

Felix Mendelssohn Bartholdy

Geistliche Musik für Solostimme

Salve Regina

Ave maris stella

Zwei geistliche Lieder c

garter Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.797/07



Inhalt

Salve Regina	3
Ave maris stella	19
Zwei geistliche Lieder op. 112	
1. Doch der Herr, er leitet die Irrenden recht	42
2. Der du die Menschen lässt sterben	45

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



Felix Mendelssohn Bartholdy

Salve Regina

Soprano solo, 2 Violini, Viola
Violoncello, Contrabbasso

oder in der Bearbeitung für Soprano solo
von Paul Horn

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Günter Graulich

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

Graulich'scher Mendelssohn-Ausgaben • Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.798



Vorwort

Mendelssohns lateinische Kirchenmusik verdankt ihre Entstehung oftmals zufälligen Anregungen. *Gloria* und *Magnificat* schrieb der Dreizehnjährige unter dem Eindruck von Aufführungen älterer Werke, besonders des Bachschen *Magnificat*, in der Berliner Singakademie.¹ *Jube Domne* und das *Kyrie* in c-Moll, beides Werke für achtstimmigen Doppelchor, wurden dem Frankfurter Cäcilienverein gewidmet, dessen Leiter J. N. Schelble Mendelssohn für die ältere Kirchenmusik zu interessieren mußte. Die *Drei Motetten* für Frauenstimmen op. 39,² deren Erstfassungen 1830 in Rom entstanden, schrieb Mendelssohn für die Nonnen des Klosters *Trinità Dei Monti*. Deren Gesang hatte ihn so bewegt, daß er diese „süßesten Stimmen der Welt“ auch einmal ein von ihm komponiertes Stück singen hören wollte.³ Erst die in späteren Jahren entstandenen Werke waren als Auftragswerke für die katholische Liturgie bestimmt, u. a. der *Vespergesang* op. 121 für die Gottesdienste der katholischen Kirchen in Düsseldorf und die Sequenz *Lauda Sion Salvatorem*, die im Jahre 1846 zur 600-Jahr-Feier des Fronleichnamfestes in Lüttich gesungen wurde. Schon Mendelssohns Zeitgenossen fiel auf, wie gründlich der protestantisch erzogene Komponist sich mit dem Geist und dem Stil der katholischen Kirchenmusik auseinandersetzte. Sein 1830 geschriebenes *Ave Maria*⁴ wurde als ein Werk charakterisiert, dessen Musik „durchaus aus dem Gemüte“ komme und „so klar von Marias Heiligkeit“ singe, „daß sie einen Nichtkatholiken zu ihr führen könnte“,⁵ und selbst Mendelssohns Vater Abraham empfand den Stil der Marienmotette als „echt katholisch“.

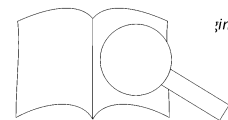
Die Komposition des *Salve Regina* fällt in die frühen Jahre des Komponisten, noch bevor er in Venedig und Rom bewundernd vor den Bildwerken der Marienverehrer stand. Um so erstaunlicher, wie einfühlsam der erst fünfzehnjährige die mittelalterlichen Verse interpolyphonisch in die Marianische Antiphon *Salve Regina* stammte, die im Mittelalter und hat ihren Platz im Stundengebet. Die Antiphon zum *Magnificat*, dann auch die selbstkomponierte Antiphon am Schluß der Komplet gesungen wurde. Im 15. und 16. Jahrhundert wurde die Antiphon auch in der Reformation, die sich gegen den Kult des Marienkults wandte, nicht verzichtete. Die Antiphon nicht verzichtete und christlich korrigiert“, wie Ludwig Schöberlein in der *Chor- und Gemeindegesang* des *Salve Regina* von Felix Mendelssohn Bartholdy einen deutschen Text unter dem Titel „Die Antiphon“ auch in der ev.

Die Komposition des *Salve Regina* fällt in die frühen Jahre des Komponisten, noch bevor er in Venedig und Rom bewundernd vor den Bildwerken der Marienverehrer stand. Um so erstaunlicher, wie einfühlsam der erst fünfzehnjährige die mittelalterlichen Verse interpolyphonisch in die Marianische Antiphon *Salve Regina* stammte, die im Mittelalter und hat ihren Platz im Stundengebet. Die Antiphon zum *Magnificat*, dann auch die selbstkomponierte Antiphon am Schluß der Komplet gesungen wurde. Im 15. und 16. Jahrhundert wurde die Antiphon auch in der Reformation, die sich gegen den Kult des Marienkults wandte, nicht verzichtete. Die Antiphon nicht verzichtete und christlich korrigiert“, wie Ludwig Schöberlein in der *Chor- und Gemeindegesang* des *Salve Regina* von Felix Mendelssohn Bartholdy einen deutschen Text unter dem Titel „Die Antiphon“ auch in der ev.

Auch Franz Schuberts *Offertorien* op. 47 und op. 153, die nur wenige Jahre vor Mendelssohns *Salve Regina* entstanden sind, wurden für Sopran und Streichinstrumente geschrieben.⁸ Ihre volkstümliche Melodik und übersichtliche Form finden sich auch in Mendelssohns Werk. Aber auch die Nähe zu Mozart ist unverkennbar, nicht nur in einzelnen melodischen Anklängen, sondern auch in der formellen Gestaltung der Komposition in der Art einer liedmäßigen Arie. Den beiden ersten Teilen mit den Anrufungen Mariens folgt ein harmonisch reicherer und herberer Mittelteil, dessen musikalischer Ausdruck von den Worten „gementes et flentes“ geprägt ist. Vor den letzten Anrufungen wird – reprisenhaft – der Anfang wiederholt, womit das Werk formell in die Nähe eines durchkomponierten Liedes tritt, wie es auch zeitlich neben dem von Mendelssohn komponierten Lied *Jetzt kommt der Frühling* für Sopran und Orchester steht. Mehr als die bei Schubert drückt jedoch die anmutige Melodik und der Klang bedachte Instrumentalsatz alternierend, ergänzend, verknüpfend die Entwicklung begleitet. Mit Partitur und Klavierbegleitung ein Meisterwerk zu dem es in der Musikgeschichte eine Komposition in jener Gattung gibt, die in der „Nähe der Vorklassik“ steht, „der völligen Unbekanntheit“.

