

Felix Mendelssohn Bartholdy

Tu es Petrus op. 111

per Coro (SSATB) ed Orchestra
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Trombe
3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola
Violoncello/Contrabbasso

herausgegeben von/edited by
John Michael Cooper

Stuttgarter
Mendelssohn-Ausgaben

Partitur / Full score

Vorwort

Es ist heute wohl bekannt, daß Mendelssohn sich in den 1820er Jahren, als er seine musikalische Reife erreichte, intensiv mit den musikalischen Stilen alter Meister auseinandersetzte. Neben der Ouvertüre zu *Ein Sommernachts Traum*, der *c-Moll-Sinfonie* und dem *Oktett* schuf der junge Komponist eine Reihe von Choralkantaten nach dem Muster Johann Sebastian Bachs.¹ Die Auseinandersetzung mit dem Stil des großen lutherischen Musikers war nur natürlich, war doch Mendelssohn in Alter von sieben Jahren evangelisch getauft worden und empfand sich be- wußt als Schüler Bachs in der dritten Generation.²

Weniger bekannt ist jedoch, daß der junge Komponist sich in diesen Jahren auch mit Stilarten auseinandersetzte, die mit katholischer Kirchenmusik assoziiert werden. Zu den wichtigsten Werken, die von diesem Interesse sprechen, gehört die vorliegende *Motette Tu es Petrus*, die Mendelssohns vielleicht kunstvollste Komposition im sogenannten *stile antico* oder „Palestrinastil“ ist, der für das frühe 19. Jahrhundert den Glanz alt-italienischer Kirchenmusik verkörperte.

Über die unmittelbaren Umstände der Entstehung von *Tu es Petrus* erfahren wir in einem Brief des Komponisten an seine Familie vom 20. September 1827. Mit der ihm eigenen Lebendigkeit berichtet Mendelssohn von seiner Reise nach Heidelberg und seiner ganz spontanen Entscheidung, Anton Friedrich Justus Thibaut (1774–1840) zu besuchen, dessen bahnbrechende Schrift *Über Reinheit der Tonkunst* (1824/25) großen Einfluß auf das Palestrinaverständnis des 19. Jahrhunderts ausübte und zugleich das Interesse an katholischer Kirchenmusik im allgemeinen aufblühen ließ:

„O Heidelberg, du schöne Stadt, allwo's den ganzen Tag geregnet hat' sagen die Knoten, ich aber, ich bin ein Bursche, ich bin ein Kneipgenie, was kümmert mich der Regen? Es giebt ja noch Weintrauben, Instrumentenmacher, Journale, Kneipen, Thibauts – nein, das ist gelogen, es giebt nur einen Thibaut, aber der gilt für sechs. Das ist ein Mann! Ich habe eine rechte Schadenfreude, daß ich nicht aus bloßem Gehorsam für Deinen heutigen Brief, liebste Mutter, diese Bekanntschaft gemacht habe, sondern schon gestern, (also 24 Stunden vor Empfang desselben) ein paar Stunden mit ihm plauderte. Es ist sonderbar; der Mann weiß wenig von Musik, selbst seine historischen Kenntnisse darin sind ziemlich beschränkt, er handelt meist nach bloßem Instinct, ich verstehe mehr davor, als er – und doch habe ich unendlich von ihm gelernt, bin ihm gar vielen Dank schuldig. Denn er hat mir ein Licht für die alt-italienische Musik aufgehen lassen, an seinem Feuerstrom hat er mich dafür erwärmt. Das ist eine Begeisterung und eine Glut, mit der er redet – ich nenne es Blumensprache! Ich komme eben vom Abschiede her, und da ich ihm manches von Seb. Bach erzählt habe, und ihm gesagt hatte, das Haupt und das Wichtigste sey ihm noch unbekannt, denn ich Sebastian, da sey alles zusammen, so sprach er zum Abschiede: ‚Leben Sie wohl, und unsere Freundschaft wollen wir an den Luis de Vittoria und den Sebastian Bach anknüpfen, gleichwie sich zwei Liebende das Wort geben, den Vollmond zu sehen und sich dann nicht mehr fern von einander glauben.‘ – Aber erst muß ich erzählen, wie ich dazu kam, zu ihm zu gehen. Gestern Nachmittag wurde das Wetter schlecht, und die Langeweile unter uns dreien war groß, da fiel mir ein, daß T. in seinem Buche von einem *Tu es Petrus!* gesprochen hatte, und weil ich nun denselben Text gerade componiere, so faßte ich ein Herz und einen Frack, und ging gerade zu ins Kaltenthal, falle ins Haus. Er kann mir das Stück gerade nicht geben, aber andere

