient au « pensur de la cantate de Berlin »¹⁰. La première édition de la cantate de Mendelssohn fut publiée par Carus-Verlag en 1871. Le *Choral* de Mendelssohn. Le verset « Cottes Lamm Gottes » se en musique de Bach sur les paroles « Gottes Mächtigkeits » contraste analogue est aussi l'œuvre de l'orgue du même choral, Mendelssohn sur le chant sacré de St. Thomas : il le « H. D. m. » (« Hilf du mir ») marge de la première page (« J. J. ») (« Je ») avec lesquelles ses compositions.

Mendelssohn voulait dans la simplicité et la sobriété du « des fidèles »¹¹, Mendelssohn trouva, dans l'exemple de Bach, une nouvelle voie pour la composition chorale, une voie sur laquelle il ne devait être beaucoup plus tard par Heinrich von Herzogenbusch et Max Reger.

Pour cette nouvelle édition de la cantate sur le choral *Jesu, meine Freude* de Félix Mendelssohn Bartholdy, nous avons utilisé la partition autographe conservée à la Newberry Library de Chicago sous la cote Case MS VM 2.1 M 537 avec la datation *Berlin d 22 Jan 1828* inscrite sur la dernière page de la partition. Nous remercions vivement la Newberry Library, qui nous a transmis un microfilm de cette seule source connue. – Pour les notes et les observations de détail, voir le texte allemand.

Stuttgart, novembre 1978

Willi Schulze
Günter Graulich

Traduction : François Brulhar¹



Choral
Tempo ordinario

Handwritten musical score for 'Choral Jesu, meine Freude' by Felix Mendelssohn Bartholdy. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. It includes a large watermark: 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag' and a logo of an open book with a magnifying glass. The lyrics 'Auf zu meinen Auf zu meinen Auf zu meinen Auf zu meinen' are written below the vocal staves.

Felix Mendelssohn Bartholdy, Choral Jesu, meine Freude. Erste und zweite Seite des Autographs.
Newberry Library, Chicago, Signatur: Case MS VM 2.1 M 537.

10 12 14

mf *f*

Oboi unis.

Je - - - su,
Je - su,

Freu - - - de, Je - - - su, mei - ne Freu
pleas - - - ure, Je - su, thou my pleas -

Je - - su, mei - ne Freu - - - de, mei - ne Fr
Je - su, thou my pleas - - - ure, t.

Je - su, mei - ne Freu - - - de, mei -
Je - su, thou my pleas - - - ure, tho

15 17 19

mei -
thou

si - ne Freu -
thou my pleas -

mei - ne Freu
thou my pleas

de, mei - ne Freu - de,
ure, thou my pleas - ure,



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

20 22 24

de,
ure,

meines Herzens Wei
And my heart's own treas

de,
ure,

Je - su, mei-ne Freu - de,
Je - su, thou my pleas - ure,

25 27 29

mei nes Her -
And my heart's

meines Herzens Wei -
and my heart's own treas

de, mei nes Herzens Wei -
ure, and my heart's own treas

meines Herzens Wei -
my heart's own treas

de, mei nes Her -
ure, and my heart's



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

30 32 34

30 32 34

zens own Wei - de, treas - ure,

- de, - ure, mei - nes Her zens Wei - de, and my heart's own treas - ure,

de, mei - nes Her zens Wei - de, and my heart's own treas - ure, meines and r

35 37

35 39

de, ure, Je - su, Je - su,

- de, ure, Je - su, mei - de Je - su, my de

Je - su Je - su,

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



41 43 45 47

Je - - - su, mei - - - ne
 Je - - - su, my de -

mei - ne Zier, Je - su, mei - ne, Je -
 my de light, Je - su, Je - su, Je

ne, mei - ne Zier, Je -
 light, my de light, Je

Zier, Je - - - su, mei - ne
 light, Je - - - su, my de

48 50 52

Zier,
 light:

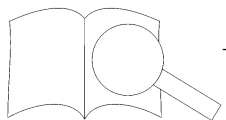
sr

Zier,
 light:

mei - ne Zier,
 my de light:

su, mei - ne Zier,
 su, my de light:

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



53 55 57

mf

53 55 57

ach, — wie lang, ach
O — what ar - dent

58 60 62

mf *f*

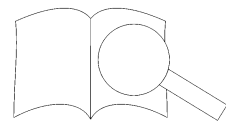
58 62

lan - ge,
long - ing,

ach, — wie lang, ach lan - ge,
O — what ar - dent long - ing,

ach, wie lang, ach lan - ge, ach.
O what ar - dent long - ing, O - dent

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



63 65 67

63 65 67

lang, ar - dent ach - dent lan - long - ge - ing

ach, O wie lang, what ar - dent ach lan - long -

lan - long - ge, ing, ach, O wie what lan - long -

ge, dent, ach, ar - dent lan - long - ge, ing,

at

68 70 72

68 72

ge ing

ist dem Herzen ban - Fills my heart with burn -

ist dem Herzen Fills my heart with

la - ar ach wie lan - ge ar - dent long - ing



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

73 75 77

73 75 77

ist dem Herzen ban - - - ge, ist dem Her -
 Fills my heart with burn - - - ing, fills my heart

ge, ist dem Herzen
 ing, fills my heart with burn - - -

ban - - - ge, ist dem Herzen
 burn - - - ing, fills my heart with

ist dem Herzen ban - - - ge, ist dem Her -
 Fills my heart with burn - - - ing, fills my heart

78 80 82

78 82

zen
 with

em Her - zen ge -
 my heart with burn - ing

zen ban - ge,
 with burn - ing, ist dem Herzen
 fills my heart with

ge, ist d
 ing, fills

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



83 85 87

83 85 87

ge
ing

ban - - - - ge
burn - - - - ing

und
Or

und ver
On -

ver
ny

89 91

89 95

ver - langt nach dir!
ly for thy sight!

langt
for

nach dir,
thy sight,

und ver - langt nach dir,
on - ly for thy sight,

nach dir, und ver - langt nach dir,
thy sight, on - ly for thy sight,

in, sight, nach dir, und ver - langt dir,
thy sight, on - ly for or



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

97 99 101

— ver-langt nach dir!
— thy sight, thy sight!

97 99 101

— ver-langt nach dir!
— thy sight, thy sight!