Stuttgart 1999 Willi Schulze

1 Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt a. M. 1930, S. 12 und 17.
2 Hrsg. von Günter Graulich im Carus-Verlag Stuttgart (Carus 40.131 bis 40.133).
3 Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy, ³Leipzig 1862, S. 89.
4 Hrsg. von Günter Graulich im Carus-Verlag Stuttgart (Carus 40.163).
5 H. Dorn in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, hrsg. von R. Werner, a. a. O., S. 47.
6 J. Maier, *Studien zur Geschichte der Kirchenmusik*, Regensburg 1939, S. 2ff.
7 L. Schöberlein, *Schatz des Göttingen 1868*, Teil 2.1., S. 10.
8 Die Blasinstrumente in op. 47 von F. Schubert, Gesamtausgabe hrsg. von R. Werner, a. a. O., S. 28.




Foreword

Much of Mendelssohn's church music to Latin texts was brought about by chance. *Gloria* and *Magnificat* were written when he was age 13 and under the impression of performances of earlier works, especially one of Bach's *Magnificat* at the Berlin Academy of Singing.¹ *Jube Domne* and the *Kyrie* (in C minor), both works for 8-part double-chorus, were dedicated to the St. Cecilia Society in Frankfurt after its director, J.N. Schelble, had succeeded in awakening Mendelssohn's interest in pre-Bach church music. The *Three Motets for Female Voices* op. 39,² the first versions of which were composed in Rome in 1830, were written for the nuns in the *Trinità Dei Monti* Convent. Mendelssohn had been so moved by the singing of these "sweetest voices in the world" that he just wanted to hear them sing a piece that he had composed.³ It was only in the later years that he wrote works that were commissioned for use in the Catholic liturgy, works like the *Music for Vespers* op. 121 for worship services in the Roman Catholic churches of Düsseldorf and the Sequence *Lauda Sion Salvatorem* that was sung during the 600-year celebration of Corpus Christi in Liège in 1846. Even Mendelssohn's contemporaries noticed how thoroughly he (who had been reared in the Protestant tradition) had studied the spirit and style of Catholic church music. His *Ave Maria*⁴ of 1830 was described as a work in which the music "comes fully from the heart" and "sings so clearly of the saintliness of the Blessed Virgin that it could lead even a non-Catholic to her."⁵ Moreover, even Mendelssohn's father Abraham looked upon the style of the motet for the Virgin Mary as "genuinely Catholic."

The composition of *Salve Regina* came about in the composer's early years, even before he had been in Venice. Rome and had admired the paintings and sculptures in honour of the Blessed Virgin; it is thus all the more astonishing with what sensibility the 15-year-old Mendelssohn was able to interpret the medieval verses. *Salve Regina* was noted in the Middle Ages as an antiphon of the Blessed Virgin Mary and was used in the service of the Virgin. It gained increasing popularity during the thirteenth and fourteenth centuries, first as an antiphon, then as an independent antiphon, and finally as a complete Compline.⁶ Even the learned theologian Johann Heinrich Wierzbicki, who was directed against over-enthusiasm for the cult of the Blessed Virgin, had to admit that the antiphon that was so loved by the people had not been changed and corrected in kernel and form, but only incorporated into the hymn book of the church, in the *Schatz des liturgischen Gesangs* (Treasure of Liturgical Song for the congregation), even preserved in the *Salve Regina* by Francesco Surian.⁷ The text so that "this glorious antiphon" was used in the Protestant Church.⁷

In the classical period of vocal polyphony the Gregorian chant was one of the texts set polyphonically to Gregorian chant. After 1600, the development went towards free treatment of musical material so that down into the nineteenth century we find compositions for

chorus or solo voices among the "lesser church works" of the great masters. After Johann Christian Bach's settings of *Salve Regina* for solo soprano and orchestra, the composition of works for a solo voice and instruments became steadily more frequent. Franz Schubert's *Offertories* op. 47 and op. 153, that were composed just a few years before Mendelssohn's *Salve Regina*, were also written for soprano and strings.⁸ Their folk-like melodies and distinct form are found in Mendelssohn's composition as well. On the other hand, a proximity to Mozart is unmistakable, not only in certain melodic strains, but also in the formal shaping of the composition like a song-type aria. The first two sections with their invocations to the Blessed Virgin are followed by a harmonically richer yet more austere middle section that draws its musical expression from the words "in te spero et fletus." Like a recapitulation, the beginning is then repeated; thus formally the work comes to a close as a through-composed song, and indeed the composition falls just next to the *Frühling* for soprano and chamber orchestra, which is more impressing than the *Frühling*. The graceful melodies are not only takes tonal beauty, but also employs great variation in rhythm and melodic development, altering, strengthening, and softening. Justifiably, R. Werner notes: "Among the most accomplished young Mendelssohn wrote 'Salve Regina' with 'perfect' and deservedly 'obscure'." 

For the German foreword.

Willi Schulze



Avant-propos

La musique sacrée de Mendelssohn sur des textes latins doit souvent son origine à des circonstances accidentelles. Il avait treize ans lorsqu'il écrivit le *Gloria* et le *Magnificat*, encore sous l'impression ressentie lors d'exécution d'œuvres plus anciennes, particulièrement du *Magnificat* de Bach à la Singakademie de Berlin.¹ Le *Jube Domne* et le *Kyrie* en ut mineur, deux œuvres pour double chœur à huit voix furent dédiés au Caecilienverein de Francfort, dont le directeur J. N. Schelble savait intéresser Mendelssohn à la musique sacrée ancienne. Les *Drei Motetten für weibliche Stimmen*, op. 39², dont la première version fut conçue à Rome en 1830, Mendelssohn les dédia aux sœurs du couvent de *Trinità Dei Monti*. Leur chant l'avait tellement ému qu'il voulait entendre ces « süßesten Stimmen der Welt »³ (ces « voix les plus douces du monde ») chanter une fois une pièce composée par lui. Seules les œuvres plus tardives furent destinées, en tant qu'œuvres de commandes, à la liturgie catholique, entre autres les *Vespergesänge* op. 121 pour les services divins des églises catholiques de Düsseldorf, et la séquence *Lauda Sion Salvatorem* qui fut chantée en 1846 pour le 600^e anniversaire de la Fête-Dieu à Liège. Déjà les contemporains de Mendelssohn étaient surpris par la façon dont ce compositeur, formé dans le protestantisme, comprenait l'esprit et le style de la musique sacrée catholique. Son *Ave Maria*⁴ écrit en 1830 est défini comme une œuvre dont la musique vient « tout à fait du cœur » et « chante si clairement la sainteté de Marie qu'elle pourrait attirer vers elle un non-catholique »⁵; et le père même de Mendelssohn, Abraham, ressentit le style du motet à Marie comme « tout à fait catholique ».