sind da, bessere, er zeigt mir sogleich seine große Bibliothek von Musik aller Völker und Zeiten, spielt mir vor und singt dazu, setzt mir die Stücke ordentlich aus einander und so gingen mehrere Stunden vorüber, als ein Besuch kam, dem ich sogleich das Feld räumte, ich sollte aber heut früh wiederkommen.³

Mendelssohns anfängliche Zufriedenheit mit seinem *Tu es Petrus* verwandelte sich in Skepsis und mündete zuletzt in der Entscheidung, das Werk ganz zu unterdrücken, ein für Mendelssohn typischer Wandel in der Einschätzung eigener Werke.⁴

Nachdem der Komponist die Partiturreinschrift am 4. November 1827 (Quelle **A** der vorliegenden Ausgabe) beendet hatte, fertigte er davon eine Abschrift an, um diese seiner Schwester Fanny zu ihrem 10 Tage später stattfindenden Geburtstag zu schenken (Quelle **B**). Fanny war begeistert von dem Werk und bewunderte es sehr:

... [z]u meinem Geburtstag hat [Felix] mir ein Stück gegeben, neunzehnstimmig für Chor und Orchester, über die Worte „Du bist Petrus und auf diesen Fels will ich meine Kirche gründen“ (aber lateinisch). Ich halte es für ein sehr bedeutendes Werk, glaube aber, daß es seine volle Würdigung nur in einer Aufführung finden kann, wozu wieder eine große Kirche und mancherlei Anstalten gehören. Sie sehen, wie plausibel das ist.⁵

Mendelssohns positive Einschätzung von *Tu es Petrus* hielt zunächst eine ganze Weile an.⁶ Er zeigte das Werk im Winter 1832, als er sich auf einer Reise in Paris befand, sogar Luigi Cherubini.⁷ Doch Mitte der 30er Jahre dann befand er, daß das Werk einer Reihe grundlegender Revisionen bedurfte:

Cherubini sagte mir als ich ihm mein *Tu es Petrus* zeigte höchst brummig *mais ceci est à refaire*, und ich stritt mich lang und breit mit ihm damals darüber, aber jetzt, wo ich es herausgeben will, sehe ich doch, daß er recht gehabt hat, und ich muß das ganze Stück von vorn an umarbeiten und ausputzen, was eine schwere Arbeit ist. Indeß freue ich mich doch es drucken zu lassen.⁸

1 Zu den Choralkantaten siehe Brian W. Pritchard, „Mendelssohn's Chorale Cantatas: An Appraisal“, *The Musical Quarterly* 62 (1976), 1–24; und insbesondere Pietro Zappalà, *Le "Choralkantaten" di Felix Mendelssohn Bartholdy*, Venedig 1991.

2 Siehe R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of His Exercises in Composition*, Cambridge, Cambridge University Press 1983, insbesondere S. 1–15. Mendelssohns Lehrer Zelter war ein Schüler Kirnbergers, der seinerseits Schüler Johann Sebastian Bachs war.

3 Der Brief ist, mit mehreren Ungenauigkeiten, abgedruckt in Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847, nach Briefen und Tagebüchern*, 10. Auflage, Berlin 1908, Bd. 1, S. 159–160.