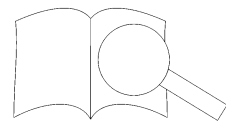
102 *più mosso* 104

dim. p

102 106

più mosso

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



108 110 112

108 110 112

p

Got - tes Lamr
Lamb of Go

114 116 118

114 118

Bräu
Prin

Got - tes Lamm, mein Bräu - ti -
Lamb of God, my Prince - a

p

Got - tes Lamm,
Lamb of God,



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

119 121 123

119 121 123 *p*

Got - - - - - tes of Lamm, mein Bräu - ti - gam, - - - - -
 Lamb - - - - - of God, my Prince a - dored, - - - - -
 gam, dored, - - - - -

Got - - - - - tes of Lamm, mein Bräu - ti - gam, - - - - -
 Lamb - - - - - of God, my Prince a - dored, - - - - -
 gam, dored, - - - - -

Bas.

125 127

125 129

- - - - - tes of ti - gam, a - dored, - - - - -

gam, dored, - - - - - Bräu - ti - gam, Prince a - dored, - - - - -

mein Bräu - ti - gam, my Prince a - dored, - - - - -

gam, dored, - - - - - mein Bräu - ti - gam, do, my Prince a - dored, - - - - -

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



131 133 135

131 133 135

p

au - ßer
On his

p

au - ßer
On his

139

p

Celli

137

p

137 141

di
et

Er - lures den, soll
lures den, me, no

den, soll
me, no

ßer dir soll mir auf Er dr
this earth no joy at lures n

Bassi *p*



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

143 145 147

p

143 145 147

mir auf Er - - - den
joy al - - - lures me,

mir auf Er - - - den
joy al - - - lures me;

mir auf Er - - - den
joy al - - - lures me;

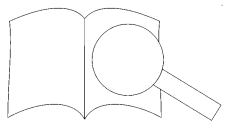
148 150 154

cresc.

148 152 154

p *cresc.* *cresc.*

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



155 157 159 161

mf *cresc.*

155 157 159 161

mf *cresc.*

nichts sonst Lie - b
Noth - ing else

nichts sonst Lie - bers wer -
Noth - ing else can please

cresc.

162 164 168

f

162 166 168

Je - su
Je - su

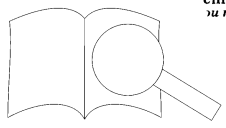
mei - - ne Freu - - de
thou - my pleas - ure,

eine Freu - de, Je - su, mei-ne Freu - de, Je - su,
thou my pleas - ure, Je - su, thou my pleas - ure, Je - su,

Je - su, mei-ne Freu - de, mei - - ne eine
Je - su, thou my pleas - ure, thou m u my

f

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



169 171 173 175

169 171 173 175

f

sonst nichts Lie - bers wer den.
 Noth - ing else can please me.

sonst nichts Lie - bers, sonst nichts Lie bers wer den.
 Noth - ing, noth - ing, noth - ing else can please

mei - ne Freu - de, Je - su,
 thou my pleas - ure, Je - su,

Freu - de, Je - su,
 pleas - ure,

176 178 182

f

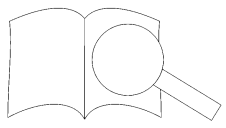
176 178 180 182

Je - su, Je - su, de. ure.

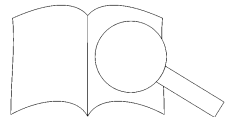
me Freu de. ure.
 ou my pleas

„Je-su, mei-ne Freu
 su, Je-su, thou my pleas

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



Felix Mendelssohn Bartholdy

Wer nur den lieben Gott läßt walten

Choralkantate

per Soprano solo, Coro SATB
2 Violini, Viola
Violoncello/Contrabbasso

herausgegeben von / edit⁺
Thomas Christian Sch

erster Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.132



Vorwort

Abraham Mendelssohns Entschluß im Jahr 1816, seine Kinder – darunter auch seinen Sohn Felix – auf den protestantischen Glauben taufen zu lassen, hatte Folgen nicht nur für Felix' persönliche Entwicklung als Komponist geistlicher Musik, sondern für die Geschichte der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert überhaupt. Die weit mehr als nur äußerliche Annahme des christlichen Glaubens durch Mendelssohn, die sich in zahllosen Quellen dokumentieren läßt, führte ihn zu einer intensiven und innigen Auseinandersetzung mit Glaubensinhalten ebenso wie mit der Tradition der protestantischen Kirchenmusik, vor allem aber mit dem geistlichen Werk Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels. Höhepunkte der historischen Wirksamkeit dieser Auseinandersetzung sind die „Wiederentdeckung“ und Neuaufführung der Bachschen *Matthäuspassion* im Jahr 1829 einerseits und die beiden großen Oratorien *Paulus* und *Elias* andererseits, die die Gattungsgeschichte des Oratoriums im 19. Jahrhunderts entscheidend mitprägten.

Vor diesen Hauptwerken im Bereich der geistlichen Musik standen jedoch eine Reihe von Werken von Mendelssohns Jugendzeit. Nach einigen frühen Versuchen, z. B. der Choralmotette *Jesus, meine Zuversicht* (1824) und dem *Te Deum* (1826), entstanden in den Jahren 1827 bis 1832 insgesamt acht Choralkantaten, die die Gattungsmodelle Johann Sebastian Bachs auf unterschiedliche Weise zu verarbeiten und der Tonsprache bzw. den Ausdrucksbedürfnissen der Zeit anzupassen versuchten.¹ Mendelssohn betrachtete diese Werke offenbar in gewissem Sinne in der Tat als Studienwerke – keines davon befand er einer Veröffentlichung würdig. Dennoch wäre es unangemessen, sie einfach als unreife Vorstufen zu späteren Großtaten anzusehen; in ihrer kreativen Verarbeitung der historischen Vorarbeiten können sie durchaus auch als vollgültige Werke bestehen. Zudem stellen sie eine attraktive gerade des kleiner dimensionierten geistlichen Repertoires dar.