La composition du *Salve Regina* date des premières années du compositeur, encore avant qu'il ne tombe en relation devant les représentations picturales de la Vierge à Venise et à Rome. La sensibilité d'un jeune homme de quinze ans interprète les valeurs n'en est que plus étonnante. L'antiphon *Salve Regina* vient du Moyen-Âge, les Heures de Prières. Tout d'abord *Magnificat*, puis chanté aussi pendant à la fin des complies d'une popularité croissante, qui souhaitait minimiser, pas renoncer à cet antiphon et le reprit, « modifié et corrigé » dans les livres de chants. Ludw. Schelble avait au *Trésor du chœur liturgique* une composition de Giovanni Pierluigi da Palestrina sur le *Salve Regina* en allemand, de sorte que puisse être aussi utilisé dans

maîtres. Depuis les compositions sur le *Salve Regina* de Johann Christian Bach, pour soprano solo et orchestre, on rencontre de plus en plus fréquemment des compositions pour une voix solo et instruments. Les *Offertoires* op. 47 et op. 153 de Franz Schubert, qui virent le jour quelques années à peine avant le *Salve Regina* de Mendelssohn, furent aussi écrits pour soprano et instruments à cordes.⁶ Leur matériel mélodique populaire et leur forme nette se trouvent aussi dans l'œuvre de Mendelssohn. Mais la proximité de Mozart est tout aussi indéniable, non seulement dans des réminiscences mélodiques isolées, mais encore dans la structure formelle de la composition, un aria en forme de Lied. Les deux premières parties, avec les appels de Marie, sont suivies d'une partie centrale harmoniquement plus riche et plus âpre, qui tire son expression musicale des mots *gentes et flentes*. Avant les dernières parties, le début est répété, en forme de reprise, qui se rapproche par sa forme du Lied allemand, comme elle voisine par moment avec le *Frühling* pour soprano et orchestre par la maîtrise de la forme et par le charme du matériel mélodique. La composition instrumentale basée sur le Lied, qui accompagne le développement de la mélodie, est fort variée, en alternant avec des passages plus calmes. C'est avec raison que l'on peut dire que ce chef-d'œuvre au nombre de ses œuvres, le compositeur adolescent ait écrit une œuvre qui se rapproche de la perfection et d'une ignorance totale ».

Pour plus d'informations, voir l'avant-propos allemand.

Willi Schulze

© 1995, Carus-Verlag, 10001 Berlin, 10001 Berlin

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:
Partitur, zugleich Bearbeitung für Orgel anstelle der Streicher (Carus 40.798)
Studienpartitur (Carus 40.797)
Violino I (Carus 40.798/11)
Violino II (Carus 40.798/12)
Viola (Carus 40.798/13)
Violoncello (Carus 40.798)
Contrabbasso (Carus 40.798/14)

Dieses Werk ist mit Julia Benarius auf CD eingespielt



Salve Regina

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809 – 1847
Komponiert 1824

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
(c' - b')

Violoncello

Contrabbasso

Organo
(ergänzt)

Ped.

6

8

12

Sal
Hail,

gi - - na, sal - ve re - - gi - na,
La - - dy, hail, bless - ed - - La - dy,

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

Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

© 1980 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 40.798

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

Orgelergänzung: Paul Horn
English version by Jean Lunn

13 15 17

p

sal - ve re - - gi - na, ma - ter mi - se - - - - - ri - cor - - di -
 hail, bless - ed La - dy, Moth - er of love and gra - - cious -

19 21

à 2

ae, cor - di - ae, Sal - - - ve re
 ness, gra - cious - ness; hail now, O -

Ped.



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

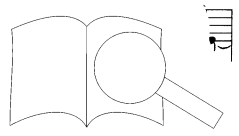
25 27 29

gi - na, sal - ve re - gi - na.
La - dy, hail thou, O La - dy!

31 33

ta dul - ce - do et spes
with its sweet - ness and hope

Man. Ped.



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

61 63 65

hac la - cri - ma - - rum val - le, ad te cla - ma - mus, ad te su - spi -
 this dark and sor - row - ful val - ley, to you we cry here, to you we do -

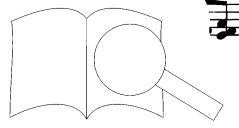
pizz.
 Man.
 Ped.

67 69

cresc. p
 cresc. p
 à 2
 cresc.

ra - mus. ja - er - go, ad - vo - ca - ta no -
 sigh here - you are our hel - per, the ad - do - cate for -

cresc. p



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

73 *dolce* 75 77

dolce

à 2

stra, us; il - los tu - os - mi - se - ri - cor des

with your eyes full of grace and lov

79 81

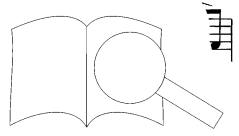
dolce

pp

pp

pp

o - kind con - ver - te. Et Je - sum, be - ne -
up - on us. And Je - sus, the most



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

85 87 89

dic - - tum fru - ctum ven - - tris tu - - - i, no - bis post
 bless - - ed fruit of your own bod - - y, aft - - - er

91 93

hoc end um here, o - - - sten - - -
 known

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



97 99 101

to us.

103 105

Sal - Hail, na, sal - ve re - gi - na, hail, bless - ed La - dy.

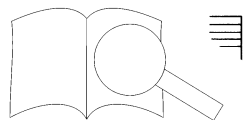
109 111 113

sal - ve re - gi - na, sal - ve re - gi - na, o -
 hail, bless - ed La - dy, hail, bless - ed La - dy! o -

115 117

cle - m - gra - dul - ty - cis - vir - go Ma - gin -

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



133

135

f *mf* *cresc.*

f *mf* *cresc.*

f *mf* *cresc.*

f *mf* *cresc.*

Sal hail ve, now,

137

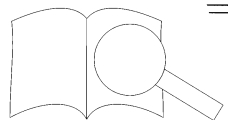
139

f *p*

f *p*

f *p*

sal hail ve, now!