4 Für einen Überblick über Mendelssohns gewöhnliche Einschätzungsweise seiner eigenen Werke siehe R. Larry Todd, „The Unfinished Mendelssohn“, in *Mendelssohn and His World* (Hg. R. Larry Todd), Princeton 1991, S. 158–84.

5 Brief an Karl Klingemann vom 23.–25. Dezember 1827, der abgedruckt ist in Hensel, *op. cit.*, S. 172–173.

6 Siehe z. B. Mendelssohns Brief an Karl Klingemann vom 5. Februar 1828, in dem der Komponist das Stück als „mein gelungenstes Stück“ bezeichnet, das er im vorigen Winter geschrieben habe. Zitiert in Karl Klingemann [Jr.], Hg., *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen 1909, S. 48.

7 Für eine Beschreibung dieser Begegnung siehe Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, übersetzt von M. E. von Glehn, New York 1972, S. 28 (deutsche Originalausgabe Köln 1874). Obwohl Hiller *Tu es Petrus* als ein achtstimmiges A-cappella-Werk beschreibt, handelt es sich wahrscheinlich um dasselbe Werk, denn Mendelssohns Briefe an seine Familie aus dem Jahre 1835 bestätigen, daß er Cherubini das Werk auf seiner Pariser Reise 1832 gezeigt hat.

8 Unveröffentlichter Brief an seine Familie vom 23. März 1835, der in der New York Public Library bei Lincoln Center (Nr. 233) aufbewahrt wird. Siehe auch Mendelssohns unveröffentlichten Brief vom 28. März 1835 (zitiert in Eric Werner, *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht*, Zürich 1980, S. 134), in welchem er sagt, daß er zum Zeitpunkt der Komposition zu sehr mit „kleinlich-originellen Zügen“ und zu wenig mit der „Totalität ... des Gesamtbildes“ beschäftigt gewesen sei.

Doch wie es dann so kam, erschien *Tu es Petrus* erst nach Mendelssohns Tod im Druck; eine Aufführung fand möglicherweise noch zu Lebzeiten des Komponisten durch den Cäcilienverein in Frankfurt am Main unter der Leitung von Johann Schelble statt.⁹

Die Erstausgabe des Werkes erschien 1868 mit der posthumen Opuszahl 111 beim Verlag Simrock in Bonn (Quellen **D** und **E**). Sie wurde, geringfügig überarbeitet, in die Gesamtausgabe übernommen, die Breitkopf & Härtel in den Jahren 1871–74 unter der Leitung von Julius Rietz unternahm. Doch trotz fast uneingeschränkter Anerkennung in der Literatur hat *Tu es Petrus* immer im Schatten anderer geistlicher Werke Mendelssohns gestanden.

Wenn man sich diesem Meisterwerk des jungen Komponisten nähert, steht man zunächst vor der Frage, wie es die in dem Brief vom 20. September 1827 genannten musikalischen Vorbilder aufgreift und wie es von diesen abweicht. In gewisser Weise scheint die Antwort auf der Hand zu liegen: Zum einen nimmt *Tu es Petrus* mit seinem imitatorisch gestrickten, von dem Notenwert der Brevis bestimmten Satzgewebe, den kontrollierten, wenn auch prononziert eingeführten Dissonanzen¹⁰ und der Aufmerksamkeit, die der Komponist der Textdeklamation schenkt, ganz offensichtlich den polyphonen *stile antico* eines Palestrinas oder Victorias zum Ausgangspunkt – einen Stil, mit dem Mendelssohn nicht zuletzt durch die Werke Johann Sebastian Bachs vertraut war.¹¹

Desweiteren zeigt *Tu es Petrus* eine den Motetten Palestrinas, Lassus' und Victorias ähnliche Struktur auf: Der Satz fügt sich aus einer Reihe von Motiven zusammen, die gleich am Anfang eingeführt werden und jeweils mit verschiedenen Phrasen des Textes verbunden sind. Das erste Motiv, dem der Text „Tu es Petrus“ („Du bist Petrus / du bist der Fels“) zugrunde liegt, zeichnet sich durch sein Kopfmotiv, eine fallende Quinte, aus. Das zweite Soggetto, das mit einem Wechselnotenmotiv in den Bässen in T. 19 beginnt, trägt den Text „et super hanc petram“ („und auf diesen Fels“), während das dritte Motiv mit dem Text „aedificabo Ecclesiam meam“ („will ich meine Kirche gründen“) erstmalig in Takt 71 erscheint.