Die Kantate *Wer nur den lieben Gott läßt walten* für Sopran-Solo, Chor und Streicher ist die Vorgängerwerke in einer Reihe von den acht Choralkantaten *Lamm Gottes* und *Jesus, meine Zuversicht*. Mendelssohn nahm das fertige Werk im Sommer 1827 nach England, wohin er am 1. August 1827 auf Aufführungsfest in London. Mendelssohn schickte sich jedoch offenbar nicht an, sich nach Mendelssohns Rückkehr von einer Aufführung nie wieder

ta. Ebenso wie die Choralmelodie, auf der er basieren, ist dem Kirchenlied „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ entnommen, das 1641 von Georg Meißner gedichtet und komponiert wurde; zu Mendelssohns Zeiten galt es als das „beliebteste Gottesdienstlied überhaupt“.² Mendelssohn wählte aus den sieben Strophen Neumarks die 1., 4. und 7. (letzte) Strophe

aus, die anders als die übrigen Strophen weniger individuelle als allgemeinverbindliche, kollektive Glaubensaussagen treffen, wie es einem Ensemblestück auch angemessener erscheint. Außergewöhnlich ist dagegen, daß Mendelssohn der Vertonung der ersten Liedstrophe – nach der die Kantate ja auch benannt ist – einen weiteren Satz voranstellte: Die erste Strophe aus dem Lied „Mein Gott, du weißt am allerbesten“ von Israel Clauder (zuerst 1699 in Halberstadt und Darmstadt nachgewiesen)³ vermittelt zwar dieselbe Botschaft der Glaubensgewißheit und Zuversicht wie die drei nachfolgenden Strophen und ist auch nach dem von Mendelssohn verwendeten Gesangbuch – dem „Porst“ (Berlin 1793) – auf dieselbe Melodie wie „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ zu singen; der Hörer muß aber bis zum zweiten Satz auf die Titelseile warten. Außerdem weicht die bei Bach fast nie erscheinende Vertonung des Einleitungsstückes als einfacher Einleitungsatz von der „Norm“ ab. Die Konstellation ist dennoch zweifellos von Mendelssohn selbst als stilistisch bisweilen angenommen, eine spätere Aufnahme ist möglicherweise überflüssige Ergänzung (richtig); angesichts der bekannten Tatsache, daß Mendelssohn damals wie heute wohl auch bei der Bearbeitung eines Werkbeginns trotz des Vorhandenseins von Vorarbeiten einzuordnen.

Die Kantate *Wer nur den lieben Gott läßt walten* zw. galt als verschollen, die Kompositionen des Komponisten und die Vorarbeiten zu den Kantaten stellten Werk- und Nachlassstücke dar, die in die Handschriften- und Musikbibliothek der Königlich Preussischen Hof- und Landesbibliothek in Berlin gelangten. Erst vor wenigen Jahren wurde die Kantate in der Universitäts- und Hochschulbibliothek in Bonn aus dem Nachlaß des mit Mendelssohn befreundeten Sängers Franz Hauser entdeckt. Es ist zu vermuten, daß Hauser sich während eines seiner Besuche in Bonn während Mendelssohns Aufenthaltes (1830 und 1831) diese Kopie des Autographs aneignete. Hauser war ebenfalls ein großer Bewunderer von Johann Sebastian Bachs und arbeitete – unter tatkräftiger Mithilfe Mendelssohns – an einem Verzeichnis von dessen Werken. Am 16. März 1834 kommt so in dem regen Briefwechsel der beiden Freunde zu diesem Thema auch noch einmal die Kantate *Wer nur den lieben Gott läßt walten* zur Sprache: Mendelssohn hatte von Hauser eine Sendung mit Noten erhalten, unter denen sich auch die Vertonung des nämlichen Textes durch Johann Sebastian Bach (BWV 93) befand. Da Mendelssohn dieses Stück vorher nicht gekannt hatte, war es verständlicherweise das erste, was er sich ansah – und es ist bezeichnend, wie sehr der ewig selbstkritische Komponist sein „Jugendwerk“ immer noch schätzte:

¹ Für detaillierte Ausführung der Textauslegung vgl. Ulrich Wißmann, *Die Kantaten Mendelssohns*, Diss. mschr. Bonn 1991, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, geistlichen Chorschaffen des 19. Jahrhunderts* (im Druck).
² Wüster, a. a. O., S. 142, 3f.
³ Oswald Bill, Vorwort zu *Die Kantaten Mendelssohns*, Kassel 1996.



ur und
horal-
epre-
„di
“

Habe tausend Dank für die schöne Sendung, ich habe die Sachen bis jetzt nur flüchtig durchsehen können [...] dann mußte ich das „Wer nur den lieben Gott“ gleich ganz durchsehen, weil ich es noch gar nicht kannte, und deshalb selbst komponiert hatte, und denk Dir an daß mir verschiedene Stellen im meinigen immer noch ganz gut, ja fast besser geschienen haben (andere dann freilich wieder nicht) und daß ich bei einigen gar mit dem alten Sebastian Ähnlichkeit habe. Ist das nicht eine Freude? Aber zeig Du das keinem in Leipzig, sie würden mich spießen.⁴

Inhaltlich läßt sich das Werk in seiner allgemeinen Thematik des Gotteslobs und des Gottvertrauens keinem bestimmten Kirchenfest oder einer liturgischen Funktion zuordnen. Die Gattung Kirchenkantate war zu Mendelssohns Zeiten ohnehin gänzlich aus dem lutherischen Gottesdienst verschwunden, auch wenn die Verwendung des Chorals natürlich nach wie vor auf die Gottesdienstpraxis verweist. Mendelssohns Aufführungspläne gingen dementsprechend in Richtung weltlicher oder halbsakraler Kontexte. Bereits erwähnt wurde das Musikfest in England (traditioneller Aufführungsort geistlicher Werke, vor allem Händelscher – und später Mendelssohnscher – Oratorien); möglicherweise hoffte der Komponist auch darauf, seine Kantaten in der Berliner Singakademie zu hören, die sein Lehrer Zelter leitete und in der er selbst Mitglied war. Auch hierfür sind jedoch keine Aufführungen belegt.

Wer nur den lieben Gott läßt walten umfaßt, wie erwähnt, vier voneinander unabhängige Sätze und ist damit die erste der Mendelssohnschen Choralkantaten, die über die reine Choralvertonung hinausgeht (anders als noch *Christe, du Lamm Gottes* und *Jesu meine Freude*) und so die ausgedehntere, mehrsätzigte Kantatenform Bachs aufgreift. Bei der Vertonung der ersten Strophe handelt es sich um einen einfachen Kantionalsatz, der in seiner Schlichtheit die Bachschen Sätze noch übersteigt. Der rein homophone Satz in halben Noten wird nur gelegentlich mit Mittel-Durchgangsnoten in einzelnen Stimmen aufgegriffen und auch die Harmonik bewegt sich bis auf wenigen Ausnahmen in den gängigen Konventionen; zahlreiche Akkorde und verminderte Septakkorde (vor allem im letzten Vers „weg mit dem eigenen Gebärd“).⁴ Der Satz greift dings eher auf die Tonsprache des 17. Jahrhunderts.