Felix Mendelssohn Bartholdy

Ave maris stella

Marienantiphon

Soprano solo, Flauto, 2 Corni, 2 Violini, Violoncelli
Bassi (Violoncello, Contrabbasso
ed Organo tasto solo)

oder in der Bearbeitung für Sopran und Organo
Organo von Paul Horn

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von
Hans Ryschawy

Originaler Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.798



Vorwort

Die autographe Partitur von *Ave maris stella* trägt den Schlussvermerk „Berlin d. 5 July.1828.“ Die Komposition des Marienhymnus fällt damit in den Beginn der mittleren der drei großen Perioden, in die Georg Knepler Mendelssohns Werk gliedert und als „Schaffen des heranwachsenden Jünglings“ mit dem Jahr 1827 beginnen läßt¹. Der neunzehnjährige Komponist lebte noch im Elternhaus, hatte aber seine musikalische Ausbildung bei Carl Friedrich Zelter weitgehend abgeschlossen. Bereits 1820 war er der unter Zelters Leitung stehenden Berliner Singakademie beigetreten. In praktischer Auseinandersetzung mit dem Palestrinasatz als A-cappella-Ideal romantischer Prägung, mit Bachschen Motetten und Kantaten sowie Händels Oratorien erlernte Mendelssohn dort die Komposition von Vokalmusik. Dabei ergänzten sich glücklich Mendelssohns eigenes Interesse an der musikalischen Vergangenheit und der hohe Stellenwert, den diese im Repertoire der Singakademie einnahm. Zahlreiche Vokalwerke für unterschiedlichste Besetzungen sowie die komische Oper in zwei Akten *Die Hochzeit des Camacho* op. 10 (1825) gingen dem vorliegenden Hymnus voran, im instrumentalen Bereich auch so frühe Meisterwerke wie das *Oktett* op. 20 (1825) und die *Ouverture zum Sommernachtstraum* op. 21 (1826).

Der Marienhymnus *Ave maris stella* ist bereits im 9. Jahrhundert nachweisbar. In der katholischen Liturgie gehört er zur Vesper an Marienfesten. Vor allem im 18. Jahrhundert entstanden im süddeutsch-österreichischen Raum unzählige Vertonungen von Marientexten für Solisten und/oder Chor mit Orchester – in dieser Tradition stehen beispielsweise noch Mozarts und Schuberts entsprechende Kompositionen – zum Schmuck der immer festlicher begangenen Liturgie. Als Titel wurde gerne die Bezeichnung *Aria [de Beata Maria] Virgini* gewählt, die zum einen auf den metrisch gebundenen Hinweis und zum anderen auf eine musikalisch anspruchsvolle Vertonung, die bezüglich geforderter Virtuosität und Konzertarien häufig in nichts nachstand.

Mendelssohns Vertonung² ist virtuos gehalten und als Konzertsaal gedacht. Das Werk wurde 1828 anlässlich eines Konzerts in der Berliner Marienkirche uraufgeführt, allerdings anscheinend ohne Flöte, die Hörner sowie da Orgel ersetzt waren; den Violoncellen übernahm die Sopranistin Anna Milder-Hauptmann die Solopartie. In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1828) zeigte Effmann die „Ave maris stella“ zeigte Effmann die Kunst des Satzes. Mad. N. und schön⁴.

Mendelssohns Komposition des *Ave maris stella* weist in vielen Details auf die der Marianischen Antiphon *Salve regina* vom Jahre 1824⁵ zurück, so z. B. mit der Verwendung eines Solosoprans als einziger Vokalstimme (im früheren Werk wird allerdings auf Bläser verzichtet), mit der Wahl der Tonart Es-Dur, durch die Dreiteiligkeit der Anlage mit Rückbezug des dritten Teils auf den ersten nach dem Vorbild einer Da-cappo-Arie, durch den entgegen dem Verlauf des liturgischen Textes vorgenommenen Rückgriff an späterer Stelle auf den Textbeginn – hier „Ave, maris stella“, dort „Salve, regina“ – und im Detail schließlich durch die Exposition der verminderten Quinte *g-des* bereits im ersten Takt. Andererseits trennen beide Werke Jahre, in denen die künstlerische Individualität reifen sowie kompositorische Erfahrung wachsen konnte. So verweist die zielgerichtete Dramatik im Mittelteil des späteren Werkes darauf, daß Mendelssohn in *Ave maris stella* immerhin eine ausgewachsene Opernkomposition vor sich hat. Melodische Bildungen sind im *Ave maris stella* ausgeprägter und damit weniger abstrakt als im früheren Werk. Die sorgfältige Behandlung von melodischem Material und die sorgsam behandelte Harmonik, ebenso ist hier der Einsatz der chromatischen Technik anspruchsvoller gew...

Mendelssohn hat die drei der sieben vierzeiligen Strophen, die den Hymnentextes und diese Texten in drei Strophen und Auslassungen. Die vierte Strophe, die „aeli porta“ tritt erst in der freien Strophe auf, im Schluß auf; in der zweiten Strophe, die „funda nos in pace“ und die Strophen miteinander vertauscht; völlig verschieden „cuncta posce“ der dritten Strophe; die Strophen der ersten Zeile „Ave,maris stella“ gewiesen.

Die Strophen des Textes, seine formale Aufteilung sowie die Strophen zeigen, daß Mendelssohn den Hymnus auch als persönliches Gebet begriff. Die Strophen, die Anrufung Marias sowie Bitten eher allmählicher Natur – sie beziehen sich auf das Anagramm AVE/EVA und auf Frieden – sind dem ersten Teil der Komposition zugeordnet. Sie sind arios komponiert und gaben der Widmungsträgerin Gelegenheit, ihre Stimme vorzuführen, ohne jedoch die süddeutsch-österreichische Tradition der Komposition von Mariengesängen ganz zu verleugnen, die durch liedhaft-schlichte Melodiebildung gekennzeichnet ist. Einzelne Begriffe sind inhaltlich hervorgehoben, z. B. „funda“ („gib“) durch Wiederholungen und „pace“ („Frieden“) durch eine kleine Kadenz: Mendelssohn formuliert so auch musikalisch die Bitte „gib Frieden“. Die Motivik der instrumentalen Einleitung, die auch kurz vor Ende des ersten Teils nochmals kurz anklingt, wird, was durchaus ungewöhnlich ist, nicht von der Singstimme aufgegriffen: Sorgsam sind bezüglich des motivischen Materials sorgsam die Strophen und vokaler Bereich voneinander abgegrenzt.

