

Felix
Mendelssohn Bartholdy

Die Deutsche Liturgie
MWV B 57

Coro (SATB / SATB) a cappella

Gesamtausgabe (mit Erstaussagen von Nr. 1 und 5–9)
Complete edition (including the first editions of Nos. 1 and 5–9)

herausgegeben von / edited by
Judith Silber Ballan

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.128

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	4
Abbildungen	11
Faksimile der Liturgie zum Hauptgottesdienste an Sonn- und Festtagen nach der Agende für die evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen, Berlin 1829	14
1. Amen	32
2. Ehre sei dem Vater (nach dem Spruch)	20
3. Kyrie	22
4. Ehre sei Gott in der Höhe	24
5. Und mit deinem Geiste	32
6. Amen (nach der Kollekt.)	32
7. Alleluja (nach dem Spruch)	32
8. Amen (nach dem Evangelium)	32
9. Amen (nach dem Glauben)	32
10. Heilig	33
Kritischer Bericht	37

Zu diesem Werk liegt eine Chorpartitur mit allen Nummern der Liturgie vor (Carus 40.128/05).

A choral score including all of Mendelssohn's settings is available (Carus 40.128/05).

Die *Deutsche Liturgie* ist auch in vier Einzelausgaben erhältlich:

The Deutsche Liturgie is also available in four separate editions:

Kyrie Nr. 3 (Carus 40.128/10)

Ehre sei Gott in der Höhe Nr. 4 (Carus 40.128/20)

Heilig Nr. 10 (Carus 40.128/30)

Ehre sei dem Vater Nr. 2, Und mit deinem Geiste Nr. 5, Amen Nr. 1, 6, 8, 9, Alleluja Nr. 7 (Carus 40.128/40).

Vorwort

Als Mendelssohn 1846 seine *Deutsche Liturgie* schrieb, war in Deutschland schon mehrere Jahrzehnte heftig über die Frage gestritten worden, welcher musikalische Stil dem Ausdruck von Religiosität am besten angemessen sei. Wenngleich viele Komponisten weiterhin Kirchenmusik in der Musiksprache ihrer Zeit schrieben, so hatten doch andere begonnen, in einem bewußt archaischen Stil zu komponieren. Schon seit 1780, als Johann Friedrich Reichardt aus Italien die Musik der alten Meister mitgebracht hatte, war langsam, aber stetig das Interesse an der „altklassischen Kirchenmusik“ gewachsen, einer Schule der A-cappella-Komposition, die in den Augen der deutschen Romantiker bei Palestrina begann und sich durch das ganze siebzehnte Jahrhundert bis ins achtzehnte hinein fortsetzte. Frühromantiker, wie E. T. A. Hoffmann, Novalis und Ludwig Tieck, sahen in der A-cappella-Musik von Palestrina, Antonio Lotti, Leonardo Leo und anderen die vollkommene Verkörperung eines reinen und veredelten Ausdrucks religiösen Gefühls.¹ Für ihr Empfinden vermochten die Werke der Palestrina-Schule in einzigartiger Weise eine „religiös-ästhetische Entrückung“ zu erwecken, die damals von der Kirchenmusik erwartet wurde, und die die geistlichen Werke der moderneren und „weltlicheren“ Komponisten (wie Mozart, Haydn und die meisten ihrer Zeitgenossen) nicht mehr hervorrufen konnten.² Durch A. F. J. Thibauts Werk *Über Reinheit der Tonkunst* (1824) verbreitete sich die Ansicht, daß einzig und allein die alte italienische Kirchenmusik wahre Religiosität auszudrücken vermöge. Dieses Buch sollte Mendelssohn und Schumann ebenso wie viele andere Musiker und Laien ihrer Generation nachhaltig beeinflussen.³

In diesen Jahrzehnten erlebte die protestantische Kirche eine beinahe wirre Betriebsamkeit zur Wiederbelebung der Liturgie und insbesondere deren Musik. Das wichtigste Ergebnis dieser Bemühungen war die neue Liturgie für die Preußische Kirche, die von König Friedrich Wilhelm III. und seinem Beratergremium ausgearbeitet wurde.⁴ Die Neubelebung der Kirche sollte über eine Rückbesinnung auf ihre Vergangenheit geschehen. Der Eifer, mit dem diese „Restauration“ in die Tat umgesetzt wurde, nährte sich in nicht geringem Maße von der Empörung darüber, wie tief während der Aufklärung Kirche und Gottesdienst gesunken seien.⁵ Während der König auf der Grundlage alter, ur-lutherischer Vorlagen eine neue Liturgie vorbereitete, suchten andere nach der „wahren Kirchenmusik“.⁶ Man fand sie in der A-cappella-Musik der alten italienischen Meister und ermunterte Komponisten, sich an diesem Stil zu orientieren. Als Mendelssohns Lehrer Carl Friedrich Zelter beispielsweise Entwürfe zur neuen Liturgie für den König machte, schrieb er einen vierstimmigen A-cappella-Satz, der den homophonen Stil des 17. Jahrhunderts nachahmte, in dem Leo, Lotti und andere komponiert hatten.⁷ Eduard Grell, ein glühender Verehrer des Palestrina-Stils, der Zelter bei dieser Aufgabe unterstützte, sollte sein gesamtes Schaffen der Förderung der historisierenden Stilrichtungen widmen.⁸

In dieser Auseinandersetzung, einer im 19. Jahrhundert ausgeprägten Variante des Konflikts zwischen den Traditionalisten und den Modernen, bemühte sich Mendelssohn auf eigene Weise um einen Ausgleich zwischen den gegensätzlichen Idealen. Da er in der Tradition der Berliner Singakademie aufgewachsen war, empfand er die kompositorischen Möglichkeiten des Palestrina-Stils stets als dürftig, verglichen mit denen Bachs, ganz zu schweigen von denen seiner eigenen Zeit.⁹ Sein Ideal war eine Kirchenmusik, die weder dominieren sollte – wie in einem Konzert –, noch auf die aktuellen kompositorischen Möglichkeiten verzichtete. Er war sich bewußt, daß die Kirchenmusik Bachs nicht mehr in den Gottesdienst seiner Zeit paßte. Und obwohl Bach, wie er einmal sagte, mit seiner Musik „den Konzertsaal zur Kirche umwandelte“¹⁰, fühlte er, daß Bachs Musik in gleicher Weise die Kirche zum Konzertsaal

machte. In einem Brief an den Prediger Bauer führte er dies weiter aus:

Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht blos, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann ... bis jetzt weiß ich nicht, – auch wenn ich von der preußischen Liturgie absehe, die alles Derartige abschneidet, und wohl nicht bleibend oder gar weitergehend sein wird, – wie es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht blos ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege.¹¹

Als Mendelssohn 1834 in Düsseldorf als Musikdirektor im Dienst der katholischen Kirche stand, war er zum ersten Mal gezwungen, sich mit dem Problem auseinanderzusetzen, daß Werke nicht nur „religiöse Gefühle“ ausdrücken sollten, sondern auch dem Gottesdienst angemessen sein mußten. Die Messen Haydns waren seiner Ansicht nach zu weltlich und zu opernhafte.¹² Obwohl Mendelssohn selbst ganz und gar nicht beabsichtigte, den Stil der alten italienischen Meister nachzuahmen, reiste er doch in benachbarte Städte, um Kopien ihrer Werke zu finden,¹³ und er war froh, als er Kompositionen von Palestrina, Gregorio Allegri, Giuseppe Baini, Antonio Lotti, Leonardo Leo und anderen ausfindig gemacht hatte.¹⁴ An dieser Musik schätzte er insbesondere, daß sie sich vollkommen in die katholische Liturgie einfügte, denn, wie er gegenüber Bauer bemerkte:

Von eigentlich kirchlicher oder, wenn du willst, gottesdienstlicher Musik kenne ich nur die alt-italienischen Sachen für die

- ¹ Vgl. E. T. A. Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, *Allgemeine musikalische Zeitung* 16 (1814), S. 557, 593, 611; Heinrich von Kleist, *Die heilige Cäcilie* (1810); Ludwig Tieck, *Musikalische Leiden und Freuden* (1822).
- ² James Haar, „Music of the Renaissance as Viewed by the Romantics“, in: *Music and Context. Essays for John M. Ward*, hg. von Anne Dhu Shapiro, Cambridge 1985, S. 131.
- ³ Vgl. Brief Felix Mendelssohn Bartholdys vom 20. September 1827 aus Heidelberg an Lea Mendelssohn Bartholdy, in: Selden-Goth, *Felix Mendelssohn, Letters*, New York 1945; Robert Schumanns Brief an seine Mutter vom 24. Februar 1830 („Thibaut ist ein herrlicher, göttlicher Mann“), in: *Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe*, hg. von Alfred Schumann, Leipzig 1910, S. 191f.
- ⁴ Hermann Theodor Wangemann, *Sieben Bücher Preussischer Kirchengeschichte: eine aktenmäßige Darstellung des Kampfes um die lutherische Kirche im XIX. Jahrhundert*, Berlin 1859, S. 69–88.
- ⁵ Walter Blankenburg, „Entstehung, Wesen und Ausprägung der Restauration im 19. Jahrhundert“, in: *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik, Festschrift für Konrad Ameln*, hg. von Gerhard Schumacher, Kassel 1974, S. 28; vgl. auch Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt a. M. 1930, S. 143–146.
- ⁶ Joseph Maria Müller-Blattau, „Die Idee der ‚wahren Kirchenmusik‘ in der Erneuerungsbewegung der Goethezeit“, in: *Musik und Kirche* 2 (1930), S. 155–160, 199–204.
- ⁷ Ulrich Leupold, *Die liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung und der Romantik*, (Diss. Friedrich-Wilhelms-Universität), Berlin 1933, S. 143f.
- ⁸ Heinrich Belleremann, *August Eduard Grell*, Berlin 1899.
- ⁹ Selbst in Mendelssohns *Tu es Petrus* op. 111, einem Werk, das sehr vom Palestrina-Stil beeinflusst ist, wird das in der Romantik übliche volle Orchester eingesetzt.
- ¹⁰ Brief an Felix Mendelssohn Bartholdy von seinem Vater aus Berlin vom 10. März 1835, in: *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy* [Briefe II], hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1875, S. 83.
- ¹¹ Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an den Prediger Bauer in Belgig vom 12. Januar 1835 aus Düsseldorf, *Briefe* II, S. 75.
- ¹² Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seine Schwester Rebekka vom 26. Oktober 1833 aus Düsseldorf, *Briefe* II, S. 10.
- ¹³ *Ibid.*, S. 11f.
- ¹⁴ Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969, S. 58f.

päpstliche Capelle, wo aber wieder die Musik nur begleitend ist und sich der Function unterordnet und mitwirkt wie die Kerzen, der Weihrauch, u. s. w.¹⁵

Das Unvermögen der modernen Musik (einschließlich der Bachs, Haydns und Mozarts), die zeitgenössische religiöse Stimmung auszudrücken, bereitete Mendelssohn einiges Unbehagen. Doch er war nicht gewillt, selbst in einem Stil zu komponieren, der rein funktionale Werke hervorbrachte, ohne musikalische Ausdruckskraft zu besitzen.

Eine entscheidende Erfahrung für Mendelssohn war seine direkte Begegnung mit der römischen liturgischen Musik seiner Zeit. Rom, so fand er, böte ein ideales Beispiel für Musik, die sich, obwohl sie in künstlerischer Hinsicht nicht durchweg hervorragend sei, vollkommen in die Liturgie einfüge.¹⁶

Auch hier mögen sie singen was u. wie sie wollen, so macht es eine herrliche Wirkung; u. weil es auch wahr ist, daß es eher einförmige, ja sogar unförmige Hymnen sind, all'unisono ohne rechten Zusammenhang, u. ganz fortissimo, so berufe ich mich auf den Eindruck, u. den muß es auf jeden machen.¹⁷

Mendelssohn war auch auffallend zurückhaltend mit seiner Kritik an der Ausführung der Musik, wie sie von anderen Italienreisenden oft geäußert wurde: die schlechte Intonation, der forcierte Falsettklang und die oft sehr dürftige Qualität der Kompositionen:

Genug, man hat ein vollkommenes Ganzes, was einen mächtigen Eindruck seit Jahrhunderten ausgeübt hat, und noch jedesmal ausübt ... Deshalb also erwartet nicht von mir eine abgemessene Kritik über den Gesang, ob sie rein oder falsch intoniert haben, gesunken sind oder nicht, und ob die Kompositionen schön sind. – Ich will lieber versuchen Euch zu erzählen, wie das Ganze einen großen Eindruck machen muß, wie alles dazu mitwirkt.¹⁷

Die liturgische Musik Roms zeigte Mendelssohn, daß die Musik einen wichtigen Platz im Gottesdienst einnahm, und daß sie, obwohl im wesentlichen durch ihre Funktion bestimmt, sowohl den eher weltlichen, konzerthaften Anklang, den z. B. Bachs Musik weckte, als auch den sensuellen-opernhaften Stil Haydns und Mozarts vermeiden mußte. Mendelssohns Berufung sollte es sein, Kirchenmusik zu schreiben, die sich so reibungslos in den Gottesdienst einfügte wie die Musik, die er in Rom gehört hatte. Wiederum in einem Brief an Bauer bemerkte Mendelssohn:

Ich [habe] zu meinem Erstaunen gefunden, daß die Katholiken, die doch nun seit mehreren Jahrhunderten Musik machen und in ihren Hauptkirchen wo möglich alle Sonntage eine musikalische Messe singen, bis heute noch nicht eine einzige besitzen, von der man sagen könnte, daß sie nur erträglich passend, nur nicht geradezu störend und opernhafte sei. ... Wäre ich Katholik, ich setzte mich gleich heute Abend hin und finge an, und es möchte werden wie es wolle, so würde es die einzige Messe, welche wenigstens mit fortdauernder Erinnerung an den kirchlichen Zweck geschrieben wäre. Aber ich will es vorläufig nicht thun, – vielleicht einmal später, wenn ich älter bin.¹⁸

Nach langwierigen Verhandlungen wurde Mendelssohn 1842 von König Friedrich Wilhelm IV. als Generalmusikdirektor nach Berlin berufen, wo er für die Musik in der Domkirche verantwortlich war. Der Auftrag des Königs, eine neue Vertonung der 1829 erneut reformierten Liturgie zu liefern, bot Mendelssohn die Gelegenheit, hier seine Vorstellungen über die Kirchenmusik zu verwirklichen. Im Sommer 1843 begann er, für den Domchor zu komponieren. Im Laufe der nächsten Jahre entstanden Psalmensätze und *Sprüche*, meist a cappella. Im Januar 1844 komponierte Mendelssohn auch eine Doxologie („Ehre sei dem Vater“) die er später in seine Liturgie einarbeitete.