Am breitesten von allen vier Sätzen ist der erste, der eine groß ausgeführte Cantus-firmus-ähnliche Melodie in der ersten Stimme enthält. Diese Melodie ist (bei Mendelssohn) ungewöhnlich ist (bei Bach) und BWV 135 bezeugt) und stellt eine Herausforderung dar. Die Cantus-firmus-freie Partitur spricht sich durch die Fugierung der Bratsche an die entzerrte Melodie auch nicht die harmonischen Grundbasslinien als „Fundament“ ist das Symbol für das Gottvertrauen, das kommt – „Wer Gott dem Allertreuen hat auf keinen Sand gebaut“. Oberst. Die Choralversätze bedienen sich einer Vielzahl kontrastierender und textdeutender Mittel, wie sie für diesen Typus üblich sind, wenn auch selten in so gehäuft Form wie hier: Auf eine fugierte Vorimitation des Chorals (am Anfang gleich doppelt: in zweifacher

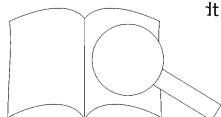
Diminution in den Streichern und einfacher Diminution im Chor) folgt ein plötzliches Einhalten mit Homophonie und „Seufzermotivik“ bei „in allem Kreuz und Traurigkeit“; ein fugierter Mittelteil (Verse 5 und 6) mit freiem Thema (währenddessen in der Streicherbegleitung nach wie vor die diminuierte Melodie der Kopfzeile erklingt) mündet in einen Schlußvers im homophonen Kantionalsatz ein.

Nr. 3 („Er kennt die rechten Freudenstunden“), eine betont schlichte, liedhafte Sopranarie in F-Dur mit homophoner Streicherbegleitung, erinnert in vielem an die Tenorarie „Man halte nur ein wenig stille“ aus der gleichnamigen Kantate Bachs (BWV 93), vor allem in Taktart (3/8) und Melodiebildung (Septsprünge aufwärts); hier muß Mendelssohn die „Ähnlichkeit mit dem alten Sebastian“ (s. o.) nachträglich besonders aufgefallen sein. Wiederum erweitert der Komponist jedoch die traditionelle Form der dreiteiligen Da-capo-Arie wird eine fünfte in A-B-A. Der Mittelteil steht statt in C-Dur in G-Dur Moll; nach der ersten Reprise wird er in C-Dur wiederholt und 6, diesmal im „regulären“ C-Dur, wiederholt, und die Arie schließt mit einer fünften Wiederholungsabschnitts (Verse 3 und 4).

Der Schlußchoral „Sinn und Zweck der Welt“ faßt die zentrale Idee der Arie auf und wiederholt sie nochmals in anderer Form. Der Chor besteht aus dem gesamten Chorgesang, der von der Sopranstimme geleitet durchgehend in halben Noten erklingt. Die Arie besteht aus zwei Hauptmotiven: einem in halben Noten erklingenden Quartsprung (C4-G4) und einem in Viertelnoten erklingenden als Taktwechsel. Beide Motive lassen sich auf die Arie von Bach beziehen: Im Orgelchoral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ BWV 647 (aus dem 1. Teil der Kantate) ist diesbezügliche Sechzehntel- und Quartmotive allgegenwärtig, und das Quartmotiv erleichtert modifiziert mehrere Male, ohne jedoch die Grundlage imitativ zu verlassen. Wie der zweite Satz schließt auch die letzte Strophe im kollektiven „Gemeindegang“: Der Schlußvers erklingt im homophonen Kantionalsatz.

Die vorliegende Ausgabe entstand mit freundlicher Genehmigung der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, die die einzige vollständige Quelle verwahrt. Ihr gebührt mein herzlicher Dank ebenso wie dem Leiter ihrer Musikabteilung, Herrn Dr. Oswald Bill, für vielfältige Hilfe und Hinweise. Für Hinweise zur Quellenlage gilt mein Dank ebenso Herrn Dr. Ralf Wehner (Mendelssohn-Gesamtausgabe, Leipzig). Weiterhin danken Herausgeber und Verlag dem Schiller-Nationalmuseum Marbach/N. für Faksimilierungserlaubnis von Quelle 1.

Heidelberg, Januar 1996



⁴ Zitiert nach Zappalà, a. a. O., S.

No. 2. Choral.

Andante con moto

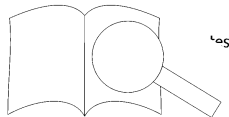
3

Violini
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Bassi
Basso

And- con moto.

lieben Gott heißt wallen,
Aber mit dem lie-
ben Gott heißt wallen,
Aber mit dem lie-
ben Gott heißt wallen,
Aber mit dem lie-
ben Gott heißt wallen,
Aber mit dem lie-
ben Gott heißt wallen,

Seite mit derselben Passage nach einer Abschrift desselben Werkes aus einer
N. , aus dem Jahr 1928 (Kat. Nr. 512, Item Nr. 196, Plate XXVI; Abdruck aus einer
mus. arbach/Neckar; Quelle B); das laut Katalog 18 Seiten umfassende Manuskript selbst
Es han... sich um die Abschrift, die Mendelssohn 1829 dem Sekretär der Philharmonic Society
vermerkt: „The cover bears a note by Charles Neate, stating that the manuscript was a gift to l
in July, 1829.“



tes

Foreword (abridged)

Abraham Mendelssohn's decision in 1816 to have his children – including his son Felix – baptised into the Protestant faith was to have repercussions not only on Felix's personal development as a composer of religious music, but also on the entire history of 19th century church music. Mendelssohn's far more than merely superficial acceptance of Christianity, which is extensively documented, led him to an intense and earnest consideration of theological questions as well as to a similar consideration of the tradition of Protestant church music, which above all is represented in the sacred works of Johann Sebastian Bach and George Frederic Handel. Highpoints among the products of this aspect of Mendelssohn's artistic endeavours were his "rediscovery" and first 19th-century performance, in 1829, of Bach's *St. Matthew Passion*, and his own great oratorios *St. Paul* and *Elijah*, which were of supreme importance to the development of oratorio during the 19th century.