Völlig unterschiedlich ist der Text – lediglich die dritte Strophe ermöglicht umfangreiche

⁵ Das Werk erschien ebenfalls...

¹ Gercken, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Band II: Österreich, S. 747ff.
² Effmann, *Mendelssohn Bartholdy als Kirchenkomponist*, S. 98.
³ Effmann (1838) gehörte zu den berühmtesten Sängern seiner Zeit. Er schrieb für sie die Oper *Leonore* (1805) und *Der Hirt auf dem Felsen*. Von 1816 bis 1829 wurde sie in der Berliner Marienkirche schlechthin gefeiert (s. Hans Kühner, Artikel „Milder-Hauptmann“, Kassel 1961, Sp. 294/295). Die erste künstlerische Vertonung des Marienhymnus scheint am 5.12.1822 in Berlin stattgefunden zu haben, als die Sängerin in einem Konzert am Klavier begleitete (s. S. Hense, *Mendelssohn Bartholdy. 1729-1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Band I, Leipzig 1882, S. 136).
⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31. Jg., Leipzig 1829, Sp. 456.



Teiles ist dramatisch. In rascher, drängender Bewegung werden unter Verwendung zahlreicher Stilmittel des dramatischen Genres die Bitten vorgetragen und wiederholt, die den Komponisten anscheinend selbst stark bewegten: „Lös der Schuldner Ketten“, „mach die Blinden sehend“, „allem Übel wehre“. Musikalisch beruht dieser Teil beinahe ausschließlich auf einem zweitaktigen Motiv, das in mannigfaltigsten Abwandlungen und unter Anwendung satztechnischer Kunstgriffe in allen Stimmen auftritt und auf diese Weise den Eindruck von Geschlossenheit bewirkt.

Der dritte Teil ist eine kurze, freie Wiederholung des ersten. An einem Detail wird offensichtlich, wie sorgfältig Mendelssohn den Hymnus konzipierte. Zunächst scheint auch hier die motivische Trennung zwischen instrumentaler Einleitung und vokalem Bereich fortgeschrieben zu werden, bis die Singstimme zweimal die verminderte Quinte, zunächst a^1 - es^2 bei „caeli“ und dann g^1 - des^2 beim schließenden „stella“, durchläuft. Dieses Intervall ist jedoch gerade das charakteristische der instrumentalen Einleitung und als „diabolus in musica“

äußerst ausdrucksintensiv. Die dramatische Erregung des Mitteilteils scheint in diesem Aufgreifen der verminderten Quinte nachzuschwingen, das auch die vormals getrennten Bereiche vereint. Das Stück schließt nach dieser gleichsam versöhnenden Gebärde.

Die separate Orgelstimme ist nicht von Mendelssohn überliefert. Sie wurde als Orgelauszug von Herrn Dr. Paul Horn, Ravensburg, erstellt und soll die Möglichkeit geben, das *Ave maris stella* auch, wie oben bei der Uraufführung erwähnt, mit ausschließlicher Begleitung des Soprans durch eine Orgel aufzuführen.

Ich danke der Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, für die Bereitstellung der Partituren, Apskünfte zur Quelle sowie die Genehmigung der Reproduktion und Herrn Dr. Horn für gründliche Durchsicht.

Wurmlingen bei Tübingen,
im Mai 1993

Text des Ave maris stella

Ave, maris stella,
Dei mater alma
atque semper virgo,
felix caeli porta.

Sumens illud „Ave“
Gabrielis ore,
funda nos in pace,
mutans Evae nomen.

Solve vincla reis,
profer lumen caecis,
mala nostra pelle,
bona cuncta posce.

Meersterne, sei gegrüßet,
Gottes hohe Mutter,
allzeit reine Jungfrau,
selig Tor zum Himmel!

Du nahnst an d
aus des Engels
Wend den
bring ur

Lös
r

Hail, star of
God's
Noble virgin,
Blessed
bearing
a worthy
of evil;
and their vision;
away all evils
bring us all goodness.

Bénie sois-tu, étoile de la mer,
excellente mère de Dieu
et vierge à toujours,
heureux portail des cieux.

Acceptant l'« Ave »
de la bouche de Gabriel,
affermis nous dans la paix,
changeant le nom d'Eva.

Délivre l'accusé de ses chaînes,
apporte la lumière aux aveugles,
protège nous des maux,
procure nous tous les biens.

Lat. ... wie deutsche Nachdichtung mit freundlicher Genehmigung
Katholische ... Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Stuttgart 1975,
Katholische ... -Anstalt GmbH. In der deutschen Nachdichtung ist – wie bei
Mendelssohn's ... Textfassung – die dritte mit der vierten Zeile der zweiten Strophe
vertauscht.

English translation: Jean Lunn
Traduction française: Christian Me



Foreword (abridged)

The Marian Hymn *Ave maris stella* is known to have existed as early as the 9th century. In the Catholic liturgy it is appointed to be used at Vespers on feasts of the Virgin Mary. Especially during the 18th century innumerable musical settings of Marian texts were composed in southern Germany and Austria for soloists and/or choir with orchestra – for example, works in this class by Mozart and Schubert belong to that tradition – their function being to adorn the festive liturgy on such occasions.