Doch erst im Oktober 1846, nachdem er seine vielfältige Tätigkeit für den Domchor zu reduzieren begonnen und bereits vorgeschlagen hatte, den Auftrag des Königs zu einem Psalmenzyklus für das gesamte Kirchenjahr auf mehrere Komponisten zu verteilen,¹⁹ nahm Mendelssohn die Arbeit an der *Deutschen Liturgie* auf. Diese Komposition war für Mendelssohn keine leichte Aufgabe, wie aus einem Brief an den Grafen von Redern hervorgeht:

Übersende ich beifolgend meine Komposition der vollständigen *Liturgie*, welche ich dem Auftrage seiner Majestät gemäß geschrieben habe. Wegen Verschiebung dieser Sendung muß ich die Entschuldigung aus meinem vorigen Briefe wiederholen. Auch war die Aufgabe für mich keine leichte, und ich wollte sie nicht gern obenhin, sondern so gut als mir nur irgend möglich lösen.²⁰

Dazu kam, daß Mendelssohn intensiv am *Elias* arbeitete, was den größten Teil seiner Zeit in Anspruch nahm. Daher schrieb er erleichtert an seinen Bruder, als die *Liturgie* schließlich vollendet war:

Den *Elias* hätte ich schon gern gebracht, aber nun bin ich über den zwei Stellen, die ich noch einmal überarbeiten muß, und die machen mir unsägliches Kreuz. Inzwischen habe ich die ganze *Liturgie* für den König neu componieren müssen. Er hat wiederholtlich darnach schreiben lassen; nun bin ich endlich fertig.²¹

Zweifellos betrachtete Mendelssohn die Vollendung dieses Werkes auch als Abschluß seiner gesamten Arbeit für den Domchor, denn als er das fertige Manuskript an von Redern schickte, legte er seine frühere Fassung des „Ehre sei dem Vater“ bei, „um eben alles, was im Gottesdienst des Sonntags vorkommt, hier zusammenzustellen.“²² Dieses Manuskript enthielt „erst die Doxologie, dann das ‚Heilig‘, dann als Anhang auch noch sämtliche Responsorien und das ‚Ehre sei dem Vater‘ (welches letztere ich schon früher für den Domchor geschrieben hatte).“²³ Das „Kyrie“ scheint in dieser Aufzählung zu fehlen. Doch aus der Anordnung des Manuskripts geht hervor, daß Mendelssohn das „Kyrie“ als Teil der „Doxologie“ ansah, denn die beiden Teile stehen unmittelbar hintereinander und sind nur auf der letzten Seite der „Doxologie“ datiert; und in der Liturgie leitet das „Kyrie“ tatsächlich unmittelbar zum „Ehre sei Gott“ über. Also hat Mendelssohn die Stücke, die seine *Liturgie* bilden, vollständig aufgezählt.

Das Werk als Ganzes ist bis heute nur im Kompositionsautograph überliefert. Es ist enthalten im *Mendelssohn-Nachlaß*, der in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków aufbewahrt wird (siehe den Kritischen Bericht). Der Komponist hat das Werk weder veröffentlicht, noch hat sich seine Reinschrift, die er an von Redern schickte, erhalten. Die Entwürfe befinden sich in Privatbesitz und sind der Öffentlichkeit nicht zugänglich.²⁴

¹⁵ Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an Bauer, Düsseldorf, 12. Januar 1835, *Briefe* II, S. 75.

¹⁶ Vgl. die Beschreibung der Gottesdienste in Rom während der Karwoche im Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seine Familie vom 4. April 1831, in: Peter Sutermeister (Hg.), *Eine Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz* [Die „Reisebriefe“], Tübingen 1979, S. 129.

¹⁷ *Ibid.* S. 126f.

¹⁸ Vgl. Anmerkung 11.

¹⁹ Vgl. Larry Todd, Vorwort zur Ausgabe von Mendelssohns 98. *Psalm* op. 91, Carus-Verlag, CV 40.075, Stuttgart 1990.

²⁰ Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an von Redern vom 6. November 1846 aus Leipzig, in: Richard Scheumann, „Briefe berühmter Komponisten“, *Die Musik* VIII/11 (1908/9), S. 264.

²¹ Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an Paul Mendelssohn Bartholdy vom 31. Oktober 1846 aus Leipzig, *Briefe* II, S. 467.

²² Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an von Redern, in: Scheumann, a. a. O.

²³ *Ebd.*

²⁴ Nach einer Mitteilung von Dr. Rudolf Elvers, Mai 1987. Die Entwürfe konnten nicht eingesehen werden.

Mendelssohns Inhaltsangabe des Manuskripts entspricht der Reihenfolge, in der er die einzelnen Stücke komponierte. Am Anfang stehen die drei großen doppelchörigen Sätze: „Kyrie“, „[Ehre sei Gott in der Höhe] und Friede auf Erden“ (datiert mit 28. Oktober) und „Heilig“, das nicht datiert ist. Danach folgen die kurzen Responsorien: „[Der Herr sei mit Euch] Und mit deinem Geiste“; „Amen“; „Alleluja“; „Amen“ (identisch mit dem vorhergehenden Amen); und „Amen, Amen, Amen“. Später folgt ein neuer Satz des „Amen“ und das „Ehre sei dem Vater“. Das letzte Werk ist ebenfalls nicht datiert, doch dem oben zitierten Brief Mendelssohns an seinen Bruder ist zu entnehmen, daß die gesamte *Liturgie* am 31. Oktober 1846 vollendet wurde.

Nach Mendelssohns Tod wurden die drei großen Sätze im fünften und siebenten Band der *Musica Sacra* (Bote & Bock, Berlin 1853 und 1865) veröffentlicht, herausgegeben von H. A. Neithardt.²⁵ In der Mendelssohn-Gesamtausgabe wurden die drei Sätze dann als Nr. 112, 112a und 112b in Serie 14 (1874–77) veröffentlicht. „Kyrie“ und „Heilig“ erschienen mit nur geringfügigen Änderungen des Herausgebers, die hauptsächlich die dynamischen Angaben betrafen. Das „[Ehre sei Gott] und Friede auf Erden“ jedoch erfuhr eine eingreifende Überarbeitung. In Mendelssohns Vertonung beginnt der Chor mit den Worten „Und Friede auf Erden“; die Eröffnungsworte sind nicht auskomponiert, sondern werden vom Zelebranten intoniert oder gesprochen. Um diesen Satz des Werkes zu einem eigenständigen Musikstück zu machen, wurde in der *Musica-Sacra*-Edition und in der Gesamtausgabe ein sechstaktiger doppelchöriger Satz der Eröffnungsworte hinzugefügt.²⁶ In der bisher einzigen veröffentlichten Fassung dieses Werkes stammt die Einleitungssphrase also nicht von Mendelssohn! Die kurzen, nur vierstimmigen Responsorien wurden bisher nicht veröffentlicht, ebensowenig das „Ehre sei dem Vater“.²⁷

Mendelssohns *Deutsche Liturgie* erscheint hier zum ersten Mal in ihrer vollständigen Fassung. Mendelssohn hatte sein Manuskript sorgfältig mit Überschriften versehen, um deutlich zu machen, wo die Stücke in die Liturgie einzufügen sind. Diese Überschriften wurden in der vorliegenden Ausgabe beibehalten. Die *Deutsche Liturgie* folgt in der Anordnung der reformierten *Agende für die evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen*, Berlin 1829, Liturgie zum Hauptgottesdienst an Sonn- und Festtagen (siehe Abb. 4, S. 14–19).²⁸ Dem katholischen Ordinarium Missae vergleichbar, kann die *Deutsche Liturgie* an jedem Sonntag des Kirchenjahres verwendet werden.

Gemeinde	Choral
Geistlicher	Eingangsspruch Sündenbekenntnis
Chor	1. <i>Amen</i>
Geistl.	Spruch nach dem Sündenbekenntnis
Chor	2. <i>Ehre sei dem Vater</i>
Geistl.	Herr, sei uns gnädig
Chor	3. <i>Kyrie</i>
Geistl.	Ehre sei Gott in der Höhe
Chor	4. <i>Und Friede auf Erden</i>
Geistl.	Der Herr sei mit Euch
Chor	5. <i>Und mit deinem Geiste</i>
Geistl.	Kollekte (Gebet vor der Epistel)
Chor	6. <i>Amen</i>
Geistl.	Epistel Spruch vor dem Alleluja
Chor	7. <i>Alleluja</i>
Geistl.	Evangelium Gelobt seist Du, o Christus, Amen.
Chor	8. <i>Amen</i>
Geistl.	Der Glaube
Chor	9. <i>Amen Amen Amen</i>

Gemeinde	Choral
Geistl.	Predigt
Gemeinde	Choral
Geistl.	Spruch nach dem Glaube Der Herr sei mit Euch <i>Und mit deinem Geiste</i> (5)
Chor	Erhebet eure Herzen
Geistl.	Wir erheben sie zum Herren (nicht komponiert)
Chor	Lasset uns danken dem Herrn unserm Gotte!
Geistl.	Recht und würdig ist es (nicht komponiert)
Chor	Gebet („Recht ist es und wahrhaft würdig ...“)
Geistl.	10. <i>Heilig</i>
Chor	Gebet („Herr Gott, himmlischer Vater!“)
Geistl.	<i>Amen</i> (1, 6, oder 8)
Chor	Vater unser
Geistl.	Segen (alttest.) <i>Amen Amen Amen</i> (9)
Chor	Choral

Die zentrale Tonart in Mendelssohns Werk ist A-Dur. Alle kleinen Responsorien bis auf eines stehen in dieser Tonart, ebenso das „Kyrie“. Daneben sind D- und E-Dur vertreten. „Ehre sei dem Vater“ steht in E-Dur, obwohl nur drei Kreuze vorgeschrieben sind; „Heilig“ ist in D-Dur komponiert, wie auch das Responsorium „Und mit deinem Geiste“; „Und Friede auf Erden“ bewegt sich von a-Moll nach D-Dur und kehrt dann über mehrere Zwischenstufen am Schluß nach A-Dur zurück.

In der *Liturgie* werden verschiedene musikalische Stile und Kompositionstechniken angewendet. Die Responsorien Nr. 1, 5, 6, 8 und 9 sind homophone Choralsätze. Das Alleluja (Nr. 7) mit seiner konstanten Viertelnoten-Bewegung, die durch die Stimmen wandert (S, B, A, T), steht in der Tradition der Bachschen Vokalkomposition. Das „Kyrie“ (Nr. 3) weist die typische Doppelchor-Struktur der venezianischen Schule Gabriellis auf. „Und Friede auf Erden“ verbindet verschiedene Strukturelemente, zu denen ein homophoner Beginn, imitierende Einsätze (z. B. in T. 16–26) und ein doppelchöriger Abschnitt (T. 26–35) gehören. Dieser Satz nimmt an einigen Stellen Material aus anderen Teilen der *Liturgie* wieder auf: Der neue Einsatz in h-Moll, „Denn du allein bist heilig“, T. 66, verwendet in den ersten acht Takten die Musik des „Kyrie“, jedoch in der Mollvariante. Das dreifache Amen, mit dem der Satz schließt, wird fast unverändert im Responsorium Nr. 9 wiederholt.

Das eigentliche Juwel der *Liturgie* ist sicherlich der Satz „Ehre sei dem Vater“, Nr. 2. Er besteht aus drei Abschnitten in der Form AAB. Die ersten beiden Phrasen beginnen identisch, alle acht Stimmen singen unisono bzw. oktaviert. In einer von e^1 nach a^1 und danach zum cis^2 sanft aufsteigenden Linie erreichen die Soprane das e^2 , wobei sich der Chor in Takt 9 in einen achttimmig gesetzten A-Dur-Akkord auffächert. Die Phrase schließt mit einer Kadenz in E-Dur, danach wird sie vollständig wiederholt und zu einer Kadenz in cis-Moll zurückgeführt. Man wird an Mendelssohns Beschreibung eines Erlebnisses in Rom erinnert. Nachdem er stundenlangem Psalmmodieren zu-

²⁵ Das „Kyrie“ ist in Band 5 (1853), das „Heilig“ und das „Ehre sei Gott“ sind in Band 7 (1855) enthalten. Herrn Prof. David Brodbeck danke ich für die Ermittlung der Erscheinungsdaten (mitgeteilt im Juli 1989).