These outstanding achievements in the realm of sacred music were, however, preceded by a series of works written during Mendelssohn's earlier years. Following some youthful efforts, for example the chorale motet *Jesus, meine Zuversicht* (1824) and the *Te Deum* (1826), he wrote eight chorale-based cantatas during the years 1827 to 1832 in which he attempted to adapt the models of Johann Sebastian Bach in various ways, using the tonal language of his own day in order to meet the expressive needs of the age.

The cantata *Wer nur den lieben Gott läßt walten* in A minor for solo soprano, chorus and string orchestra (unlike the preceding works it uses no wind instruments) is the third of the eight chorale cantatas, after the *Christe, du Lamm Gottes* and *Jesu meine Freude*. It is dated 1828 or the beginning of 1829; Mendelssohn completed work with him when he left Germany on 10th April 1829 for a visit to England. He hoped for a performance in London and at the Birmingham Festival, but no performance of it materialized. In Germany nothing was said about

For a long time this cantata was believed to have been lost, since the manuscript after his death it did not appear in any of the major details of the history of the work (see the Critical Report). It was rediscovered in 1934 at a copy of this work was discovered in the library of the Hochschulbibliothek, Darmstadt. Mendelssohn's friend, the musicologist Carl Hauser, assumed that Hauser had found the autograph score either during one of Mendelssohn's visits to Germany (1827 and 1831, respectively). Hauser was the younger brother of Johann Sebastian Bach, and with the active assistance of Mendelssohn he made a facsimile of Bach's works.

The text of this cantata and the chorale melody on which three of its four movements are based are from the hymn "Wer nur den lieben Gott läßt walten," whose words and

melody were written in 1641 by Georg Neumark; in Mendelssohn's time this was considered to be the "best loved of all church hymns." Mendelssohn chose three of Neumark's seven verses, Nos. 1, 4 and 7 (the last); unlike the other verses, these three are less personal than general in character, communal expressions of faith, so they appeared particularly appropriate for an ensemble work. It is, however, unusual that Mendelssohn preceded his setting of the first verse of this hymn, after which the cantata is named, by a movement based on the first verse of a different hymn: "Mein Gott, du weißt am allerbesten" by Israel Clauder (first mentioned at Halberstadt and Darmstadt in 1699).

This cantata, which has as its general subject the praise of God and trust in Him, is not associated with any particular church festival or liturgical function. In Mendelssohn's time the church cantata had, in any case, completely disappeared from Lutheran services, even though the melody and words of a hymn naturally suggested an association with the church. The cantata was therefore out of the plans for this work concerned with a semi-sacred context. Mendelssohn's idea of a music festival in England, which was the subject of Handel's *Alcinaide* (1827), and later of Mendelssohn's *Die Lorelei* (1830), the composer also hoped to be performed at the Berlin Singakademie. The cantata was written by the composer's brother-in-law, the pianist and conductor Wilhelm Schlegel, and of which Mendelssohn's brother-in-law, the pianist and conductor Wilhelm Schlegel, were again, however, we have no further information.

The cantata *Wer nur den lieben Gott läßt walten* consists, as has been mentioned, of four movements independent of each other. The first of Mendelssohn's chorale cantatas is beyond a mere setting of the hymn "du Lamm Gottes" and "Jesus meine Zuversicht" that it takes the form of Bach's extended, movement cantatas. The movement based on the first verse is a straightforward setting of the hymn tune, which in its simplicity is even more marked than in Bach's settings of this kind. The purely homophonic writing in minims is only varied occasionally by crotchet passing notes in single voices; the harmony, too, almost always remains within conventional bounds.

The broadest in layout of all four movements is the second, an elaborately fashioned chorale setting in the form of a motet. The cantus firmus is, rather unusually, in the bass (Bach wrote in this way in only two works, BWV 3 and BWV 135). This represents a compositional challenge, because the bass is silent in the passages without cantus firmus, and as it presents the hymn melody, the bass line cannot fulfil the function of a traditional fundamental bass. The chorale melody as "fundamental" is an entirely appropriate symbol of the church. The cantata is named by the words "Who trusts on the rock that naught and the strings make up and figures which bring



No. 3 ("Er kennt die rechte ly simple, lyrical soprano

string accompaniment, is reminiscent in several respects of the tenor aria "Man halte nur ein wenig stille" from Bach's cantata of the same name (BWV 93), especially because of its metre (3/8) and melodic shape (upward leaps of a minor seventh); Mendelssohn must have become aware of the similarity to this Bach aria after composing the movement. Here again, however, Mendelssohn extended the traditional form: the three-section da capo aria is now in five sections, A-B-A-B-A.

The concluding chorale "Sing, bet und geh auf Gottes Wegen" returns to the central subject of the assurance of faith, emphasizing it in a different way by having the melody sung by the whole choir in unison. The string orchestra accompanies throughout in an energetic forte, with the two principal motives: an upbeat figure of two semiquavers (sixteenth notes) and a quaver (eighth note), and an upward leap of a fourth followed by repeated notes and a falling scale passage, developed as a fugato. Both motives are related to music by Bach: in the organ chorale "Wer nur den lieben Gott läßt walten," BWV 647 (from the *Schübler Chorales*, with which Mendelssohn was familiar at the time when he wrote the cantata), this semiquaver-quaver rhythm is ever present, and the motive of a fourth appears many times in a version only slightly different from that of Mendelssohn, although unlike him Bach did not use it as the basis for imitative processes. Like the second movement, the final movement ends the work with a collective "congregational song;" the last verse appears in a straightforward homophonic setting.

Heidelberg, January 1996
Translation: John Coombs

Thomas Christian Schmidt

Avant-propos (abrégé)

En 1816 Abraham Mendelssohn décida de baptiser ses enfants – dont son fils Felix – dans la foi protestante. Ce geste eut des conséquences non seulement pour l'évolution personnelle de Felix en tant que compositeur de musique sacrée, mais également pour l'histoire de la musique sacrée du XIX^e siècle. Felix Mendelssohn ne se contenta pas seulement d'une adhésion formelle à la foi chrétienne ; de nombreux documents attestent un attachement profond : il s'interrogea avec ferveur sur les articles de la foi et sur la tradition de la musique sacrée protestante – et manifesta à cet égard un intérêt particulier pour l'œuvre religieuse de Johann Sebastian Bach et de Georg Friedrich Händel. Cette démarche historisante devait culminer d'une part dans la « redécouverte » et la recréation de la Passion selon St Matthieu de Bach en 1829 et d'autre part la composition des grands oratorios *Elias* et *Die Lorelei*, qui marquèrent si profondément le genre au XIX^e siècle.