Ein drittes Element, das auf Mendelssohns Vorbilder aus der Spätrenaissance verweist, ist die Gliederung des Werkes in deutlich getrennte Abschnitte, und zwar hier in drei Abschnitte, die von Takt 1 bis 67, Takt 67 bis 125 und Takt 125 bis 228 reichen und durch gemeinsame Motive und den wiederkehrenden Text verbunden sind.

Zuletzt sei noch auf die harmonische Sprache des Werkes hingewiesen. Wenngleich es sich um eine tonale Komposition handelt, so ist sie doch unter anderem durch Anklänge an modale Musik gekennzeichnet, wie beispielsweise durch Fortschreitungen quartverwandter Akkorde mit Wechsel des Tongeschlechts (z.B. A-Dur, d-Moll, A-Dur oder e-Moll, A-Dur, e-Moll), die charakteristisch sind für die Musik der Renaissance und in einem tonalen Kontext archaisch anmuten.

Aufmerksamkeit erregt besonders die komplexe Polyphonie des Werkes. *Tu es Petrus* ragt sogar unter Mendelssohns anderen kontrapunktischen Werken der späten zwanziger Jahre als eine *tour de force* hervor. In der Erstausgabe wird das Werk als eine Komposition für fünfstimmigen Chor und Orchester bezeichnet, doch die Bezeichnung „neunzehnstimmig“, die Felix und Fanny benutzten,¹² trifft den kompositorischen Sachverhalt eher.

Bereits in früheren Untersuchungen wurde darauf hingewiesen,¹³ daß Mendelssohn die einzelnen Stimmen weitgehend unabhängig voneinander führt. Dies gilt sowohl für die Singstimmen als auch die Orchesterstimmen wie auch für das Verhältnis der Orchesterstimmen zu den Singstimmen. Hervorzuheben ist auch, daß der Komponist nicht den Singstimmen, sondern den Orchesterstimmen einige seiner bemerkenswertesten kontrapunktischen Kunstgriffe anvertraut. Ein besonders interessantes Moment ist in diesem Zusammenhang das Erscheinen des ersten Motivs in seiner Vergrößerung. Bei seinem Auftreten wird es nur in einer Stimme (Oboen, T. 48–55) zitiert, im zweiten Fall (T. 173–84) erscheint es deutlich ausgeprägt und wird in seiner ganzen Länge von der dritten Posaune und den Orchesterbässen gespielt, wobei das Quintfall-Kopfmotiv zusätzlich in den Pauken erklingt.

Aus der Beobachtung der Selbständigkeit der Orchesterstimmen ergibt sich jedoch eine weitere Überlegung, die sich nicht mit dem Rückgriff auf den Palestrinastil erklären läßt. Wie gezeigt wurde, gab Thibauts Traktat *Über Reinheit der Tonkunst* Mendelssohn offensichtlich den entscheidenden konzeptionellen Anstoß für die Komposition, doch war eine der zentralen Aussagen von Thibauts Schrift, daß die Verwendung von Instrumenten unweigerlich zu einer Gefährdung der Reinheit von Musik führen mußte. Wie läßt sich da die Besetzung von *Tu es Petrus* erklären, das offensichtlich in gewisser Weise aus Mendelssohns Verständnis der Thibautschen Überzeugungen erwuchs und doch einen großen Orchesterapparat (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und einen vollen Streichersatz) einsetzt?