²⁶ H. A. Neithardt, Gründer und Leiter des Domchors und selbst ein vorzüglichem Tonsetzer, hat diese drei Takte möglicherweise selbst komponiert.

²⁷ Prof. Brodbeck hat festgestellt, daß das „Ehre sei dem Vater“ auch in op. 69, Nr. 2 (1847) enthalten ist, aber dort transponiert (vgl. Anm. 25).

²⁸ Daß die *Deutsche Liturgie* auf der Agende von 1829 beruht, die in ganz Preußen galt, und nicht auf der 1843 erneut reformierten Liturgie, die für die Domkirche entstand, geht vor allem aus der Stellung des „Ehre sei dem Vater“ hervor. In der 1843er Liturgie folgt es dem Eingangssalm und nicht dem Sündenbekenntnis (Hinweis von Prof. Brodbeck, vgl. Anm. 25). Siehe auch David Brodbeck, „A Winter of Discontent: Mendelssohn and the Berliner Domchor“, in: *Mendelssohn Studies*, ed. R. Larry Todd, Cambridge 1992, S. 1–32.

gehört hatte, beeindruckte ihn der Augenblick tief, als der gesamte Chor einsetzte und endlich ein vollständiger Akkord zu hören war:

Dieser Anfang und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht. ... Nach der Stille kommt ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich, und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik.“²⁹

Der dritte und letzte Abschnitt auf den Text „Amen“ besteht aus acht aufsteigenden Einsätzen der Singstimmen über einer I-IV-I-Kadenz. Baß I und II und Tenor I und II setzen auf $e-gis-h-cis^1$ ein und bilden vorübergehend einen E-Dur-Akkord mit hinzugefügter Sexte. Baß II springt hinab zu A, sobald eine ähnliche Einsatzfolge in den beiden Alt- und Sopranstimmen auf $e^1-a^1-cis^2-e^2$ weitergeführt wird. Wenn der Sopran I das hohe E, die obere Zielnote der Phrase, erreicht, springt Baß II wiederum zum tiefen E. Dadurch wird der Klang gleichzeitig nach oben und nach unten erweitert, wenn die Harmonie zur Tonika E zurückkehrt. Diese erhabene Vertonung der Amen-Formel gehört zu den gelungensten ihrer Art.

Die abfallenden Terzen am Beginn des „Heilig“ (Nr. 10) greifen in einer Umkehrung die aufsteigenden Terzen vom Schluß des „Ehre sei dem Vater“ wieder auf. Nach einer Kadenz auf D beginnt ein zweiter, doppelhöriger Abschnitt. In den Sequenzen auf den Text „Hosianna in der Höh“ (T. 23) wird deutlich, wie Mendelssohn den musikalischen Raum ausfüllt: An dieser Stelle erreichen die Soprane ein g^2 in T. 35, danach werden die Sequenzen in Takt 38 wiederholt und anders harmonisiert, um in T. 41 in einer neuen, überraschenden melodischen Wendung erneut ein g^2 zu erreichen. Das Werk schließt mit einem Anklang an den Beginn des Satzes (T. 2–5): Absteigenden Einsätzen auf h^1 und g^1 in Sopran und Alt (T. 42–44) folgen Tenöre und Bässe auf e^1 und cis^1 .

Mendelssohns *Liturgie* kann durchaus auch von Chören mit begrenzten Möglichkeiten aufgeführt werden. Die Singstimmen sind von ihrem Umfang her leicht singbar, und auch die harmonischen Wendungen sind nicht allzu schwierig. Die kurzen Responsorien sind sogar so einfach, daß sich die Gemeinde dem Chor an diesen Stellen anschließen kann. Doch da die größeren Sätze für acht unabhängige Stimmen a cappella komponiert sind, stellen sie doch keine geringe Anforderungen an die Sänger, wie Mendelssohn in seinem Brief an von Redern bemerkte:

Da alle Musikstücke für Doppelchor geschrieben sind, so bitte ich Ew. Exzellenz sehr dringend, auf ein genaues Einstudieren Wert zu legen und die Sachen nicht eher vor Seiner Majestät singen zu lassen, bis sie vollkommen rein, sicher und mit lebendigen Nüancen vorgetragen werden. Schwer sind sie nicht.³⁰

Die vorliegende Edition dieser zehn Sätze macht deutlich, wie Mendelssohn zwischen der Szylla der rein funktionalen und der Charybdis der weltlichen Musik einen schwierigen Mittelweg beschritt. Sie stellt sein Ideal einer Kirchenmusik nun endlich auch einem größeren Publikum vor.

Ich möchte zunächst dem verstorbenen Eric Werner danken, denn in seiner Mendelssohn-Biographie hörte ich erstmals von dem Werk.³¹ Werner schreibt: „Until today, Mendelssohn's beautiful German Liturgy has rested in dusty archives; perhaps

these lines may help to awaken it once more to sound and life!“. Ich danke weiterhin der Biblioteka Jagiellońska, Kraków, für die Bereitstellung eines Mikrofilms des Autographs und die Editionserlaubnis samt Genehmigung der Faksimilierung; den Priestern von St. Stanislaus, New Haven, Connecticut, für ihre Unterstützung bei dessen Beschaffung; Herrn Professor David Brodbeck von der University of Pittsburgh für seine sorgfältige Vorwortüberprüfung und für seine hilfreichen Vorschläge; Thomas Christensen für seine engagierte Mithilfe bei der Besorgung der Mendelssohn-Materialien; Larry Todd für sein anhaltendes Interesse an diesem Projekt, und Harry Ballan für seine Anregungen.

New York City, USA, Oktober 1997
Übersetzung: Helgard Ullrich

Judith Silber Ballan

²⁹ Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an C. F. Zelter vom 16. Juni 1831 aus Rom, *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, hg. von Paul Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1862, S. 177.

³⁰ Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an von Redern, Scheumann, a. a. O.

³¹ Eric Werner, *Mendelssohn. A New Image of the Composer and His Age*. New York/London 1963, S. 442.

Foreword (abridged)

By 1846, when Mendelssohn wrote his *Deutsche Liturgie*, controversy had been raging in Germany for several decades about the style of music most suitable for religious expression. Although many composers continued to write religious music using a contemporary stylistic language, others had begun to adopt a more self-consciously archaic style. From as early as 1780, when Reichardt brought back from Italy the music of the old masters, there had been a slow and steady increase in interest in "altklassische Kirchenmusik," a school of a cappella composition which the German Romantics saw as beginning with Palestrina and continuing through the seventeenth and into the eighteenth centuries.¹

These same decades saw a flurry of activity within the Protestant church to revitalize the liturgy and especially its music. The most significant result of this activity was the new liturgy for the Prussian church, assembled by King Friedrich Wilhelm III and his group of advisors.⁴ The way to revitalize the church was to return to its past, and the zeal with which this *Restoration* was put into effect was fueled, to no small extent, by a sense of outrage at the depths to which the church and its service were thought to have fallen during the so-called Enlightenment.⁵ As the king prepared a new liturgy based on old Ur-Lutheran models, others went in search of the "wahre Kirchenmusik."⁶ What they found was the a cappella music of the old Italian masters, which composers were encouraged to emulate. When Mendelssohn's teacher, Carl Friedrich Zelter, for example, set out to compose a setting of the new liturgy for the king, he wrote a four-voice, a cappella setting inspired by the 17th-century homophonic style of Leonardo Leo, Antonio Lotti, and others.⁷ Zelter's assistant in this task and true devotee of the Palestrina style, Eduard Grell, was to dedicate himself throughout his professional life to the cultivation of these historicizing styles.⁸

In this nineteenth-century version of the Ancients versus the Moderns, Mendelssohn's own views strike a balance among conflicting ideals. Raised in the traditions of the Berlin Singakademie, Mendelssohn always found the resources of the Palestrina style meager in comparison to those of Bach, not to mention those of his own period.⁹ His ideal was a church music that would neither dominate, as in a concert, nor do without the musical capabilities of contemporary style. He was aware that Bach's music, though written for the church, was no longer appropriate for the church service. And though, as he once said, the music of Bach "turned the concert hall into a church",¹⁰ he likewise felt that Bach's music turned the church into a concert hall. In a letter to Pastor Bauer, he elaborated further:

True church music, that is, music for the Protestant church service, to be used during the celebration itself, seems to me impossible – not because I can't see into which part of the service this music could be introduced, but because I can't imagine that such a part even exists ... I simply do not know – even setting aside the Prussian Liturgy which excludes everything of the sort, and which will probably neither remain as it is nor go further – how we can make church music become an integrated part of the service, and not a mere concert which more or less evokes a pious mood.¹¹

As director of Catholic church music in Düsseldorf in 1834, Mendelssohn was forced for the first time to deal squarely with the problem of providing works not merely capable of "religious expression," but also appropriate for the service. The masses of Haydn were too secular and operatic for his taste.¹² Although not at all eager himself to emulate the style of the old Italian masters, Mendelssohn nonetheless set out to the neighboring towns to find copies of their works. What he liked about this music was its ability to fit perfectly within the Catholic liturgy, for, as he noted to Pastor Bauer:¹³

As for actual church music, or, if you prefer, music for public worship, I know none but the old Italian compositions for the Papal Chapel, where, however, the music is merely collaborating with the candles, incense, etc.¹⁵

Mendelssohn was discomfited at the unsuitability of modern music (including Bach's, Haydn's, and Mozart's) to express the contemporary religious temper and yet musically unwilling to embrace for himself a musical style that produced works that were merely functional and not also musically expressive.

A crucial experience for Mendelssohn was his first-hand encounter with the Roman liturgical music of his day. In Rome, he believed, one had the example of music which, though not uniformly distinguished in artistic merit, fit in perfectly with the liturgy it served.¹⁶ The liturgical music of Rome showed Mendelssohn that music had a vital place in the service of religion, and that, although essentially functional, it could eschew the more secular "concert-like" appeal of J. S. Bach's music on the one hand, and the sensuous operatic appeal of Haydn and Mozart on the other. Mendelssohn's calling would be to write church music that would fit into the church service as smoothly as that which he heard in Rome. Again, in his letter to Bauer, Mendelssohn remarked:

I have discovered, to my astonishment, that the Catholics, who have had music for several centuries and who sing a musical Mass in their main churches every Sunday if possible, do not to this day possess a single one which can be considered even tolerably good, one which is not, in fact, annoying and operatic If I were a Catholic I would begin working on one this very evening, and no matter how it turned out it would at least be the one Mass written with constant attention to its sacred purpose. But for now I don't intend to do it – perhaps I will later, though, when I'm older.¹⁸

In 1842, after protracted negotiations, Mendelssohn was called to Berlin by King Friedrich Wilhelm IV to become Generalmusikdirektor, and put in charge of the music for the Domkirche. The king's request that he provide a new setting of the once-again revised liturgy provided an opportunity to carry out his ideas for the music of his own church. In the summer of 1843 Mendelssohn began composing for the Domchor. Through the next several years he provided psalm settings and Sprüche, mostly a cappella. In January 1844, Mendelssohn also composed a doxology, "Ehre sei dem Vater," which he later incorporated into his *Liturgie*. Not until October 1846, when he had begun to diminish his activities for the Domchor and already suggested that the royal commission of a year-long psalm cycle be parsed out to other composers,¹⁹ did Mendelssohn compose the *Deutsche Liturgie*.

Its composition was not an easy task for him, as we read in a letter of 6 November 1846 to Count von Redern:

Enclosed I send my composition of the complete Liturgie, which I have written in conformity with His Majesty's command. For the delay of this remittance I must repeat the apology from my previous letter. Too, the project was not easy for me, and I did not wish to do it perfunctorily, but rather as well as it is in my powers to do.²⁰

In addition, Mendelssohn was hard at work on *Elijah*, which occupied most of his waking hours. Thus he wrote in relief to his brother when the *Liturgie* was finally completed:

I would have liked to bring along the *Elijah* but I am working on two passages that I must revise yet again, and they are giving me unspeakable difficulty. In the meantime, I have had to compose anew the entire Liturgie for the king. He arranged that I should be repeatedly written to about it, and now at last I have finished.²¹

No doubt Mendelssohn saw the completion of this work as the completion of his entire Domchor project, for when he sent the finished manuscript to von Redern, he included his earlier setting of "Ehre sei dem Vater" "in order to compile here exactly everything that appears in the church service".²² This manuscript contained "first the *Doxologie*, then the *Sanctus*, then additionally as an appendix the collected responses and the 'Glory be to the Father' (the last of which I had already composed for the Domchor)."²³ Though the *Kyrie* appears to be missing from this list, we know from the way the manuscript is laid out that Mendelssohn thought of the *Kyrie* as part of the *Doxologie*: he writes them one after the other, dating them only at the end of the latter; and in fact, the *Kyrie* leads directly into the "Ehre sei Gott" in the liturgy. Thus Mendelssohn has provided a complete list of the pieces that constitute his *Liturgie*.