Ces grandes œuvres de musique sacrée ont été précédées par une série d'œuvres importantes. Après quelques années de travail, Felix Mendelssohn publia en 1826 *Jesus, meine Zuversicht* (Te Deum, BWV 26) en tant que premier opus. Cette œuvre, composée entre 1827 et 1828, marque le début de tentatives de renouer avec la tradition musicale de Johann Sebastian Bach, qui influença profondément le genre musical et à la sensibilité

La cantate *Die Lorelei* (BWV 104) de Mendelssohn fut découverte à la Landes- und Hochschulbibliothek de Darmstadt, dans le fonds Franz Hauser, un chanteur et ami de Mendelssohn. On peut imaginer que Hauser fit faire une copie de la partition autographe lors d'un de ses séjours à Berlin en 1830. Mendelssohn à Munich (1830) grand admirateur de Jean-Baptiste Lully, l'aide efficace de Mendelssohn en la composition de la cantate *Die Lorelei* marque le début de la redécouverte des œuvres du compositeur. Elle fut composée en 1829, après *Christus, der Erlöser* et *Jesu, meine Freude*. L'œuvre était destinée à être exécutée au festival de Birmingham. Ces projets ne semblaient cependant pas avoir abouti. D'ailleurs, après le retour de Mendelssohn en Allemagne, il ne sera plus jamais question de l'exécution de ces œuvres.

La cantate avait été longtemps oubliée. Elle passait même pour être perdue. Il est vrai qu'elle est absente des catalogues d'œuvres établis du vivant du compositeur et ne figure pas dans les inventaires dressés après le décès du compositeur (sur l'histoire du manuscrit, cf. apparat critique). Il y a quelques décennies seulement, une copie de l'œuvre fut découverte à la Landes- und Hochschulbibliothek de Darmstadt, dans le fonds Franz Hauser, un chanteur et ami de Mendelssohn. On peut imaginer que Hauser fit faire une copie de la partition autographe lors d'un de ses séjours à Berlin en 1830. Mendelssohn à Munich (1830) grand admirateur de Jean-Baptiste Lully, l'aide efficace de Mendelssohn en la composition de la cantate *Die Lorelei* marque le début de la redécouverte des œuvres du compositeur.

Le texte de la cantate ainsi que les paroles qui y sont contenues reposent trois des qu.



Wer nur den lieben Gott läßt walten

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809–1847

I. Choral

Soprano

Violino I

Alto

Violino II

Tenore

Viola

Basso

Violoncello

e Basso

Mein Gott, du weißt am al - ler - be - sten das,
My God, whose wis - dom ev - er guides me, in

was mir gut und nütz - lich sei. Hin - weg mit al - lem
paths of truth and serv - ice free, I seek a - bove all

we - sen, weg mit dem ei -
striv - ing, thy dwell - ing place

ich auf dich nur bau und dir al - lei - ne ganz ver - trau.
God, hope I see; in thee a - lone my trust will be.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 13 min.

© 1996 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 40.132

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

All Rights vorbehalten / All rights reserved / 2008 / Printed in Germany

English version:
Verse 1: Robert Scandrett, 1996
Verse 2–4: Catherine Winkworth, 1863

2. Choral

Andante con moto

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello e Basso

6

lie - ben Gott läßt wal - ten, wer nur den
 suf - fer God to guide thee, if thou but

Wer nur den lie - - ben Gott läßt wal -
 lf thou but suf - - fer God to guide

Wer nur läßt
 lf thr to

11

lie - ben_ Gott läßt wal
 suf - fer_ God to guide - - - - - ten, wer nur den lie - ben
 if thou but suf - fer God to guide - - - - - if thou but suf - fer

ten, thee, wer nur den lie - ben Gott läßt wal
 if thou but suf - fer God to guide - - - - - if thou but suf - fer

wal - ten, den lie - ben_ Gott läßt wal - ten,
 guide thee, but suf - fer_ God to guide thee, n.

nur thou den lie - - - ben Gott läßt wal
 thou but suf - - - fer God God läßt val
 n
 .nee,

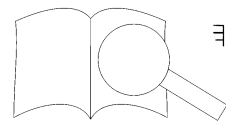
15

Gott läßt wal
 God to - guide

und hof - fet
 And hope in

en,
 thee,

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



auf ihn al - le - zeit, und hof - fet auf ihn, auf ihn al - le -
 Him through all thy ways, and hope in Him through all, all - le -
 und hof - fet auf ihn, al - le - zeit, al - le - zeit, und hof
 And hope in Him through all thy ways, all thy ways, and hope
 und hof - fet auf ihn al - le - zeit, u
 and hope in Him through all thy ways, u
 hof
 in

zeit, und hof
 ways, and hope
 ihn
 Him
 us
 le - zeit, al - le - zeit, al - le - zeit, und hof - fet
 thy ways, all thy ways, all thy ways, and hope in
 le - zeit, al - le - zeit, al - le - zeit, und hof - fet
 thy ways, all thy ways, all thy ways, and hope in
 inn
 through
 al - le - zeit,
 all thy ways,

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



- fet auf ihn al - le - zeit,
- in Him through all - thy - ways,

auf ihn al - le - zeit,
Him through all - thy ways,

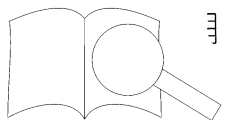
auf ihn al - le - zeit,
Him through all - thy ways,

der - bar er - hal - ten, den wird er
engh, what - e'er be - tide thee, He'll give thee

den wird er wun der - bar er - hal -
He'll give thee strength what - e'er be - tide

den wird er er -

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



wun - der - bar er - hal - - - ten, den wird er wun - der -
 strength, what - e'er be - tide - - - thee, He'll give thee strength what -

ten, wird er wun - der - bar er - hal - - - ten, de
 thee, give thee strength what e'er - be - tide thee,

hal - ten, den wird er wun - der - bar, de
 thee, thee, He'll give thee strength,

wird er wun - der - - - bar er al
 give thee strength what - - e'er be al

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

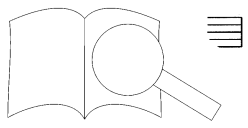
bar - er - h
 e'er - be -

wu
 str

- tide ten
 - thee,

f *p* *f* *f*

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



49

p

in al lem Kreuz und Trau
And bear - lem Kreuz through the Trau - - rig -
 thee the e - - vil

p

in al lem Kreuz through and the Trau

p

in al lem Kreuz through und th

p

in And al lem Kreuz through

54

f

f

f

f

f

f

keit, in al lern Wer Gott, dem
 days, the e - vi Who trusts in

dim.