The autograph score of Mendelssohn's *Ave maris stella*¹ is marked at the conclusion "Berlin, 5th July 1828." This is a virtuosic work intended for the concert hall. It probably received its first performance at a concert given in the Marienkirche, Berlin, on the 27th May 1829, although apparently in a version in which the flute, horns, and string quintet were replaced by organ. The solo part was sung by Anna Milder-Hauptmann,² to whom the work was dedicated. The reviewer of the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung* remarked: "A song for solo soprano by Felix Mendelssohn-Bartholdy, 'Ave maris stella,' revealed inventiveness, freshness of melody and skill in construction. Mme. Milder sang this composition with particular feeling and beauty."³

Mendelssohn set only the first three of the seven four-line verses of the complete hymn, and he changed the position of some words and omitted others. The fourth line of the first verse, "felix caeli porta," appears only in a free recapitulation of the first section at the end of the work; in the second verse the second line, "funda nos in pace," and the third line, "mutans Evae nomen," have been interchanged; the last line of the third verse, "bona cuncta posce," is omitted altogether, and the first line, "Ave, maris stella," is repeated at the end of the free and shortened recapitulation.

The treatment of the text, the formal shaping of the setting, and the nature of the setting show that Mendelssohn regarded the hymn as a personal prayer. The invocation of the Virgin Mary and more generally the help – these relate to the anagram *AVM* – form the first part of the composition, and gave the dedicatee her vocal accomplishment in the south-German/Austrian region in honour of the Blessed Virgin. The forward lyrical melodies. Ce "funda" ("give"), by a brief ca these words together mus the motives of the instrumental briefly just before the end of usually – not taken up in the ently took care to keep the n ental introduction separate

¹ Also published by Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker, published by the author, p. 98.

² Anna Milder-Hauptmann (1785–1838) was one of the most celebrated singers. From 1816 until 1829 she was ahled in Berlin as the *prima donna*. See the relevant articles in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* and in *The New Grove*.

³ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31st year, Leipzig 1829, column 456.

The central section of the work provides a complete contrast. The brevity of its text – only the third verse of the hymn – allows for numerous repetitions. This section is dramatic in character. Swiftly and impetuously and with the use of many stylistic elements from the realm of opera, there are expressed and repeated the pleas which seem to have come from the composer's heart: "Release the debtors' chains," "make the blind to see," "protect from all evil." This section is based musically almost exclusively on a two-bar motive which appears in all parts in far-ranging transformations, and thus creates an impression of overall unity.

The third section of the work is a brief, free repetition of the first. One detail is sufficient to show what care Mendelssohn devoted to the conception of this hymn: at first seems that the thematic separation between the instrumental introduction and the vocal music which marked the beginning to be continued here, but then the voice interval of a diminished fifth, first a "flat" at the concluding "stella." The rhythmic feature of the instrument – "bolus in musica," is characteristic. The dramatic excitement seems to re-echo in this return. The piece ends with this

The setting of the hymn, by Mendelssohn. It is an original and important contribution made by Dr. Paul Hauptmann. The work makes it possible for the hymn to be performed, as it apparently was at its first performance, with organ accompaniment.

The original score is in the possession of the Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Department, for supplying the original score and for providing information concerning it, and for permission for this publication. I also wish to thank Dr. Hauptmann for his careful examination of the musical text, and for his advice.

Munsterlingen bei Tübingen, May 1993
Translation: John Coombs

Hans Ryschawky



Kritischer Bericht

1. Die Quelle

Einzig Quelle: Partiturautograph (Kompositionsmanuskript), Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), Signatur *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 58*. Die Quelle besteht aus vier nicht paginierten Blättern im Format 29 x 22 cm in Form von zwei hintereinander gebundenen Unionen; beschrieben sind f. 1r bis 4r. Die Seiten 1–6 sind mit 12 Systemen rastriert, aufgeteilt in zwei Akkoladen zu je sechs Systemen. Seite 7 trägt 11 Systeme; nur in die oberen sechs, die auch durch eine Akkoladenklammer verbunden sind, wurden Noten eingetragen. Eine Akkolade bilden folgende Stimmen (von oben nach unten, Stimmenbezeichnung auf Seite 1 vor der ersten Akkolade): *Flauto* (g²-Schlüssel), [2] *Corni in Es* (doppelter g²-Schlüssel), [2] *Violini* (doppelter g²-Schlüssel), *Viola* (c³-Schlüssel), *Sopranus* (c¹-Schlüssel), *Bassi ed Organo* (f⁴-Schlüssel).

Datierung:

Seite 1, rechts oberhalb der ersten Akkolade hs. Vermerk *componiert d. 5ten July 1828/ L. [Ludwig] Felix Mendelssohn B [Bartholdy]*.

Seite 7, am unteren Ende des Schlußdoppelstrichs hs. Vermerk *Berlin d. 5 July 1828*.

Widmung:

Seite 1, in der Mitte oberhalb der ersten Akkolade hs. Vermerk *Für Mde. Milder*.

Weitere Vermerke:

Seite 1, rechts oberhalb der Datierung, von Mendelssohns Hand: *H. d. m. [„Hilf du mir“]*. Seite 1, in der Mitte oberhalb der ersten Akkolade unter der Widmung Bibliothekssignatur *M 1910.62*.

Da im Manuskript zahlreiche Korrekturen vorgenommen worden sind, ist anzunehmen, daß es sich um Kompositionsmanuskript handelt. Durch die Korrekturen die Lesbarkeit teilweise deutlich beeinträchtigt.

2. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe folgt bezüglich der Satzsetzung von Akzidentien, der Schreibung der Angaben sowie der Halsung von Abkürzungen bei Tonwerten von Warnakzidentien. Die Zeichen sind – soweit nicht in der Ausgabe – im Notenbild diakritisch. Die Zeichen und Besetzung der Akzidentien und Crescendogabeln sind in der Ausgabe identisch. Eine Ausnahme von der Besetzung der Akzidentien und Crescendogabeln ist die Besetzung der dynamischen Bezeichnungen in der Ausgabe, die jeweils gemeinsam auf ein System der Hörner und Violinen, in der oberen Stimme einträgt. Der dynamische Verlauf der Stimmen ist in der Ausgabe ebenfalls identisch. Die genannten Stimmen erhielten in der Ausgabe zusätzlich eigene Systeme.

Die *Violini* und *Bassi* des Autographs zur Ausführung der Baßstimme werden in der Ausgabe als „Cb“ und „+ Cb“

wiedergegeben. Bei gleichzeitigem Auftreten von *cresc.* und einer Crescendogabel in verschiedenen Stimmen setzt die Ausgabe nur die Crescendogabel.