Mendelssohn's *Deutsche Liturgie* appears now for the first time in its complete state and proper liturgical order (for a list of the liturgical order, which is based on the *Agende für die evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen*, Berlin 1829,²⁸ see the German foreword and the facsimiles on p. 14– 19). Mendelssohn carefully labeled his manuscript in order to clarify how the pieces fit into the liturgy. These labels have been retained in our edition. The setting is comparable to a setting of the Catholic mass ordinary, in that it may be used for any Sunday of the year. The ten movements of Mendelssohn's setting would serve admirably in the Protestant service today.

Mendelssohn's *Liturgie* may be performed by a chorus of modest means: the vocal ranges lie within easily singable boundaries; the harmonies do not range too far afield. The short responsories are even simple enough to allow the congregation to join with the choir. But the larger movements are for eight independent voices singing a cappella, a scoring which presents some challenges, as Mendelssohn observed in his letter to von Redern:

Since all of the compositions are written for double chorus, I strongly urge you, your Excellency, to put a great deal of stress on a careful rehearsal, and not to let them be sung in the presence of His Majesty until their performance is perfectly clean, secure, and artfully nuanced. They are not difficult.³⁰

The publication of these ten movements reveals how Mendelssohn negotiated the difficult way between the Scylla of the merely functional and the Charybdis of the opulently secular, and presents – however belatedly – his church music ideal.

I would like first to thank the late Eric Werner in whose biography of Mendelssohn³¹ I first learned about this work. Werner wrote: "Until today, Mendelssohn's beautiful German Liturgy has rested in dusty archives; perhaps these lines may help to awaken it once more to sound and life!" I am also indebted to the Biblioteka Jagiellońska, Kraków, for providing a microfilm copy of the autograph and to the priests of St. Stanislas, New Haven, Connecticut, for assistance in obtaining it; to Prof. David Brodbeck of the University of Pittsburgh for his careful reading of the Foreword and for his many helpful suggestions; to Thomas Christensen for his faithful and enthusiastic procurement of Mendelssohn materials, to Larry Todd for his sustained interest in this project, and to Harry Ballan for encouragement and inspiration.

For footnotes see the German foreword.

New York City, USA, October 1997

Judith Silber Ballan

Avant-propos (abrégé)

Lorsque Mendelssohn écrivit sa *Deutsche Liturgie* en 1846, une controverse à propos du style musical le plus apte à exprimer la religiosité secouait l'Allemagne depuis plusieurs d'années. Même si bon nombre de compositeurs continuaient à écrire des œuvres religieuses dans le langage musical de leur époque, d'autres avaient commencé à composer sciemment dans un style archaïque. Dès 1780, lorsque Johann Friedrich Reichardt avait rapporté d'Italie la musique des anciens maîtres, un intérêt croissant avait commencé à se développer lentement, mais régulièrement, pour l'« altklassische Kirchenmusik », une école de composition a cappella qui commençait aux yeux des romantiques allemands avec Palestrina et se prolongeait aux dix-septième et dix-huitième siècles.¹

Au cours de ces années, l'église protestante connut une activité fébrile dont le but était de redonner vie à la liturgie et, plus particulièrement, à sa musique. Le résultat le plus important fut la nouvelle liturgie de l'église prussienne mise au point par le roi Friedrich Wilhelm III. et son groupe de conseillers.⁴ Le renouveau de l'église devait passer par un retour à son passé. Le zèle avec lequel cette « Restauration » fut entreprise, se nourrissait, pour une grande part, de l'indignation soulevée par le déclin profond de l'église et du service divin durant le siècle des Lumières. Pendant que le roi préparait une nouvelle liturgie basée sur les vieux modèles luthériens, d'autres se mirent à la recherche de la « wahre Kirchenmusik ». On la trouva dans la musique a cappella des vieux maîtres italiens et on encouragea les compositeurs à s'orienter sur leur style. Lorsque, par exemple, le maître de Mendelssohn, Carl Friedrich Zelter, traça pour le roi des esquisses destinées à la nouvelle liturgie, il écrivit un mouvement à quatre voix a cappella imitant le style homophonique du dix-septième siècle utilisé par Leo, Lotti et d'autres compositeurs.⁷ Eduard Grell, collaborateur de Zelter et adepte fervent du style de Palestrina, allait consacrer toute son activité à la promotion des courants stylistiques historicisants.⁸

Dans cette version de la Querelle des Anciens et des Modernes transposée au dix-neuvième siècle, Mendelssohn s'efforça à sa manière de trouver un compromis entre les deux idéaux opposés. Élevé dans la tradition de la Singakademie de Berlin, il trouvait les possibilités offertes par le style de Palestrina plutôt minces par rapport à celles de Bach, sans parler de celles de ses contemporains. Son idéal consistait en une musique d'église qui ne devait ni dominer, comme au concert, ni renoncer aux moyens musicaux qui s'offraient à sa génération. Il se rendait compte que la musique de Bach ne convenait plus au service religieux de son époque. Bien que Bach, comme il l'avait dit une fois, transformait par sa musique « la salle de concert en église », il pensait aussi que la musique de Bach transformait l'église en salle de concert. Dans une lettre adressée au pasteur Bauer, il développa cette opinion :

Une véritable musique d'église, c'est-à-dire pour le culte protestant, qui trouverait sa place durant la cérémonie religieuse, me semble impossible, non pas seulement parce que je ne vois absolument pas à quel endroit du culte la musique devrait intervenir, mais aussi parce que je ne parviens même pas à imaginer cet endroit ... Jusqu'à maintenant, je ne sais pas, – même si je fais abstraction de la liturgie prussienne qui supprime tout ce qui pourrait être de cet ordre et qui, certainement, ne demeurera, ni n'évoluera –, comment on pourrait faire en sorte que la musique soit chez nous une partie intégrante du service divin et non pas un morceau de concert encourageant plus ou moins le recueillement.¹¹

Lorsque Mendelssohn était directeur de la musique de l'église catholique à Düsseldorf en 1834, il fut contraint pour la première fois à réfléchir au problème soulevé par des œuvres devant non seulement exprimer des « sentiments religieux », mais devant aussi être adaptées au service religieux. Il pensait que les

Messes de Haydn étaient trop profanes et trop dans le style de l'opéra.¹² Bien que Mendelssohn n'ait pas du tout eu l'intention d'imiter le style des vieux maîtres italiens, il se rendit dans les villes voisines pour trouver des copies de leurs œuvres.

Comme musique vraiment religieuse, ou si tu veux, comme musique destinée à l'office divin, je ne connais que les œuvres des vieux maîtres italiens écrits pour la chapelle papale, où la musique ne joue là aussi qu'un rôle d'accompagnement, un rôle secondaire à la fonction, semblable à celui des cierges, de l'odeur de l'encens, etc.¹⁵

L'incapacité de la musique moderne, y compris celle des Bach, Haydn et Mozart, à exprimer le sentiment religieux de son époque gênait Mendelssohn. Il ne voulait pas pour autant composer dans un style ne produisant que des œuvres purement fonctionnelles et sans aucune expressivité musicale.

Une expérience capitale fut son contact direct avec la musique liturgique romaine de son époque. Rome, à son avis, offrait un exemple idéal de musique s'intégrant parfaitement à la liturgie bien qu'elle ne fût pas particulièrement extraordinaire du point de vue artistique. La musique liturgique romaine montra à Mendelssohn la place importante occupée par la musique dans le service religieux. Elle montra également que la musique, bien qu'essentiellement dictée par sa fonction, pouvait tout aussi bien éviter l'écho profane et proche de la musique de concert éveillé, par exemple, par la musique de Bach, que le style sensuel et proche de l'opéra de Haydn et de Mozart. La vocation de Mendelssohn consistait à écrire de la musique religieuse s'intégrant sans le moindre heurt à l'office divin, tout comme celle qu'il avait entendue à Rome. Dans la lettre adressée à Bauer, Mendelssohn notait :

J'ai remarqué à mon grand étonnement que les catholiques, qui font de la musique depuis plusieurs siècles et chantent dans leurs cathédrales une messe presque chaque dimanche, n'en possèdent jusqu'à aujourd'hui aucune qui convienne seulement façon passable, seulement de façon de ne pas déranger ou de ne pas être écrite dans le style de l'opéra... Si j'étais catholique, je me mettrais à l'œuvre dès ce soir et, quoiqu'il en résulte, ce serait la seule messe qui aurait été écrite en pensant continuellement au but religieux visé. Mais, pour l'instant, je ne veux pas le faire, – peut-être plus tard, lorsque je serai plus âgé.¹⁸

En 1842, le roi Friedrich Wilhelm IV. appela, après de difficiles négociations, Mendelssohn au poste de Generalmusikdirektor à Berlin où il devint responsable de la musique à la Domkirche. Le roi le chargea d'écrire une nouvelle musique pour la liturgie réformée en 1829, ce qui offrit à Mendelssohn la possibilité de mettre en application les idées qu'il avait sur la musique religieuse. Ce ne fut pas tâche aisée, comme on le constate dans une lettre du 6 novembre 1846 adressée au comte von Redern :

Je vous envoie ci-jointe ma composition de la Liturgie complète que j'ai composée à la demande de sa Majesté. En raison des retards survenus dans cet envoi, je tiens à renouveler les excuses formulées dans ma lettre précédente. Cette tâche ne fut pas facile et je ne voulais pas m'en acquitter à la légère, mais de mon mieux.²⁰

De plus, Mendelssohn travaillait à ce moment intensément à son *Elie*, ce qui lui prenait la plus grande partie de son temps. Lorsque la *Liturgie* fut enfin terminée, il écrivit donc à son frère avec soulagement :

J'aurais bien aimé apporter l'*Elie*, mais je m'occupe actuellement de deux passages que je dois retravailler et ces derniers me donnent un mal infini. Entre-temps, j'ai dû recomposer toute la Liturgie pour le roi. Il m'a laissé écrire à plusieurs reprises à ce propos, je l'ai enfin terminée.²¹

Mendelssohn considérait sans aucun doute l'achèvement de ce travail comme le point final de son activité pour le Domchor, car, lorsqu'il envoya le manuscrit à von Redern, il y joignit sa version plus ancienne du « Ehre sei dem Vater » afin de « rassembler tout ce qui apparaissait dans le service religieux dominical ». Ce manuscrit comportait « tout d'abord la doxologie, puis le 'Heilig', puis, en appendice, l'ensemble des répons et le 'Ehre sei dem Vater' (que j'avais déjà écrit autrefois pour le Domchor). »²³ Le « Kyrie » semble manquer. Cependant, on peut penser d'après l'ordre du manuscrit que Mendelssohn considérait le « Kyrie » comme faisant partie de la « Doxologie », car les deux parties sont écrites l'une après l'autre et datées seulement à la fin de la dernière page de la doxologie. De fait, le « Kyrie » mène directement au « Gloire à Dieu » dans la liturgie. Mendelssohn a donc mentionné toutes les pièces composant sa *Liturgie*.

La *Deutsche Liturgie* de Mendelssohn paraît ici pour la première fois dans sa version originale intégrale. Mendelssohn avait pris soin de noter sur son manuscrit des titres aidant à situer les morceaux dans la liturgie. Ces indications ont été conservées dans la présente édition (voir la liste complète de ces indications dans la version allemande. La liturgie est basée sur l'*Agende für die evangelische Kirche in den königlich Preußischen Landen*, Berlin, 1829. Voir le fac-simile p. 14–19).²⁸ Semblable à l'ordinaire de la messe catholique, elle peut être utilisée tous les dimanches de l'année.

La *Liturgie* de Mendelssohn peut être interprétée par un chœur aux possibilités restreintes. Les parties sont faciles à chanter du point de vue de l'étendue et les harmonies ne sont pas trop compliquées. Les brefs répons sont même si simples que la communauté peut alors se joindre au chœur, mais, comme les plus grands mouvements sont écrits pour huit voix indépendantes a cappella, ils exigent des chanteurs des efforts particuliers, comme Mendelssohn le fait remarquer dans sa lettre à von Redern :

Comme toutes les pièces sont écrites pour double chœur, je prie instamment Votre Excellence d'accorder une grande importance à un travail attentif et de ne pas laisser chanter l'œuvre devant sa Majesté avant qu'elle ne puisse être interprétée de manière absolument pure, sûre et avec des nuances vivantes. Difficiles, elles ne le sont pas.³⁰

La publication de ces dix mouvements met clairement à jour l'art avec lequel Mendelssohn trouve un chemin difficile entre le Scylla de la musique purement fonctionnelle et le Charybde de la musique profane. Elle fait connaître enfin à un plus grand public son idéal de musique sacrée.

L'éditrice remercie la Biblioteka Jagiellońska de Cracovie pour lui avoir fourni une copie du microfilm de la partition autographe ainsi que les prêtres de Saint-Stanislas de New Haven, Connecticut, pour l'en avoir facilité l'obtention ; sa gratitude va aussi au professeur David Brodbeck de l'Université de Pittsburgh pour la lecture attentive de cet avant-propos et pour ses nombreuses suggestions, à Thomas Christensen pour son engagement lors de l'obtention du matériau de Mendelssohn, à Larry Todd pour l'intérêt qu'il a toujours montré au projet et à Harry Ballan pour ses suggestions.