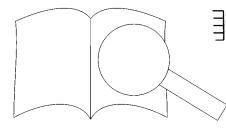
dim.

dim.

keit, in al lern Kreuz und Trau - rig - keit.
 days, the e - vil through the e - vil days.

keit, in al lern Kreuz und Trau - rig - keit.
 days, bear thee through the e - vil days

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



58

Al - ler - höch - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - - -
 God's un - chang - ing love, who trusts in God's un - chang - - -

Wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut,
 Who trusts in God's un - chang - ing love,

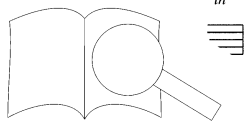
62

dem Al - ler - höch - sten,
 in God's un - chang - ing

höch - - - sten, traut, Gott ver -
 chang - - - ing love, trusts in -

- - - sten, traut, Gott, dem Al - ler - höch - - - dem
 - - - ing love, trusts in God's un - chang - - - in

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



66

traut, _____ Gott, Al - ler - höch - sten, traut,
 love, _____ trusts dem in - un - chang - ing love,

traut, wer Gott dem Al - ler - höch - sten, traut, dem
 God, who trusts in God's un - chang - ing love, in -

Al - ler - höch - sten, Gott, dem A'
 God's un - chang - ing, trusts in -

Wer Gott, dem Al - ler un -
 Who trusts in God's un -

70

wer Gott
 who trusts

höch - sten, traut, wer Gott, dem
 chr - ing, love, who trusts in

wer Gott, dem
 who trusts in

höch - sten, traut, wer Gott, dem
 chr - ing, love, who trusts in

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



74

wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut,
 who trusts in God's un - chang - ing love,

Al - ler - höch - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch
 God's un - chang - ing love, who trusts in God's un - chang

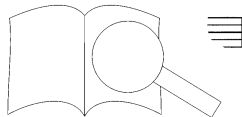
traut, dem Al - ler - höch - sten, traut, wer Gott, dem
 love, in God's un - chang - ing love, who trusts in

78

der hat auf baut, der hat auf kei - nen,
 builds on the rock that naught can move, der builds on the

der hat auf kei - nen Sand ge - baut, der hat auf
 builds on the rock that naught can move, der builds on the

ver - traut, der hat auf kei - ner
 ing love, builds on the rock th



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

82

kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut. ge - baut.
 rock on naught can move, builds on the rock that naught can move.

kei - nen Sand ge - baut, auf kei - nen Sand ge - baut. Wer
 rock that naught can move, the rock that naught can move. Who

der hat auf kei - nen Sand ge - baut, der hat auf
 that naught can move, builds on the rock, builds on the

86

ott, wer Gott ver - traut, der hat auf kei - nen,
 trusts in God's great love, builds on the rock, the

dem Al - ler - höch - sten, traut, der hat auf kei - nen
 in God's un - chang - ing love, builds on the rock, the

nen Sand, auf kei - nen
 can move, that naught can

Vc

90

kei - nen Sand ge - baut. Wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut,
 rock that naught can move. Who trusts in God's un - chang - ing love.

kei - nen Sand ge - baut. Wer Gott, dem Al - ler - höch -
 rock that naught can move. Who trusts in God's un - chang -

kei - nen Sand ge - baut. Wer Gott, dem Al - ler
 rock that naught can move. Who trusts in God's un - ch

95

... builds hat on auf kei - nen - Sand ge - baut.
 ... der builds hat auf kei - nen - Sand ge - baut.
 ... der builds hat on auf kei - nen - Sand ge - baut.
 ... der builds hat on auf kei - nen - Sand ge - baut.

Tutti Bassi



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

3. Arie

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano solo

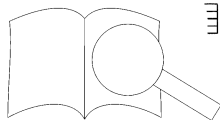
Violoncello e Basso

8

16

Er kennt die rech - ten Freu - den - stun - den, er weiß wo
He knows the time for joy, and tru - ly, will send i

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



24

sei; wenn er uns nur hat treu er - fun - den und mer - ket kei -
 meet; When He has tried and purged thee du - ly, And finds - thee free, - -

Vc
 Bassi

32

- - ne, und mer - ket, mer - ket kei - ne Heu - che - lei, und mer - ket kei -
 and finds - thee, finds - free - from all de - ceit, and finds - thee free -

p

40

set kei - ne Heu - che - lei, und mer - ket kei -
 ; thee free - from de - ceit, and finds - thee free -

mf



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

48

56

eh wir's uns ver - sehn, so kommt
to thee un - a - ware, thus He

64

eh wir's uns ver - sehn, und läs - set uns viel
to thee un - a - ware, and makes thee own His



72

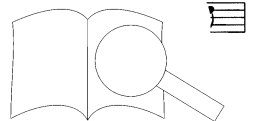
läs set uns viel Guts ge - sehn, und
makes thee own, and makes thee own, and

80

läs thee own set viel
makes thee own His

88

die rech - ten Freu - den - stun - den, er weiß wohl
as the time for joy, and tru - ly, will send it



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

95

sei, wenn er uns nur hat treu er fun-den und mer-ket kei-ne Heu-che-
 meet; when he has tried and purged thee du-ly, and finds thee free from de-

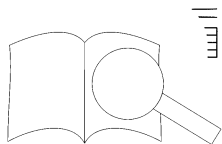
103

lei, und mer-ket kei-ne kommt Gott, eh-wir's
 ceit, and finds thee free as He comes, comes to thee

110

-schn, und läs-set uns viel Gu-tes ge-schehn, un-
 -ware, and makes thee own His lov-ing care, an-

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



4. Choral

Violino I

Violino II

Viola

Coro unisono

Violoncello e Basso

Sing, bet und geh auf Got - tes
 Sing, pray, and keep his ways un -

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



13

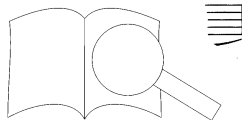
ver - richt das
In all thy

17

Dei - ne nur ge - treu
la - bor fäth - ful be.