Die Suche nach der Lösung dieses Widerspruchs leitet uns vielleicht am besten zu dem richtigen Verständnis dessen, was Mendelssohn mit seiner Motette kompositorisch errei-

⁹ Der Cäcilienverein führte eine Reihe von Frühwerken Mendelssohns auf, u.a. die Choralkantaten, und hatte daher einige zeitgenössische Abschriften dieser lange unveröffentlichten Werke in seinem Besitz (heute befinden sich diese in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main). Unter diesen Abschriften befindet sich eine von *Tu es Petrus* (s. Quelle **C** im Kritischen Bericht).

¹⁰ Für eine Aufstellung dieser Dissonanzen siehe Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main 1930 (Selbstverlag des Autors), S. 40.

¹¹ Für eine Übersicht über die Werke, die Bach im *stile antico* geschrieben hat (d.h. solche, die Mendelssohns Verständnis vom *stile antico* geprägt haben könnten), siehe Christoph Wolff, „Bach and the Tradition of the Palestrina Style“, in Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music*, Cambridge, Mass. 1991, S. 84–104.

¹² Siehe Fannys Brief an Klingemann vom 25. Dezember 1827, der in Fußnote 5 zitiert wurde, und die Titelseite der Hauptquelle (Quelle **A**).

¹³ Siehe z.B. Rudolf Werner, *op. cit.*, S. 40–42, weiterhin Eric Werner, *op. cit.*, S. 153, Annemarie Klostermann, *Felix Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen*, Mainz 1989, S. 164–166.

chen wollte. Die Antwort ist sogar in dem oben zitierten Brief angedeutet, den Mendelssohn über seinen Besuch bei Thibaut schrieb. *Tu es Petrus* ist zwar eine Motette im *stile antico*, doch richtet sie sich nicht allein nach den Werken von Palestrina und Lassus, sondern nimmt auch Werke J. S. Bachs, die in diesem Stil geschrieben sind, zum Vorbild. Die Harmonik, strukturellen Abläufe und die Art der Wortvertonung verweisen auf die Meister der Spätrenaissance. Doch in seiner Instrumentierung und in der großen formalen Anlage ähnelt das Stück vielen Kompositionen im alten Stil von Mendelssohns musikalischem „Urgroßvater“: Johann Sebastian Bach, und dabei ganz besonders dem *Dona nobis pacem* der *h-Moll-Messe*.

Ernst Wolff hat Mendelssohns Verschmelzung der sowohl von ihrer theologischen als auch musikalisch-stilistischen Herkunft divergierenden Techniken als eine „Synthese des Palestrinastils mit der freien Kühnheit der Bachschen Polyphonie“ bezeichnet;¹⁴ doch diese Beschreibung scheint zu sehr auf einer romantisierenden Interpretation Bachs zu fußen. Der Schlüssel zum Verständnis der 19stimmigen Motette ist vielleicht am ehesten Mendelssohns eigene Formulierung über das Verhältnis Bachs zu den Meistern der Spätrenaissance, die er in dem Gespräch mit Thibaut benutzt hatte: „... das Haupt und das Wichtigste sey ihm noch unbekannt, denn im Sebastian, da sey alles zusammen“. Vielleicht lassen sich die einleitenden Worte zur Neuausgabe von *Tu es Petrus* angemessen beschließen durch eine Paraphrase desselben Gedankens: In diesem, wie in fast keinem anderen Werk des Komponisten, „ist alles zusammen“: die Polyphonie eines Palestrinas, Victorias und Lassus' und die Imitation des *stile antico* durch den Barockkomponisten Johann Sebastian Bach, in dessen Spiegel Mendelssohn die alten Meister der Spätrenaissance sieht.

Herausgeber und Verlag danken der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv für die Editionserlaubnis, Bereitstellung von Quellen und Faksimilevorlage sowie Herrn Dr. Hans-Günter Klein für seine freundliche Hilfsbereitschaft. Ferner gebührt unser Dank für die Übermittlung von Quellenmaterial der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main und der British Library, London.

Bloomington, IL/USA Juni 1996 John Michael Cooper
Übersetzung: Barbara Mohn

¹⁴ Wolff, *op. cit.*, S. 54.