Pour les notes, voir l'avant propos allemand.

New York City, USA, octobre 1997
Traduction : Jean Paul Ménière

Judith Silber Ballan

Die Deutsche Liturgie

1. Amen (siehe Seite 32)

2. Ehre sei dem Vater

Nach dem Spruch:

Felix Mendelssohn 1847

Andante sostenuto

Coro I

Soprano
Eh - re sei dem Va - ter und dem Soh - ne und dem hei
Glo - ry to the Fa - ther and the Son and the Ho - ly

Alto
Eh - re sei dem Va - ter und dem Soh - ne und dem hei - li - gen Gei -
Glo - ry to the Fa - ther and the Son and the Ho - ly Spir -

Tenore
Eh - re sei dem Va - ter und dem Soh - ne und dem hei - li - gen Gei -
Glo - ry to the Fa - ther and the Son and the Ho - ly Spir -

Basso
Eh - re sei dem Va - ter und dem Soh - ne und dem hei - li - gen Gei -
Glo - ry to the Fa - ther and the Son and the Ho - ly Spir -

Coro II

Soprano
Eh - re sei dem Va - ter und dem Soh - ne und dem hei - li - gen Gei -
Glo - ry to the Fa - ther and the Son and the Ho - ly Spir -

Alto
Eh - re sei dem Va - ter und dem Soh - ne und dem hei - li - gen Gei -
Glo - ry to the Fa - ther and the Son and the Ho - ly Spir -

Tenore
Eh - re sei dem Va - ter und dem Soh - ne und dem hei - li - gen Gei -
Glo - ry to the Fa - ther and the Son and the Ho - ly Spir -

Eh - re sei dem Va - ter und dem Soh - ne und dem hei - li - gen Gei -
Glo - ry to the Fa - ther and the Son and the Ho - ly Spir -

Available on CD are no. 2, 3 and 10 with *Kammerchor Stuttgart*, conducted by Frieder Bernius (CV 8)

© 1998 by Carus-Verlag, Stuttgart – 5. Auflage / 5th Printing 2019 – CV 40.128

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

1., 5.–9. Erstausgaben / First editions
edited by Judith Silber Ballan
English version by Jean Lunn

3. Kyrie

Andante sostenuto

Soprano
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Alto
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Tenore
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Basso
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Coro I

Soprano
Ky - ri - e e - lei - son,

Alto
Ky - ri - e e - lei - son,

Tenore
Ky - ri - e e - lei - son,

Basso
Ky - ri - e e - lei - son,

Coro II

5 *cresc.*
Ky - ri - e e - lei - son, e - le - -

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

cresc.
Ky - ri - e e - lei - son, Chri -

cresc.
Ky - ri - e e - lei - son,

cresc.
Ky - ri - e e - lei - son,

cresc.
Ky - ri - e e - lei - son,

cresc.
Ky - ri - e e - lei - son,

cresc.
Ky - ri - e e - lei - son,

cresc.
Ky - ri - e e - lei - son,

cresc.
Ky - ri - e e - lei - son,

lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei



10

- i - son, e - le - - i - son, Chri - ste e -

son, Chri - ste e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e -

- - ste e - le - - - i - son, Chri - ste e -

e - le - - - i - son, Chri - - ste e -

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

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

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

son, e -

15

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

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

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

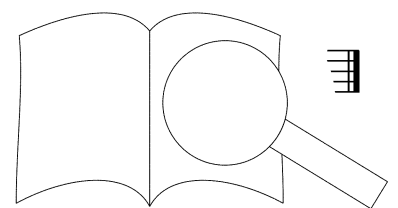
le - i - son, e - le - i - son.

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

Ky - ri - e e - lei - son,

Ky - ri - e e - le - - -

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



4. Ehre sei Gott in der Höhe

Eh - re sei - - Gott in der Hö - he

Andante con moto

Coro I

Soprano: Und Frie - de auf Er - - den, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len!
And peace to all peo - - ples, and to men of good will be glad - - ness.

Alto: Und Frie - de auf Er - - den, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len!
And peace to all peo - - ples, and to men of good will be glad - - ness.

Tenore: Und Frie - de auf Er - - den, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len!
And peace to all peo - - ples, and to men of good will be glad - - ness.

Basso: Und Frie - de auf Er - - den, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len!
And peace to all peo - - ples, and to men of good will be glad - - ness.

Coro II

Soprano: Und Frie - de auf Er - - den, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len!
And peace to all peo - - ples, and to men of good will be glad - - ness.

Alto: Und Frie - de auf Er - - den, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len!
And peace to all peo - - ples, and to men of good will be glad - - ness.

Tenore: Und Frie - de auf Er - - den, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len!
And peace to all peo - - ples, and to men of good will be glad - - ness.

Basso: Und Frie - de auf Er - - den, und den Men - schen ein Wohl - ge - fal - - len!
And peace to all peo - - ples, and to men of good will be glad - - ness.

Allegro

Wir lo - ben dich, wir be - ne - dei - en dich, wir be - ten dich an, wir
We praise thee, Lord. we bless thy name, o Lord, we pray un - to thee, we

Wir lo - ben dich, wir be - ne - dei - en dich, wir be - ten dich an, wir
We praise thee, Lord. we bless thy name, o Lord, we pray un - to thee, we

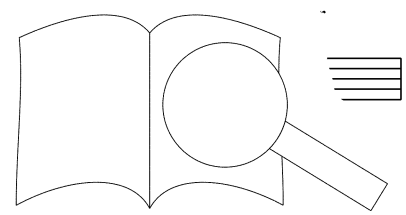
Wir lo - ben dich, wir be - ne - dei - en dich, wir be - ten dich an, wir
We praise thee, Lord. we bless thy name, o Lord, we pray un - to thee, we

Wir lo - ben dich, wir be - ne - dei - en dich, wir be - ten dich an, wir
We praise thee, Lord. we bless thy name, o Lord, we pray un - to thee, we

Wir lo - ben dich, wir be - ne - dei - en dich, wir be - ten dich an, wir
We praise thee, Lord. we bless thy name, o Lord, we pray un - to thee, we

Wir lo - ben dich, wir be - ne - dei - en dich, wir be - ten dich an, wir
We praise thee, Lord. we bless thy name, o Lord, we pray un - to thee, we

Wir lo - ben dich, wir be - ne - dei - en dich, wir be - ten dich an, wir
We praise thee, Lord. we bless thy name, o Lord, we pray un - to thee, we



prei - sen dich, wir sa - gen dir Dank um dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit, um dei - ner
 wor - ship thee, we give thee our thanks for all thy glo - rious maj - es - ty, for all thy

prei - sen dich, wir sa - gen dir Dank um dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit
 wor - ship thee, we give thee our thanks for all thy glo - rious maj - es - ty,

prei - sen dich, wir sa - gen dir Dank um dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit
 wor - ship thee, we give thee our thanks for all thy glo - rious maj - es - ty,

prei - sen dich, wir sa - gen dir Dank um dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit,
 wor - ship thee, we give thee our thanks for all thy glo - rious maj - es - ty,

prei - sen dich, wir sa - gen dir Dank um dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit, um dei
 wor - ship thee, we give thee our thanks for all thy glo - rious maj - es - ty, for o'

prei - sen dich, wir sa - gen dir Dank, dir Dank um de
 wor - ship thee, we give thee our thanks, our thanks for

prei - sen dich, wir sa - gen dir Dank um dei - ner gro - ßen, Herr
 wor - ship thee, we give thee our thanks for all thy glo - rious, es -

prei - sen dich, wir sa - gen dir Dank um dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit,
 wor - ship thee, we give thee our thanks for all thy glo - rious maj - es - ty,

gro - ßen, dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit, um dei - ner gro - ßen Herr - lich -
 glo - rious, all thy glo - rious maj - es - ty, for all thy glo - rious maj - es -

keit, dei - ner gro - ßen He, um dei - ner Herr - lich - keit
 ty, all thy glo - rious maj ord, thy glo - rious maj - es - ty,

wil - len, gro - ßen Herr - lich - keit wil -
 glo - rious, r dr glo - rious maj - es - ty, o

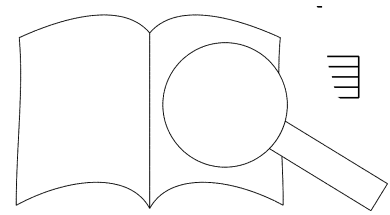
um dei - ner dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit wil -
 for all thy or all thy glo - rious maj - es - ty, o

gro - ßen Herr - lich - keit wil - len, um dei - ner gro - ßen Herr - lich -
 gl ious maj - es - ty, o Lord, for all thy glo - rious maj - es -

- ßen Herr - lich - keit wil - len, um dei -
 rious maj - es - ty, o Lord, thy glo

um dei - ner gro - ßen Herr - lich - ke
 for all thy glo - rious maj - es - ty,

um dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit, um dei - ner gro - ßen Herr - lich - keit,
 for all thy glo - rious maj - es - ty, for all thy glo - rious maj - es - ty, o



f

keit. Herr, Gott! Himm-li-scher Kö-nig! All-mäch-ti-ger Va - ter! Herr, du
 ty. Lord God, heav-en - ly Ru - ler, om - nip - o - tent Fa - ther, Lord, the

wil - len. Herr, Gott! Himm-li-scher Kö-nig! All-mäch-ti-ger Va - ter! Herr, du
 O Lord, Lord God, heav-en - ly Ru - ler, om - nip - o - tent Fa - ther, Lord, the

len. Herr, Gott! Himm-li-scher Kö-nig! All-mäch-ti-ger Va - ter! Herr, du
 Lord, Lord God, heav-en - ly Ru - ler, om - nip - o - tent Fa - ther, Lord, the

len. Herr, Gott! Himm-li-scher Kö-nig! All-mäch-ti-ger Va - ter! Herr, du
 Lord, Lord God, heav-en - ly Ru - ler, om - nip - o - tent Fa - ther, Lord, the

f

keit. Herr, Gott! Himm-li-scher Kö - nig! All-mäch-ti-ger Va - ter!
 ty. Lord God, heav-en - ly Ru - ler, om - nip - o - tent Fa - ther,

keit. Herr, Gott! Himm-li-scher Kö - nig! All-mäch-ti-ger Va - ter!
 ty. Lord God, heav-en - ly Ru - ler, om - nip - o - tent Fa - ther,

len. Herr, Gott! Himm-li-scher Kö - nig! All-mäch-ti-ger Va - ter!
 Lord, Lord God, heav-en - ly Ru - ler, om - nip - o - tent Fa - ther,

len. Herr, Gott! Himm-li-scher Kö - nig! All-mäch-ti-ger Va - ter!
 Lord, Lord God, heav-en - ly Ru - ler, om - nip - o - tent Fa - ther,

ein - ge - bor - ner Sohn, Je - sus Christ, Gott, du Lamm Got - tes,
 one be - got - ten Son, Lord Christ Je - sus, Lord God, one be - got - ten

ein - ge - bor - ner Sohn, Je - sus Chr. Herr, Gott, du Lamm Got - tes,
 one be - got - ten Son, Lord Christ Je - sus, Lord God, one be - got - ten

ein - ge - bor - ner Sohn, Je - sus Chris - tus, Herr, Gott, du Lamm Got - tes,
 one be - got - ten Son, Lord Christ Je - sus, Lord God, one be - got - ten

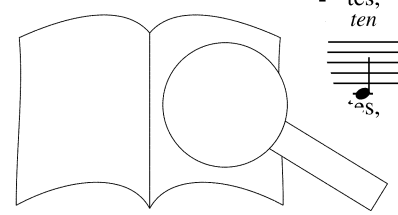
ein - ge - bor - ner Sohn, Je - sus Chri - stus, Herr, Gott, du Lamm Got - tes,
 one be - got - ten Son, Lord Christ Je - sus, Lord God, one be - got - ten

er Sohn, Je - sus Chri - stus, Herr, Gott, du Lamm Got - tes,
 t - ten Son, Lord Christ Je - sus, Lord God, one be - got - ten

ein - ge - bor - ner Sohn, Je - sus Chri - stus, Herr, Gott, du Lamm Got - tes,
 one be - got - ten Son, Lord Christ Je - sus, Lord God, one be - got - ten

du ein - ge - bor - ner Sohn, Je - sus Chri - stus, Herr, Gott, du Lamm Got - tes,
 Lord, the one be - got - ten Son, Lord Christ Je - sus, Lord God, one be - got - ten

Herr, du ein - ge - bor - ner Sohn, Je - sus Chri - stus, Herr, Gott, du Lamm Got - tes,
 Lord, the one be - got - ten Son, Lord Christ Je - sus, Lord God, one be - got - ten



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

Adagio

Tutti *pp*

41

Sohn des Va - - - ters! Er - bar-me dich un - ser!
 of the Fa - - - ther! ther! *H*ave mer-cy up - on us!

Sohn des Va - - - ters! Der du die Sün-den der Welt trägst, er - bar-me dich un - ser!
 of the Fa - - - ther! ther! *Who bear'st the sins of the whole world, have mer-cy up - on us!*

Sohn des Va - - - ters! Er - bar-me dich un - ser!
 of the Fa - - - ther! ther! *H*ave mer-cy up - on us!