21

und trau des Him - mels rei - chen
And trust His word; though un - de



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

25

so wird er
Thou shalt yet

29

bei dir wer - den neu.
find it true for thee;

33

Denn wel - cher sei - ne Zu - ver -
God ne - ver will for - sake in



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

37

41

auf Gott setzt, den ver-läßt er nicht.
The soul that trusts in Him in deed.

46

Soprano
Alto

Gott setzt, den ver-läßt er nicht.
soul that trusts in Him in deed.

auf Gott setzt, den ver-läßt er, ver-läßt er nicht.
The soul that trusts in Him in deed, in Him in deed.

auf Gott setzt, den ver-läßt er nicht, de- nicht.
The soul that trusts in Him in deed, in deed, d.

assr

auf Gott setzt, den ver-läßt
The soul that trusts in Him.



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

im Streichersatz (s. Faksimile auf S. IV). Die Bögen sind uneinheitlich, lückenhaft und zum Teil scheinbar wahllos über die Noten verteilt; vor allem Anfangs- und Endpunkte sind kaum festzumachen. Im 2. Satz wurden die Bögen daher anhand von Quelle B emendiert bzw. für den Rest des Satzes entsprechend angeglichen; in den anderen Sätzen wurde der Versuch unternommen, anhand der zu Beginn immer etwas sorgfältiger erfolgten Bogensetzung auf den Rest des Satzes zu schließen. Die auf diese Weise sehr zahlreichen Ergänzungen sind durch Strichelung gekennzeichnet. Die oft im Manuskript überhaupt nicht fixierbaren Anfangs- und Endpunkte von vorhandenen Bindebögen wurden stillschweigend an die vorherrschende Phrasierung des Satzes bzw. der anderen Stimmen angeglichen. Weitergehende Abweichungen bzw. Ergänzungen sind durch teilweise Strichelung des Bogens angezeigt; zwei Bögen, von denen der vordere auf derselben Silbe endet, auf der der hintere beginnt, werden stillschweigend zu einem verbunden; gelöschte Bögen sind im Kritischen Bericht vermerkt. Vor allem im Schlußsatz führte dies zu recht weitgehenden Eingriffen, aber da der Charakter des Satzes doch wesentlich von der Phrasierung beeinflusst wird und die Benutzer mit dem Bogenproblem nicht ganz allein gelassen werden sollten, erschien dies als die einzig gangbare Lösung. Bögen in den Singstimmen wurden größtenteils gelöscht, da sie keinem erkennbaren Prinzip folgen und da sich die Phrasierung durch die Textierung ohnehin ergibt.

38 Va 3
38 T 3
44 S 1-4
44 A 3-4
44 A 5-6

49 VI II 1
51 A 1-2
52 VI I 2-3
61 S 6-62, 1
63 A 3-64, 2
66 VI I 2-3, VI II 2-3
67 S 1
70 A 6-71, 2
70 T 1-2, 3-71, 1
74 A 5
75 VI I 5
96 A 4-7
100 S 1-2

Auflösungszeichen
Auflösungszeichen
Bg
Balken
Balken nach oben, Fähnchen nach unten (später ergänzt)
Viertelpause
Bg
Bg
Bg
Bg
Halbe e" und Viertel e" mit Bg
Bg
Bg
c" statt b"
forte statt Akzentgabel
Bg
Bg

Nr. 3

Stimmenbezeichnungen *Violini / Virole / Sop.*
Im fünften Vers hat die Quelle „ob wir uns lichen „eh wir's uns versehn“.

38 S 1-2
43 Va 2
43 Vc/Cb 1-3
44 VI I 2,3
45 VI I 3
46 S 1-3
50 VI I

Bg
kein Auf"
Bg
Auf" her.
in der Quelle zu
essert; VI II punk-
tel g"-Achtel f" ver-
akt Pause zu c" verbes-

III. Einzelanmerkungen

Falls nicht anders vermerkt, beziehen sich alle Anmerkungen auf Quelle A.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bg = Bogen, S = Soprano, T = Tenore, Va = Viola, Vc/Cb = Violoncello/Contrabbasso, VI = Violin
Zitierweise: Takt, Stimme, Zählzeit im Takt (Note und Pause) Remkung

Nr. 1

Überschrift: *Nr. 1. Choral. Viol. 1^{mo} col Canto 2^{do} col A, Tenore*; vor der Chorakkolade *Chor* ohne Bassi (Instrumentalbässe) in eigenem Sv im Original (nach Porst 1793). „Hinweis was von Mendelssohn zu „Menschle.“

2 A 2-3
25 A 1-2

Bg sta"
Bg

Nr. 2

Stimmenbezeichnungen *Violini / Viola / Sop.* / Bassi, in B Violoncello

6 VI II 2
6 Va
8 V
c

ziger Bg
zeichen

von 1-2
crescendo-Gabeln statt *cresc.*
in B *cresc.* statt Gabel
1 bis 13/1 Bg
in B keine Akzentgabel
Bg
Bg
ein Bg
Bg
ganzer Takt Pause

53 V-
57

„punkt
„punkt
„Achtel a" übergebunden statt punk-
„viertel
„zeichen

VI I

Nr. 4

Stimmenbezeichnungen *Viol. 1^{mo}* [falsch, steht anstelle von „Violini“] / *Virole / Sop. 1^{mo} / Sop. 2^{do} / Tenore / Basso / Basso*; ab S. 25 *Chor unis.* bzw. *Coro unisono* auf einem System; letzte Akkolade *Coro*.

5 VI II 1-4
25 VI II 2-4

jeweils zwei Achtel unter einem Balken
1. Achtel mit Fähnchen,
2. und 3. unter einem Balken
unter einem Balken
Kreuz vorgezeichnet
kein Stakkatopunkt

27 VI II 1-4
30 Va 6
32 VI I 2, Vc/B 6
33 VI I 2, Va 2,
Vc/Cb 4
33 VI I 1-2
33 VI I 5
34 VI I 2, VII 4,
Va 2
43 VI II 2
44 VI I 4
44 Vc/B 2
45 VI II 7,
Vc/Cb 7/8

kein Stakkatopunkt
Bg
Kreuz vor-

kein
kein
kein
kein
kein