Die Schreibweise des lat. Textes in der Ausgabe weicht bezüglich Satzzeichensetzung sowie Groß-/Kleinschreibung vom Autograph ab und folgt der im *Gotteslob* (Stuttgart 1975, Katholische Bibelanstalt GmbH) gewählten.

3. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: Fl (Flöte), Hr I/II (Horn I/II), VI I/II (Violine I/II), Va (Viola), S (Sopran), Vc (Violoncello), Cb (Kontrabaß); T (Takt). Zitiert wird in der Reihenfolge Takt - Stimme - Zeichen im Takt (Note oder Pause).

- 1: Taktvorzeichnung C fehlt.
- 1 Bassi: Vermerk „tasto Solo“ oberhalb der
- 1 Va 5-T. 5: Nicht notiert; Vermerk „unis.“ für Triolenachtel nicht separat.
- 11 S 8: Eine Achtelpause fehlt.
- 17 Va: Auflösungszeichen erg²
- 19 VI I 1: Achtel nicht separat
- 24 S 8: Zusätzliche Bindung
- 25 VI I 1-2: Auflösungszeichen
- 26 VI I, S 1: d¹ ergänzt, d² ergänzt, d³ ergänzt
- 26 Va 3: Vierteile
- 34 VI II 1: Halbe
- 35 Bassi: Gar
- 36 Bassi: Gar
- 40 Fl, Hr I/II, VI I/II, Va, Bassi: „nennen zweiktätigen“
- 42 Bassi 3: „erf.“
- 47 S 8: „gedt.“
- 48 F⁴: „arilo.“
- 47 S 8: „gensch.“
- 47 S 8: „her“
- 47 S 8: „über 2-4 und 5-6 lesbar.“
- 5: „enähse nach unten für VI II fehlt.“
- 58-6: „eneralvorzeichnung (bei Akkolade T. 70-82 B-Dur korrigiert).“
- 58-6: „ause fehlt.“
- 58-6: „e fis.“
- 58-6: „spr. d¹.“
- 58-6: „Achtelnoten.“
- 58-6: „Achtel nicht separat.“
- 58-6: „Akkord zusammen, aber einfach gehalten.“
- 58-6: „Zwei Achtelnoten.“
- 58-6: „Beginn des *cresc.* uneinheitlich, könnte in VI I und Bassi auch mit 2. Hälfte von T. 90 einsetzen.“
- 58-6: „Bindebogen.“
- 58-6: „Im Takt nur Viertelnote c² und Viertelpause.“
- 58-6: „Viertelpause ohne Punktierung.“
- 58-6: „Bis T. 103, 5 nur eine Stimme notiert; Vermerk „a 2“.“
- 58-6: „105 VI, Va, Bassi: *cresc.* auch ab 104,5 bzw. 7 lesbar.“
- 58-6: „111 Va 4-T. 113: Nicht notiert; Vermerk „C. B.“.“
- 58-6: „120 Bassi: Eine Achtelpause fehlt.“
- 58-6: „123: Tempobezeichnung „Andante II Come ima [prima]“.“
- 58-6: „123 VI I/II: Bogen bereits ab 1 lesbar. VI II bis T. 125, 7 als Verdopplung von VI I ergänzt; vermutlich fehlt Devisse „a 2“.“
- 58-6: „124-125 Va: Nicht notiert; Vermerk „C. V. uni 2“.“
- 58-6: „125 VI I/II: Beginn des *dim.* unklar; im Ms zwischen 2 und 3.“
- 58-6: „130 S 6: Achtel nicht separat.“
- 58-6: „144 Bassi: p II zwischen 2 u. 3, da Stimmlauf im Manuskript nachträglich geändert.“
- 58-6: „152 VI II 3: a.“



Ave maris stella

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 - 1847

Orgelbearbeitung: Paul Horn

Adagio non troppo

Flauto

I

Corn in Es

II

Soprano

Violino I

Violino II

Viola

Bassi ed Organo
tasto solo

Organo
(ergänzt)

5

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



9

A - - - ve. A - ve, ma - ris stel - la, De-i

pp p

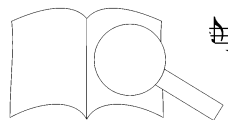
p - Cb

14

ma - ter, ma - que sem - per vir - go.

p

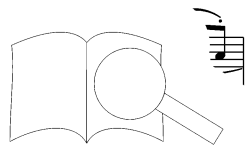
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



A - ve, a - ve, a - ve, ma

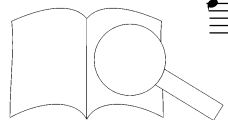
ris stel - la. Su - mens il - lud

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



Musical score for measures 26-29. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *pp*. The lyrics are: "A - vef Ga-bri-e-lis o - re, mu - tans, mu - tans E - - vae no - men,".

Musical score for measures 30-33. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *Solo*. The lyrics are: "fun - da, fun - da nos in pa - ce,".



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

35

fun - da, fun - da, fun - da, fun-da nos in pa - ce, _

-Cb

+Cb

p

39

nos

f

f

f

p

p

p

p

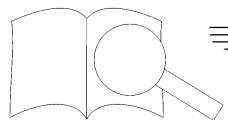
f

f

cresc.

cresc.

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



42

ce. A - ve, a - ve,

ad lib.

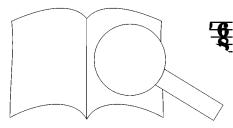
p

46

a - ve, ma - ris la.

f

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



Allegro 50

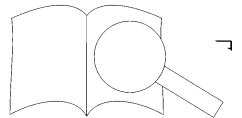
Musical score for measures 47-50. The score is in 8/8 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest in measure 47 and 48, then enters in measure 49 with the lyrics "Sol-ve". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Musical score for measures 51-54. The score is in 8/8 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest in measure 51 and 52, then enters in measure 53 with the lyrics "vin - cla re - is, pro - fer lu - men". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

cae-cis, ma - la no - stra pel

le. Sc' sol - ve vin - cla re

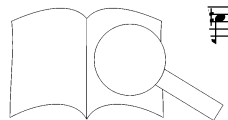
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



is, sol - ve vin - cla, vin - cla

re - is, sol - ve, sol-ve vin - cla

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



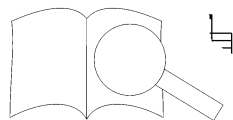
79

re - is, vin - cla re - is,

84

pro-fer lu - men, lu - men cae - cis, pro-fer

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



lu - men, lu-men cae - cis, lu - men cae

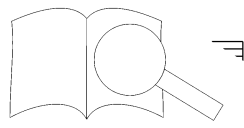
cresc. pp
cresc. pp
cresc. pp
cresc. pp
cresc. pp

cis. Sol-ve

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

p cresc. p cresc.