Sohn des Va - - - ters! Der du die Sün-den trägst, er - bar-me dich un - ser!
 of the Fa - - - ther! ther! *Who bear'st the sins, have mer-cy up - on us!*

Sohn des Va - - - ters! Er - bar-me dich
 of the Fa - - - ther! ther! *H*ave mer-cy

Sohn des Va - - - ters! Er
 of the Fa - - - ther! ther! *F*

Sohn des Va - - - ters! Er - bar-me dich un - ser!
 of the Fa - - - ther! ther! *H*ave mer-cy up - on us!

Sohn des Va - - - ters! Er - bar-me dich un - ser!
 of the Fa - - - ther! ther! *H*ave mer-cy up - on us!

48

Solo Der du die Sün-den der Welt trägst, *n*in Der du sit-zest zur
Who bear'st the sins of the whole world, *o* *prayer.* *Who art on the right*

Solo Der du die Sün-den der Welt trägst, *ser Ge - bet, un-ser Ge - bet! Der du sit-zest zur*
Who bear'st the sins of the whole world, *n* *to our prayer, to our prayer. Who art on the right*

Solo Der du die *an un-ser Ge - bet, un-ser Ge - bet! Der du sit-zest zur*
Who bear'st *hear - en to our prayer, to our prayer. Who art on the right*

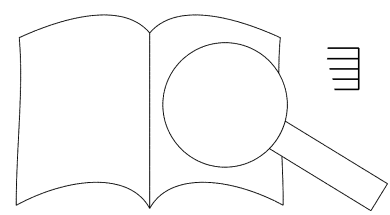
Solo Herr, Lord *Nimm an un-ser Ge - bet, un-ser Ge - bet! Der du sit-zest zur*
o *hear - en to our prayer, to our prayer. Who art on the right*

Er - bar-me dich un - ser! Er-bar-me dich un - ser!
*H*ave mer-cy up - on us. *H*ave mer-cy up - on us!

Er - bar-me dich un - ser! Er-bar-me dich un - ser!
*H*ave mer-cy up - on us. *H*ave

Er - bar-me dich un - ser!
*H*ave mer-cy up - on us.

Er - bar-me dich un - ser!
*H*ave mer-cy up - on us.



Rech-ten des Va-tern, er - bar - me dich un - ser, er - bar - me dich un - ser, er - bar - me dich un - ser,
 hand of the Fa-ther, have mer - cy up - on us, have mer - cy up - on us, have mer - cy up - on us,
 Tutti *f*

Rech-ten des Va-tern, er - bar - me dich un - ser, er - bar - me dich un - ser, un - ser,
 hand of the Fa-ther, have mer - cy up - on us, have mer - cy up - on us, on us,
 Tutti *f*

Rech-ten des Va-tern, er - bar - me dich un - ser, er - bar - me dich, er - bar - me dich un - ser, er - bar -
 hand of the Fa-ther, have mer - cy up - on us, have mer - cy, have mer - cy up - on us, have mer -
 Tutti *f*

Rech-ten des Va-tern, er - bar - me dich un - ser, er - bar - me dich un - ser, er - bar - me dich
 hand of the Fa-ther, have mer - cy up - on us, have mer - cy up - on us, have mer - cy up - on us,
 Tutti *f*

Er - bar - me dich un - ser, un
 Have mer - cy up - on us, us,
 cresc.

Er - bar - me dich un - ser!
 Have mer - cy up - on us!
p

Er - bar - me dich un - ser!
 Have mer - cy up - on us!
p

Er - bar - me dich un - ser!
 Have mer - cy up - on us!
p

ser, er - bar - me dich un - ser,
 us, have mer - cy up - on us,
 dim.

er - bar - me dich un - ser,
 have mer - cy up - on us,
 dim.

me dich un - ser!
 cy up - on us,
 dim.

un - ser, dich
 on us, ha

er - bar - me dich, dich un - ser!
 cy, Lord, up - on us,
ff

er - bar - me dich, dich un - ser!
 have mer - cy, Lord, up - on us,
ff

er - bar - me dich, dich un - ser!
 have mer - cy, Lord, up - on us,
ff

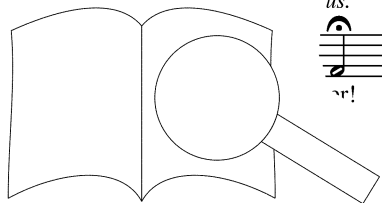
er - bar - me dich, dich un - ser!
 have mer - cy, Lord, up - on us,
ff

un - ser, er - bar - me dich ser!
 on us, have mer - cy, have mer - cy, L
 dim. *p* cresc. *ff*

un - ser, er - bar - me dich ser!
 on us, have mer - cy, have mer - cy, L
 dim. *p* cresc. *ff*

un - ser, dich un - ser, er - bar - me dich un - ser,
 on us, have mer - cy, have mer - cy, have mer - cy, L
 dim. *p* cresc. *ff*

un - ser, dich un - ser, er - bar - me dich un - ser,
 on us, have mer - cy, have mer - cy, have mer - cy, L
 dim. *p* cresc. *ff*



höch - ste, Je - sus Chri - stus, mit dem hei - li - gen Gei - ste in der Herr - lich - keit Got - tes,
 might - y, o Christ Je - su, with the most Ho - ly Spir - it in the heav - en - ly glo - ry

höch - ste, Je - sus Chri - stus, mit dem hei - li - gen Gei - ste in der
 might - y, o Christ Je - su, with the most Ho - ly Spir - it in the

höch - ste, Je - sus Chri - stus, mit dem hei - li - gen Gei - ste,
 might - y, o Christ Je - su, with the Hol - ly Spir - it,

höch - ste, Je - sus Chri - stus, mit dem hei - li - gen Gei - ste,
 might - y, o Christ Je - su, with the most Ho - ly Spir - it

Je - sus Chri - stus, mit dem hei - li - gen Gei - ste in der
 o Christ Je - su, with the most Ho - ly Spir - it in the

Je - sus Chri - stus,
 o Christ Je - su,

Je - sus Chri - stus, mit dem hei - li - gen Gei - ste,
 o Christ Je - su, with the most Ho - ly Spir - it

Je - sus Chri - stus, mit dem hei - li - gen Gei - ste,
 o Christ Je - su, with the most Ho - ly Spir - it

des Va - ters, in der Herr - lich - keit
 of the Fa - ther, in the heav - en - ly glo - ry

Herr - lich - keit
 heav - en - ly glo - ry

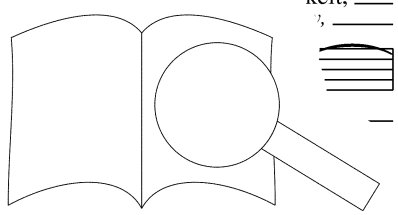
mit dem hei - li - gen Gei - ste, in der Herr - lich - keit Got - tes, des Va - ters,
 with the most Ho - ly Spir - it in the heav - en - ly glo - ry, of the Fa - ther, ther,

ste, it, m hei - li - gen Gei - ste in der Herr - lich - keit Got - tes,
 the most Ho - ly Spir - it in the heav - en - ly glo - ry,

ry tes, des Va - ters, in der Herr - lich - keit,
 of the Fa - ther, in the heav - en - ly glo - ry,

ste, it, mit dem hei - li - gen Gei - ste in der Herr - lich - keit,
 with the most Ho - ly Spir - it in the heav - en - ly glo - ry,

ste, it, mit dem hei - li - gen Gei - ste in der Herr - lich - keit,
 with the most Ho - ly Spir - it in the heav - en - ly glo - ry,



PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

lich-keit Got - - - tes, des Va - ters, in der Herr - - - lich -
 - en-ly glo - - - ry of the Fa - ther, in the heav'n - - - ly

lich-keit Got - - - tes, of des Va - ters, in der Herr - - - lich -
 - ly glo - ry of the Fa - ther, in the heav'n - - - ly

in der Herr-lich-keit Got - tes, des Va - ters, in der Herr - - - lich -
 in the heav'n-ly glo - ry of the Fa - ther, in the heav'n - - - ly

in der Herr-lich-keit Got - tes, des Va - ters, in der Herr - - - lich -
 in the heav'n-ly glo - ry of the Fa - ther, in the heav'n - - - ly

lich-keit Got - - - tes, des Va - ters, in der Herr - - - lich -
 - en-ly glo - - - ry of the Fa - ther, in the heav'n

in der Herr - lich-keit Got - tes, des Va - ters, in der Herr
 in the heav-en - ly glo - ry of the Fa - ther, in the heav'

in der Herr - lich-keit Got - tes, des Va - ters, in der
 in the heav'n - ly glo - ry of the Fa - ther, in der der the

in der Herr - lich-keit Got - tes, des Va - ters, in der Herr - - - lich -
 in the heav-en - ly glo - ry of the Fa - ther, in the heav'n - - - ly

keit Got - tes, des Va - ter - - - men, a - - - men!
 glo - - - ry of the Fa - ther men, a - - - men.

keit Got - tes, des Va aen, a - men, a - men!
 glo - - - ry of the Fa men, a - men, a - men.

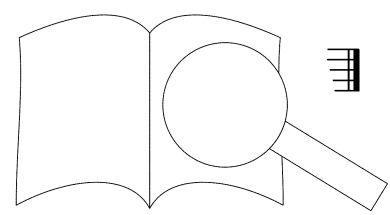
keit Got - tes. A - men, a - men, a - men!
 glo - - - ry of the Fa A - men, a - men, a - men.

keit ters. A - - - men, a - men, a - men!
 glo - - - ry of the Fa ther. A - - - men, a - men, a - men.

keit a - - - ters. A - men, a - men, a - men!
 glo - - - ry of the Fa ther. A - men, a - men, a - men.

keit Got - tes, des Va - ters. A - men, a - - -
 glo - - - ry of the Fa - ther. A - men, a - - -

keit Got - tes, des Va - ters. A - - - men, a - - -
 glo - - - ry of the Fa - ther. A - - - men, a - - - me...



1. Amen

Nach dem Sündenbekenntnis:

Soprano I, II
A - men.

Alto I, II
A - men.

Tenore I, II
A - men.

Basso I, II
A - men.

5. Und mit deinem Geiste

Der Herr sei mit euch:

Und mit dei - nem Gei - - ste!
And with thy Spir - - it!

Und mit dei - nem Gei - - ste!
And with thy Spir - - it!

Und mit dei - nem Gei - - ste!
And with thy Spir - - it!

6. Amen

Nach der Collect.:

Soprano I, II
A - men.

Alto I, II
A - men.

Tenore I, II
A - men.

Basso I, II
A - men.

7. Alleluja

Nach dem Spruch:

Al - - - - -

Al - - - - - le lu - - ja.

- - - - - le - lu - - ja.

- - - - - le - lu - - - - - ja.

8. Amen

Nach dem Evangelium

Soprano I, II
men.

Alto
A - men.

b.
A - men.

. Amen

Nach dem Glauben:

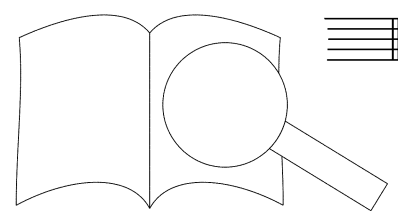
A - men, a - men, a - men.

A - men, a - men. a men.

A - men, a

A - men, a

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



10. Heilig

Con moto

Coro I

Soprano *p* *cresc.* Hei - lig, hei - lig, hei - - - lig, hei - lig, hei - lig,
f
 Ho - ly, ho - ly, ho - - - ly, ho - ly, ho - ly,

Alto Hei - lig, hei - lig, hei - - - lig, hei - lig,
 Ho - ly, ho - ly, ho - - - ly, ho - ly,

Tenore Hei - lig, hei - lig, hei - - - lig, hei - lig,
 Ho - ly, ho - ly, ho - - - ly, ho - ly,

Basso Hei - lig, hei - lig, hei - -
 Ho - ly, ho - ly, ho - -

Coro II

Soprano *p* *cresc.* Hei - lig, hei - lig, hei - - - lig
f
 Ho - ly, ho - ly, ho - - - ly

Alto Hei - lig, hei - lig, hei - - - ly
 Ho - ly, ho - ly, ho - - - ly

Tenore Hei - lig,
 Ho - ly,

Basso Hei - lig, hei - lig,
 Ho - ly, ho - ly,

10

hei - lig, hei - lig ist Gott, der Herr Ze - ba - oth! Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re
 ho - ly, ho - ly is God, the Lord Sab - a - oth! Ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious

hei - lig, hei - lig ist Gott, oth! Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re
 ho - ly, ho - ly is God, oth! Ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious

hei - lig, hei - lig Ze - ba - oth! Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re
 ho - ly, ho - ly Sab - a - oth! Ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious

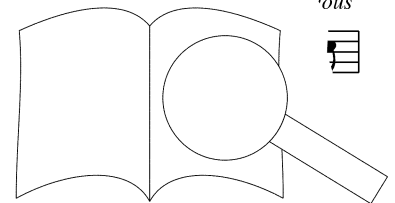
he - - - Herr Ze - ba - oth! Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re
 - - - Lord Sab - a - oth! Ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious

hei - lig, Gott, der Herr Ze - ba - oth! Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re
 ho - lig, God, the Lord Sab - a - oth! Ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious

- - - ist Gott, der Herr Ze - ba - oth! Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re
 - - - is God, the Lord Sab - a - oth! Ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious

hei - - - lig ist Gott, der Herr Ze - ba - oth! Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re
 ho - - - ly is God, the Lord Sab - a - oth! Ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious

hei - - - lig ist Gott, der Herr Ze - ba - oth! Al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re
 ho - - - ly is God, the Lord Sab - a - oth! Ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious



voll, al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re voll. Ho - si - an - na in der Höh',
 praise, ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious praise. Sing Ho - san - na in the heights,

voll, al - - le Lan - - de sind sei - ner Eh - re voll. Ho - si - an - na in der Höh',
 praise, ev - - 'ry na - - - tion pro - claims his glo - rious praise. Sing Ho - san - na in the heights,

voll, al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re voll. Ho - si - an - na in der Höh',
 praise, ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious praise. Sing Ho - san - na in the heights,

voll, al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re voll. Ho - si - an - na in der Höh',
 praise, ev - 'ry na - tion pro - claims his glo - rious praise. Sing Ho - san - na in the heights,

voll, al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re voll. Ho - si - an - na in der Höh',
 praise, ev - 'ry na - tions pro - claims his glo - rious praise. Sing Ho - san - na in the heights,

voll, al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re voll. Ho - si - an - na in der Höh',
 praise, ev - 'ry na - tions pro - claims his glo - rious praise. Sing Ho - san - na in the heights,

voll, al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re voll. Ho - si - an - na in der Höh',
 praise, ev - 'ry na - tions pro - claims his glo - rious praise. Sing Ho - san - na in the heights,

voll, al - le Lan - de sind sei - ner Eh - re voll. Ho - si - an - na in der Höh',
 praise, ev - 'ry na - tions pro - claims his glo - rious praise. Sing Ho - san - na in the heights,

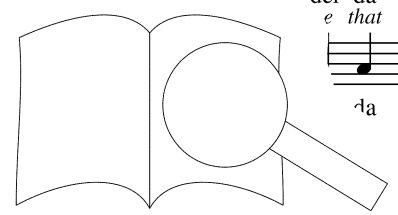
Ho - si - an - na in der Höh'! Ge - lobt sei, der da kommt im
 sing Ho - san - na in the heights. O blest is he that comes in

Ho - si - an - na in der Höh'! Ge - lobt sei, der da kommt im
 sing Ho - san - na in the heights. O blest is he that comes in

Ho - si - an - na in der Höh'! Ge - lobt sei, der da kommt im
 sing Ho - san - na in the heights. O blest is he that comes in

an - na in der Höh', Ge - lobt sei, der da
 san - na in the heights, sing Ho - san - na in the heights. O blest is he that

an - na in der Höh', Ge - lobt sei, der da
 san - na in the heights, sing Ho - san - na in the heights. O blest is he that



PROBENPARTITUR

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

Na - men des Herrn, ge - lobt sei, der da kommt im Na - men des Herrn! Ho - si -
 God's ho - ly name, o blest is he that comes in God's ho - ly name. Sing Ho -

Na - men des Herrn, ge - lobt sei, der da kommt im Na - men des Herrn! Ho - si -
 God's ho - ly name, o blest is he that comes in God's ho - ly name. Sing Ho -

Na - men des Herrn, ge - lobt sei, der da kommt im Na - men des Herrn! Ho - si - an -
 God's ho - ly name, o blest is he that comes in God's ho - ly name. Sing Ho - san -

Na - men des Herrn, ge - lobt sei, der da kommt im Na - men des Herrn! Ho - si -
 God's ho - ly name, o blest is he that comes in God's ho - ly name. Sing Ho -

kommt im Na - men des Herrn, der da kommt im Na - men des Herrn! Ho - si - an - na in der
 comes in God's ho - ly name, he that comes in God's ho - ly name. Sing Ho - san - na in the

kommt im Na - men des Herrn, der da kommt im Na - men des Herrn! Ho - si - an - n
 comes in God's ho - ly name, he that comes in God's ho - ly name. Sing Ho - san -

kommt im Na - men des Herrn, der da kommt im Na - men des Herrn! Ho - si - an - n
 comes in God's ho - ly name, he that comes in God's ho - ly name. Sing Ho - san -

kommt im Na - men des Herrn, der da kommt im Na - men des Herrn! Ho - si - an - n
 comes in God's ho - ly name, he that comes in God's ho - ly name. Sing Ho - san -

41
 an - na in der Höh', Ho - si - an - na in der Höh'!
 san - na in the heights, sing Ho - san - na in the heights.

an - na in der Höh', Ho - si - an - na in der Höh'!
 san - na in the heights, sing Ho - san - na in the heights.

- na in der Höh',
 - na in the heights, na, Ho - si - an - na in der Höh'!
 na, sing Ho - san - na in the heights.

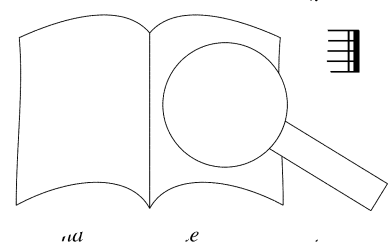
an - na in der Höh'
 san - na in the heig' Ho - si - an - na in der Höh'!
 sing Ho - san - na in the heights.


an - na in der Höh', Ho - si - an - na in der Höh'!
 san - na in the heights, sing Ho - san - na in the heights.

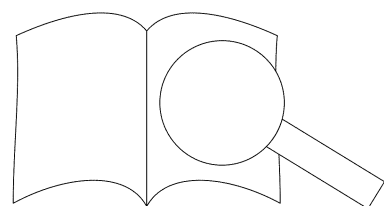
an - na in der Höh', Ho - si - an - na in der Höh'!
 san - na in the heights, sing Ho - san - na in the heights.

an - na in der Höh', Ho - si - an - na in der Höh'!
 san - na in the heights, sing Ho - san - na in the heights.

an - na in der Höh', Ho - si - an - na in der Höh'!
 san - na in the heights, sing Ho - san - na in the heights.



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



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Das Autograph der Partitur von Mendelssohns *Deutscher Liturgie* ist in Band 42 des Mendelssohn-Nachlasses überliefert, der sich in der Biblioteka Jagiellońska in Kraków befindet. Es ist offensichtlich das Kompositionsautograph und als das einzige erhaltene Manuskript des Werkes die Hauptquelle für die vorliegende Edition. Wie im Vorwort erwähnt, sind die drei größeren Sätze, „Kyrie“, „Ehre sei Gott in der Höhe“ und „Heilig“, bereits im 19. Jahrhundert veröffentlicht worden (in Band 5 und 7 der *Musica Sacra* bei Bote und Bock 1853 und 1865 sowie in der 1874–77 erschienenen Gesamtausgabe unter Rietz’ Leitung bei Breitkopf & Härtel). Doch da beide Ausgaben erst nach Mendelssohns Tod vorbereitet und veröffentlicht wurden, sind alle dort auftretenden Abweichungen vom Autograph von geringer editorischer Bedeutung und im nachfolgenden Editionsbericht nicht erwähnt worden.

Mendelssohns Autograph beginnt auf Seite 93 des Bandes 42 mit der doppelt unterstrichenen Überschrift „Die deutsche Liturgie“. Auf dieser Seite beginnt das Kyrie, das wie alle anderen Sätze in der *Liturgie* in der für Mendelssohn typischen Kombination verschiedener Schlüssel ausgeschrieben ist: Die beiden Sopran- und Altstimmen im Sopranschlüssel, Tenor und Baß im Tenor- bzw. Baßschlüssel. Dieser Satz weist verhältnismäßig wenige Korrekturen auf, doch die wenigen vorhandenen legen die Vermutung nahe, daß es sich um das Kompositionsautograph handelt. (vgl. die Einzelanmerkungen unten). Die letzten drei Takte des „Kyrie“ stehen auf Seite 94, auf der nach einem Doppelstrich und einem kleinen Abstand auch das „Ehre sei Gott“ beginnt.

Die Überschrift „Ehre sei Gott in der Höhe“ ist quer über die Zeilen des Sopran II und des Alt II geschrieben. Am Anfang des Satzes werden nur die Vorzeichen neu gesetzt, die Schlüssel werden nicht wiederholt; die Singstimmen beginnen mit den Worten „Und Friede auf Erden“ (vgl. Faksimile S. 12). Die sieben Anfangstakte dieses Satzes sind voller Korrekturen, doch sie entstanden lediglich durch eine neue Anordnung der Akkorde in diesem homophonen Abschnitt. Der mit „Widlich“ beginnende Abschnitt weist wiederum nur sehr wenige Tilgungen auf. Der Satz reicht bis auf Seite 101, wo die „Amen“ das Werk beschließt. Die vier Takte der „Amen“ enthalten zahlreiche Korrekturen; bei den späteren Werklösungen fehlen diese naturgemäß. Am Ende des Satzes datierte Mendelssohn eine kunstvolle Arah Datum setzte: „d. 28 Oct. 1846“. An dieser Position war der größte Teil des Werkes fertiggestellt.

„Heilig“ beginnt auf dem Titelblatt (101). Das Wort „Heilig“ wiederholt, jedesmal mit einer neuen Silbentrennung, relativ wenig Korrekturen auf Seite 103 unten ohne D

Auf Seite 104 folgen drei Responsorien (vgl. Faksimile S. 13). Das erste, „u. mit deinem Geiste“, ist eine einfache Vertiefung des Herr sei mit euch.“). Am Ende des Chores, womit Mendelssohn feststellte, daß die Sängerinnen des Chores diese vierstimmige Kyrie nach dem nächsten Responsorium mit der „Kyrie“ abschließen, besteht aus einem eintaktigen „Kyrie“, das jedoch zwei Takte lang war und mit einer I-IV-I-Kadenz bestand und nicht nur aus einer Kadenz. Dann folgen „Nach dem Spruch:“ „Alleluja“, dem Evangelium: „Amen“; und „Nach dem Glauben Amen Amen Amen“, in denen durchweg kaum Änderungen vorgenommen wurden. Am Ende des dreifachen Amen steht der Hinweis „Hier folgt das Heilig“.

Seite 105 beginnt mit dem letzten der kleinen Responsorien, einem „Amen“, das mit der ersten Fassung des „Amen“ auf Seite 104 identisch ist; es trägt die Überschrift „nach dem Sündenbekenntnis“. Ganz oben auf der Seite steht jedoch die gleiche Überschrift wie auf Seite 93: „Die Deutsche Liturgie“, ebenfalls doppelt unterstrichen. Das erneute Auftreten der Überschrift kann dadurch erklärt werden, daß die *Liturgie* mit dem Sündenbekenntnis beginnt; daher ist der nachfolgende Satz zwar nicht derjenige, den Mendelssohn zuerst komponierte, doch er ist der erste der eigentlichen *Liturgie*. Danach folgt der zweite Satz der *Liturgie* und der letzte Satz in diesem Manuskript, „Ehre sei dem Vater“, der bis auf Seite 106 reicht. Er ist überschrieben „(nach dem Spruch:)“. An den Unisono-Stellen schreibt Mendelssohn die Singstimme nur im Sopran I aus und zeigt die Verdopplung in den anderen Stimmen durch das Wort „unis“ oder durch doppelte Schrägstriche an (vgl. Faksimile S. 11).

II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe der gesamten *Liturgie* ist nach den Grundsätzen der Schlüsselung und der Setzung von Barock bis zur modernen Praxis. Warnungsakzidentien sind jeweils getilgt, wenn sie überflüssig sind. Die Vorzeichen für D-Dur sind für Mendelssohn offensichtlich in A-Dur vor G fast immer ein Auflösungszeichen. Colla-parte-Vermerke sind im Original nicht vorhanden. Alle Änderungen oder Zusätze sind durch eine neue Notenanordnung am Notenbild zu erkennen. Die Originalnoten sind durch eine Kleinstichergänzung der ursprünglichen Darstellung und durch die Verwendung von kursiven Schreibweisen ergänzt. Die Durchstrichungen der Originalnoten wurden ergänzt (siehe die Anmerkungen zur Liturgie Stammbuch). Die Anmerkungen in der Edition richten sich nach der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Quelle – Lesart/Bemerkung.

2. Ehre sei dem Vater

Ante-correcturam-Versionen:

33 B I: a statt e.

36–38 A I: cis¹, h¹, a¹, h¹ statt a¹, gis¹, fis¹, gis¹; T II: h, a, gis, a statt cis, e¹, h.

3. Kyrie

Lesart der Quelle:

5 B I I: cresc. erst auf 3

Ante-correcturam-Versionen:

1: *sostenuto* später hinzugefügt

2 B I: Halbe A, A statt 4tel A, A

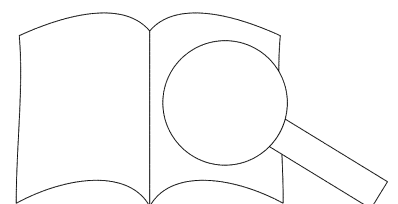
3 B II: dto.

4 Coro I: zwei Halbe statt zwei Viertel

5 A I 3: 4tel e¹, 4tel e¹ statt Halbe

Halbe statt zwei 4tel und Halbe

e¹; T II: Halbe cis¹, d¹, später 4tel cis¹, e¹, Halbe a¹ statt 4tel cis¹, a¹, Ha



h, später Halbe *fis*¹, *d*¹ statt Halbe *fis*¹, *h*; B II: Ganze *A* statt Ganze *d*.
106 T I: Ganze *e*¹ statt Ganze *cis*¹; B I: Ganze *cis*¹, später *a* statt Ganze *e*;
A II: Ganze *e*¹ statt Ganze *a*¹; T II: Ganze *cis*¹, später *a* statt Ganze *e*¹.