Foreword (abridged)

That Mendelssohn's arrival at musical maturity in the late 1820's coincided with a concentrated exploration of the musical styles of earlier masters is by now well known: alongside the *Midsummernight's Dream Overture*, the *C-minor Symphony*, and the *Octet*, the composer produced a series of chorale cantatas after the model of J. S. Bach. This exploration of the style of the Lutheran master was, of course, entirely natural, since Mendelssohn had converted to Lutheranism at age seven, and since he was acutely aware of his position as a third-generation student of the elder Bach. Less well known, however, is that these years also witnessed the young composer undertaking to assimilate the styles associated with Catholic church music. Among the most important of the resulting works is that presented here: the motet *Tu es Petrus*, perhaps Mendelssohn's most masterful work in the so-called *stile antico* or "Palestrina style," which for early nineteenth-century Germany epitomized the glories of *alt-italienische Kirchenmusik*.

The immediate circumstances of the composition of *Tu es Petrus* are described by the composer in a letter to his family dated 20 September 1827. With characteristic vividness, Mendelssohn describes his trip to Heidelberg and his spur-of-the-moment decision to visit Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840), whose landmark treatise *Über Reinheit der Tonkunst* (1824/25) greatly influenced contemporary perceptions of Palestrina and revived interest in Catholic church music in general:

'O Heidelberg, you lovely city, where it always rains all day,' say the cads; but I – I am a fine young man, I am a genius of the saloons: What do I care if it rains? After all, there are still grapes, instrument makers, journals, bars, Thibauts – no, that's not true; there is only one Thibaut, but he counts for six. What a man! ... It is remarkable: the man knows little about music (even his historical knowledge of it is fairly limited) and goes mostly by his instincts; I understand more of it than he does – and yet I have learned infinitely from him and am eternally thankful to him. For he has sparked my commitment to the old Italian music, the flame of his fire has warmed me. He speaks with an enthusiasm and a fervor – I call it flower-speech! I am just come from there. And since I had told him some things about Sebastian Bach, and said that he still did not know the main and most important thing – for in Sebastian everything comes together –, he said to me in parting: 'Farewell, and let us resume our friendship with [Tomas] Luis de Victoria and Sebastian Bach, just as two lovers promise to look at the full moon and therefore not to feel far from one another.' But first I must tell you how it happened that I visited him. Yesterday afternoon the weather became bad, and all three of us were quite bored. Then it occurred to me that Thibaut had spoken in his book of a *Tu es Petrus*, and since I am setting the very same text to music now, I gathered up my courage and my coat and went straight down into the Kalthal, to get into his house. He cannot give me that very piece, but there are others there, better ones; he shows me his large library of music of all peoples and all times, plays for me and sings along, explains the pieces to me thoroughly – and so we passed several hours, until another visitor came, to whom I deferred. But [Thibaut said] I should come again early this morning ...¹

Mendelssohn's own views on *Tu es Petrus* are consistent with the usual pattern of his assessment of his works: his initial pleasure was followed by skepticism and, ultimately,

the decision to suppress the work entirely. After completing the original score on 4 November 1827 (Source A for the present edition), the composer prepared a copy for the occasion of his sister Fanny's birthday ten days later (Source B). His positive assessment of *Tu es Petrus* would endure for a time;² indeed, he showed the work to Luigi Cherubini during his visit to Paris in the winter of 1832.³ By the mid-1830s, however, he felt that the piece was in need of substantial revision.⁴

As it turned out, *Tu es Petrus* was not published during Mendelssohn's lifetime, though a performance may have been given by Johann Schelble and the Cäcilienverein in Frankfurt am Main.⁵ The first edition appeared in 1868, issued as the composer's Op. 111 by the publishing house of Simrock in Bonn (Sources D and E). Simrock's edition was lightly modified for inclusion in the so-called *Gesamtausgabe* released by Breitkopf & Härtel under the editorship of Julius Rietz in 1871–74, but *Tu es Petrus* has continued to play only a peripheral role among Mendelssohn's sacred works, despite nearly unanimous acclaim in the critical and biographical literature.