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



99

vin - cla, vin-cla re-is, sol-ve vin - cla, vin-cla re - is, no - stra ma

104

cresc.

cresc.

cresc.

dim.

dim.

dim.

f

f

f



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

109

Musical score for measures 109-112. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a vocal line with lyrics "la, ma" and a piano accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*. The piano part includes a prominent bass line with eighth-note patterns.

113

Musical score for measures 113-116. The score continues in 4/4 time and B-flat major. Dynamics include *ff*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns in the bass and treble.

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



118

Musical score for measures 118-122. The score includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *sfz* (sforzando zcero).

123 **Come prima**

Musical score for measures 123-132. The score includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features dynamic markings such as *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The vocal part includes the lyrics "ve, _".

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



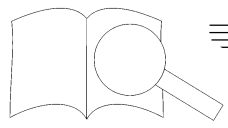
128

a - ve, ma - ris stel - la, De - i ma - ter, ma - ter al - ma, fe - lix cae - - li
 - Cb

133

por - ta - F nos in - pa

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



139

ce, fun - da, fun - da nos in

p

pp

143

pa ce. A - - ve,

pp

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



ma - ris, ma - - ris stel - - la,

cresc.

f

151

p

f

dolce

ad lib.

f dim.

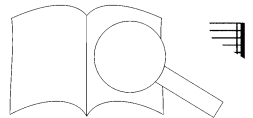
f

p

p

p

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



Felix Mendelssohn Bartholdy

Zwei geistliche Lieder op. 112

1. Doch der Herr, er leitet die
2. Der du die Menschen lä

per Soprano solo ed Organ

herausgegeben von/ r
Günter Graulich

garter Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.168



Doch der Herr, er leitet die Irrenden recht

Arioso

Psalm 25,9. 12b – 13a

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 – 1847

Opus 112, Nr. 1

Allegretto

Tenor oder Sopran

Singstimme

3 5

Doch der Herr, er lei-tet die Ir-renden recht, er leh-ret die
Now the Lord, he guides ev'-ry sin-ner a-right; he teach-es to

Klavier
oder
Orgel

p
(con Pedale ad libitum)

6

8

Ir - - - - - renden sei-nen Weg. Al-le - - - - - du wirst
sin - - - - - ners the way of truth. All - - - - - y n. in - deed

12

16

- - - - - sie - - - - - sen den be - - - - - sten Weg; und ih - re
tho - - - - - them in thine own - - - - - right way. And see, their

pp

Die 2. stichlichen Lieder sind mit Ruth Ziesack unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingesp

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

Aufführungsdauer/Duration: ca. 5 min.

© 1978 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.168

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: Gunter Graulich
English version by Jean Lunn

18 20 22

See - le wird im Gu - ten woh - nen, ih - re See - le wird im Gu - ten
 spir - its al - so dwell in safe - ty, see, their spir - its al - so dwell in

24 26 28

woh - nen, und ih - re See - le wird im Gu - ten
 safe - ty, and see, their spir - its al - so dwell in

29 31 33

See - le wird im Gu - ten
 spir - its al - so dwell

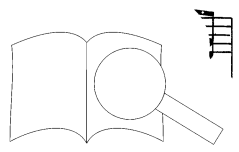
cresc.

34 36 38 *sf*

Denn der Herr, er
 Now the Lord, he

p cresc.

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



39 41 43

lei - tet die Ir - ren den recht, er leh - ret die Ir - - - ren - den sei - nen
guides ev'ry sin - ner a - right; he teach - es to sin - - - ners the way - of

44 46 48

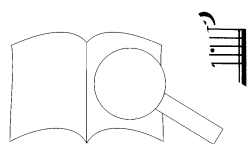
Weg. Al - le, die dich fürch - ten, Herr, du wirst _____ sie un
truth. All - who fear thy name, O Lord, in - deed _____ thou s'

50 52

_____ sen den be - - - sten We _____ - - - sten, be - - - sten
them in thine own _____ right thine own _____ right

56 58 60 62

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



Der du die Menschen lässt sterben

Arie, ursprünglich zum Oratorium *Paulus* komponiert
Psalm 90, 3.5.6

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809 – 1847
Opus 112, Nr.2

Sopran oder Tenor

3 5

p

(con Pedale ad libitum)

7 9 11

Der du die Men - schen lässt ster - ben und Kommt
Thou who dost cause all men t and est: Re -

sf

13 15 17

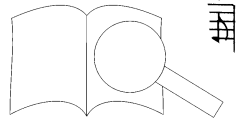
wie - der, Men - schen - kin - der! es a - hin - zieh'n wie ei - nen
turn, re - turn, O chil - dren! est pass - o - ver like to a

est

18 20 22

da - hin wie ei - nen Strom, sie sind wie ein Schlaf,
they pass like to a stream and are as a sleep,

est



24 26 28

gleich wie ein Gras, das doch bald welk wird, gleich wie ein
 just as the grass that soon must with er, just as the

29 31 33

Gras, gleich wie ein Gras, das doch bald welk wird, bald welk wird.
 grass, just as the grass that soon must with er, must with er.

35 37 39

het und bald
 los som's and must

41 45

welk wird, das frü-he bli
 with-er, it quickly bl

gleich wie ein Gras, das bald welk,
 just as the grass that soon

47 49 51

welk wird, das bald welk wird, das
 with-er, that soon must with-er, must

53 55 *p* 57

welk — wird, gleich wie ein Gras, gleich wie ein Gras, das frü-he bli -
 with — er, just as the grass, just as the grass that quickly blos -

cresc. *p*

58 *cresc.* 60 *f* 62

het, du läs - sest sie da - hin - zieh' n wie ei - r
 soms. Thou mak - est them pass o - ver like to

cresc.

63 *p* 65 67

sie sind wie ein Gras, das doch
 they are as the grass that so

p

68 70 72

f *ff* *dim.*

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