6. Amen/Nach der Collect.

Ante-correcturam-Versionen:

1 S: Ganze *cis*², Halbe *cis*² (im 2. Takt) statt Halbe *cis*², *cis*². A: Halbe *e*¹, *fis*¹,
Halbe *e*¹ (im 2. Takt) statt Halbe *fis*¹, *e*¹; T: Halbe *cis*¹; *d*¹, Halbe *cis* (im 2.
Takt) statt Halbe *d*¹, *cis*¹; B: Halbe *A*, *d*, Halbe *A* (im 2. Takt) statt Halbe *d*, *A*.

7. Alleluja/Nach dem Spruch

Ante-correcturam-Versionen:

2 S 3: 4tel *cis*², *h*¹ statt Halbe *cis*².
3 A 1–2: Halbe *gis*¹ statt 4tel *a*¹ mit Bogen zu T. 2, *gis*¹.

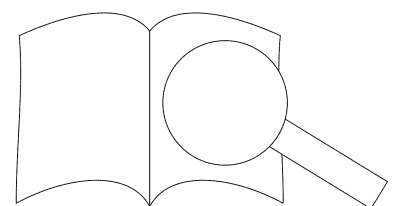
10. Heilig

Lesart der Quelle:

36 B II 1–2: Bogen (aus alter Version)

Ante-correcturam-Versionen:

3 S I: Ganze *e*² statt Ganze *d*².
4 S I: Ganze *e*² mit Bogen zu T. 5 statt Halbe *d*², *cis*².
8 S I: Ganze *fis*² mit Bogen zu T. 9 statt Ganze *a*¹.
12 A II 2: Halbe *g*¹ statt Halbe *e*¹.
13 S I 1: punktierte Halbe *a*¹ statt *d*²; T I 2: 4tel *a*, später *fis* statt 4tel *d*¹;
B I: punktierte Halbe *d*, 4tel *d* statt punktierte Halbe *a*, 4tel *a*.
15 T II 1: punktierte 4tel *fis* statt *a*.
18 A I 4: 8tel *fis*¹ statt 8tel *g*¹.
20 A I 1–2: Halbe *fis*¹ statt punktierte 4tel *fis*¹, 8tel *fis*¹.
21 T II 2: punktierte 4tel *cis* statt *fis*¹.
22 A I 1–2: punktierte 4tel *fis*¹, 8tel *fis*¹ statt punktierte 4tel *a*¹, 8tel *a*¹.
23 S I 2–3: punktiertes 4tel *d*¹, 8tel *d*¹ statt punktiertes 4tel *fis*¹, 8tel *g*¹.
24 Coro I 3–4: punktiertes 4tel–8tel statt 4tel–4tel.
25 S I: Halbe *d*² statt Ganze *d*²; T II 2–3: punktiertes 4tel *cis*¹, 8tel *h* statt
punktiertes 4tel *a*, 8tel *a*; B II 2–3: punktiertes 4tel *a*, 8tel *g* statt punktier-
tes 4tel *fis*, 8tel *fis*.
26 Coro II 3–4: punktiertes 4tel–8tel statt 4tel–4tel.
28 S I 2–4: 4tel *g*¹, *g*¹, *fis*¹ später 4tel *h*¹, punktiertes 4tel *h*¹, 8tel *a*¹ statt
4tel *h*¹, *h*¹, *a*¹; A I 3–4: punktiertes 4tel *g*¹, 8tel *fis*¹ statt 4tel *fis*¹, *fis*¹; T I
3–4: punktiertes 4tel *d*¹, 8tel *d*¹ statt 4tel *d*¹, *d*¹; B I 3–4: punktiertes 4te
d, 8tel *C* statt 4tel *d*¹, *c*.
29 S I: Ganze *g*¹ statt Ganze *h*¹; B I: Ganze *H* statt Ganze *h*.
30 B I 1: Halbe *H* mit Bogen zu T. 29 statt Halbe *h*; B II 1–2: 4⁺
4tel *H*, *H*.
31 Coro I 3–4: punktiertes 4tel–8tel statt 4tel–4tel.
32 B I: Halbe *e*, *a* statt punktierte Halbe *e*, 4tel *e*.
33 B II 2–3: Halbe *A* statt 4tel-pause, 4tel *A*.
35 S I 3–4: punktiertes 4tel *e*² 8tel *d*² statt 4tel *e*⁺
4tel *g*¹, 8tel *h*¹ statt 4tel *g*¹, *g*¹.
36 A I 1–2: Halbe *a*¹ statt 4tel *cis*², *h*¹; B I |
ter Halbe *a*, 4tel *a*, *h* statt Halbe *a*, *d*; T |
be *a*, *a*; B II 2: 4tel *d*, *A* statt Halbe *d*
37 A I 2–3: punktiertes 4tel *a*¹, 8tel
I 1: Halbe *A* statt Halbe *a*.
39 S II 3–4: punktiertes 4tel *d*², *b*.
*e*¹; T II 4: 4tel *e*¹ statt 4tel
40 A I 2–3: punktiertes
*h*¹, 8tel *h*¹; A
II: Halbe *fis*¹, punktiertes 4tel
*fis*¹, 8tel *fis*¹; T II 1: *H*
A statt punktiertes 4tel *G*, 8tel
41 A I 2: 4⁺
3–4: punktiertes 4tel *d*¹,
8tel *d*¹ statt
ertes 4tel *d*, 8tel *d* statt 4tel
h, *d*, *d* statt 4tel *d*², *d*²; A II: 4tel *g*¹,
*g*¹.
: punktiertes 4tel *d*¹, 8tel *d*¹ statt
s 4tel *d*, 8tel *d* statt 4tel *H*, *A*.
statt Halbe *d*¹; B I 1: Halbe *h* statt Halbe
; T II 1: Halbe *e* statt Halbe *h*; B II 1: Hal-
4
he *e* ; T II 2: Halbe *a* statt Halbe *e*.
46 : Halbe *a*; S II 1: Halbe *d*² statt Halbe *fis*²; A II: Hal-
be *fis*.
48 T I 2: : *a*¹, *e*¹.
statt Halbe *e*¹; B I Halbe *a*, *a* statt Halbe *e*, *g*; A II 2: Hal-
be *g*¹ statt *e*¹; T II: Halbe *e*¹, *e*¹ statt Halbe *g*, *a*.
49 T I: Ganze *fis* statt Ganze *d*¹; B I: Ganze *a* statt Ganze *fis*; T II: Ganze
*d*¹ statt Ganze *a*.



Gemischter Chor mit Orgel (oder a cappella)

- Drei Kirchenmusiken op. 23 (G/E)
 – 1. Aus tiefer Not. Soli ATB, Coro SATB, Org ● 40.162
 – 2. Ave Maria (L/E)
 Soli SSAATTBB, Coro SSAATTBB, Org ● 40.163
 – 3. Mitten wir im Leben sind. Coro SSAATTBB ● 40.164

- Drei geistliche Lieder op. 96 (G/E) / Solo A, Coro SATB, Org
 – 1. Laß, o Herr, mich Hilfe finden
 2. Choral „Deines Kind's Gebet erhöhe“
 3. Herr, wir trau'n auf deine Güte ● 40.166/03
 – 4. Fuga „Laßt sein heilig Lob uns singen“ ● 40.166/04

- Hark! the herald angels sing. Weihnachtshymne (E/G).
 Coro SATB, Org ● 40.414/60
 Hora est (1828) (L)
 Coro SATB/SATB/SATB/SATB [Org] ● 40.478
 Hymne „Hör mein Bitten“ (G/E)
 Solo S, Coro SATB, Org ● 40.165/03
 Ich harrete des Herrn. (Orgelauszug aus Lobgesang op. 52,5)
 Soli SS, Coro SATB, Org (arr) 40.076/10
 Jesus, meine Zuversicht (G)
 Soli e Coro SSATB, Org ● 40.479/40
 Lieder mit Worten (arr. B. Stegmann)
 Coro SATB, Org ● 97.050
 Te Deum à 4 (G) / Soli SATB, Coro SATB [Org] ● 40.167
 Te Deum à 8 (L)
 Soli SATB/SATB, Coro SATB/SATB e Org ● 40.137
 Verleih uns Frieden gnädiglich (G)
 arr. Coro SATB, [Org] in 70.202

Gemischter Chor a cappella

- Drei Motetten op. 69 (G/E)
 – Herr, nun lässest du deinen Diener
 Soli, Coro SATB ● 40.126/1
 – Jauchzet dem Herrn alle Welt (Ps. 100)
 Coro SATB ● 40.127/2
 – Mein Herz erhebet Gott (Magnificat)
 Soli, Coro SATB

- Drei Psalmen op. 78 für Doppelchor SATB/SATB (G,
 Einzelausgaben:
 – 1. Warum toben die Heiden (Psalm 124) ● 40.125/30
 – 2a. Richte mich, Gott (Psalm 43) ● 40.125/30
 – 2b. Richte mich, Gott (Psalm 43) Revidierte Fassung ● 40.125/30
 – 3. Mein Gott, warum hast du mich verlassen (Psalm 137) ● 40.125/30

- Sechs Sprüche zu
 Coro SSAATTBB
 Einzelausgaben
 – Adversarij Domini ● 40.127/10
 – Nequissimi homines ● 40.127/20
 – Perire non timetis ● 40.127/30

- Die Frauen und die Sänger op. deest (1845)
 Coro SATB [4 Instr] ● 40.226
 Drei Chorlieder (O Täler weit; Abschied; Die Primel)
 Coro SATB 40.220/10

- Die Frauen und die Sänger op. deest (1845)
 – Kyrie ... A (L/E) / Coro SATB/SATB ● 40.128/10

- Gloria „Ehre sei Gott“ (G/E)
 Soli + Coro SATB/SATB ● 40.128/20
 – Sanctus „Heilig, heilig, heilig“ (G/E)
 Coro SATB/SATB ● 40.128/30
 – Ehre sei dem Vater (G/E) ◆ 40.128/40

- Abendsegen „Herr, sei gnädig“ (G) / Coro SATB ● 40.479/60
 Cantique pour l'Eglise Wallonne (F/G)
 Coro SATB ● ◆ in 40.479/90
 Denn er hat seinen Engeln befohlen (G)
 Coro SSAATTBB ● 40.479/50
 Dreizehn Psalmotetten (G) / Coro SA – SSATB. ◆ 40.133
 Jauchzet dem Herrn alle Welt (G/E)
 Coro SSAATTBB ● 40.479/30
 Jube Domne (1822) (L/E)
 Soli SATB, Coro SATB/SATB ● 40.128/20
 Kyrie in c (1823) (L)
 Soli SATB, Coro SATB/SATB
 Mitten wir im Leben sind op. 23,3 (G/E)
 Coro SSAATTBB
 Neun Psalmen (Lobwasser, Tate)
 Coro SATB (G/E)
 Trauergefang op. 116 (G) 2 V.
 Wer bis an das Ende beharrt (G) / Coro SATB (arr.) ● 40.479/70

- Zwei geistliche Lieder (G/E)
 1. Doch der Herr ist mit uns ● 40.168
 2. Der Herr ist mit uns ● 40.168

Frauen

- Die Frauen und die Sänger op. deest (1845)
 – Die Frauen und die Sänger op. deest (1845) Orgel op. 39 (L/E)
 Coro SSAATTBB ● 40.703/10
 – 2. Die Frauen und die Sänger op. deest (1845) Orgel op. 39 (L/E)
 Coro SSA, Org ● 40.703/20
 – Die Frauen und die Sänger op. deest (1845) Orgel op. 39 (L/E)
 Coro SSA, Org ● 40.703/30
 – Die Frauen und die Sänger op. deest (1845) Orgel op. 39 (L/E)
 Coro SSA, Org ● 40.701/20
 – Die Frauen und die Sänger op. deest (1845) Orgel op. 39 (L/E)
 Coro SSA, Org ● ◆ 40.701/20

- Die Frauen und die Sänger op. deest (1845)
 – Die Frauen und die Sänger op. deest (1845) Orgel op. 39 (L/E)
 Coro SSA, Org ● 40.190/10
 – Die Frauen und die Sänger op. deest (1845) Orgel op. 39 (L/E)
 Coro SSA, Org ● 40.190/20

Weltliche Chormusik

- Die Frauen und die Sänger op. deest (1845)
 Coro SATTBB 40.226
 Drei Chorlieder (O Täler weit; Abschied; Die Primel)
 Coro SATB 40.220/10
 Vier Quartette (1837): Trinklied aus dem Divan;
 Wasserfahrt; Sommerlied; Dreistigkeit.
 Coro TTBB. Mit Farbfaksimile des Autographs 9.609
 Lieder im Freien zu singen (G). Coro SATB
 – Vol. I op. 41 ● 40.221
 – Vol. II op. 48 ● 40.222
 – Vol. III op. 59 ● 40.223
 – Vol. IV op. 88 ● 40.224
 – Vol. V op. 100 ● 40.225

◆ = Erstausgabe / first editic
 ● = auf Carus-CD eingespie