Perhaps the first issues to be confronted in approaching this youthful masterpiece are the ways in which it adheres to, and departs from, the stylistic forebears suggested in Mendelssohn's letter of 20 September 1827. In a certain sense, the answers to these questions seem straightforward: For one thing, *Tu es Petrus*, with its "white-note" imitative textures, carefully controlled (if also pronounced) dissonances,⁶ and attention to clarity in text declamation, obviously takes as a point of departure the *stile antico* polyphony of Palestrina and Victoria – a style which also would have been familiar to Mendelssohn through the works of Johann Sebastian Bach.⁷ Second, Mendelssohn's motet shares with those of Palestrina, Lassus and Victoria a

¹ Letter of 20 September 1827, translated from the original in the New York Public Library at Lincoln Center (no. 46). The letter is also reprinted, with several inaccuracies, in Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847, nach Briefen und Tagebüchern*, 10th edn. (Berlin, 1908), vol. I, p. 159–160.

² See, for example, Mendelssohn's letter to Karl Klingemann dated 5 February 1828, in which the composer describes the piece as his "most successful" of the preceding winter, in Karl Klingemann [Jr.], ed. *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (Essen, 1909), p. 48.

³ See the description of this encounter in Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, trans. M. E. von Glehn (New York, 1972 [original German: Cologne, 1874]), p. 28. Though Hiller's description of *Tu es Petrus* as an eight-part *cappella* work cannot be correct, Mendelssohn's 1835 letters to his family confirm that he showed Cherubini the piece during his sojourn in 1832.

⁴ Refer to an unpublished letter to his family dated 23 March 1835 and held in the New York Public Library at Lincoln Center (no. 233).

⁵ The Cäcilienverein performed a number of Mendelssohn's early sacred works, including the chorale cantatas, and contemporary copies of these long-unpublished works figure prominently in their collection (now largely held in the Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main). Among these contemporary copies is one for *Tu es Petrus* (Source C in the Critical Report).

⁶ For an inventory of these dissonances, see Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main, private publication, 1930.

⁷ For an overview of Bach's works written in the *stile antico* (i.e., Bachian works that might have informed Mendelssohn's understanding of the style), see Christoph Wolff, "Bach and the Tradition of the Palestrina Style," in Christoph Wolff, *Bach: Essays on his Life and Music* (Cambridge, Mass., 1991), p. 84–104.

musical fabric generated from a series of motives stated at the outset, each associated with a particular phrase of text. Finally, though the overall structure can be traced in tonal terms, the harmonic language is clearly that of pre-tonal composers, featuring, among other things, the modal vacillation characteristic of pre-tonal music, such as chord progression related by a fourth, e.g. A major, D minor, A major, or E minor, A major, E minor, which have a distinctive, usually archaic flavor when construed in the context of a tonal fabric.

More conspicuous still are the polyphonic complexities of Mendelssohn's *Tu es Petrus*. Though the first edition described the work as being written for five-part chorus and orchestra, the designation adopted by Felix and Fanny ("nineteen-voiced") is more accurate.⁸ The orchestral parts in this composition operate with virtually complete independence from the vocal parts and from each other; indeed, it is to the orchestra, not the voices, that the composer entrusts some of the more remarkable contrapuntal feats of the work. Among the more interesting of these moments are the presentations of the first motive in augmentation (mm. 48–55, 173–84).

This autonomy of orchestral parts, however, also leads to one of the more troubling questions posed by Mendelssohn's *Tu es Petrus*. As shown above, Thibaut's *Über Reinheit der Tonkunst* evidently provided significant conceptual impetus for Mendelssohn's motet; yet the central premise of Thibaut's treatise was that the incorporation of musical instruments inevitably compromised the purity of music: how, therefore, to explain Mendelssohn's scoring of his motet, with its resplendent orchestration?

The answer to this question may well provide the best possible explanation for the nature of Mendelssohn's compositional attempt in this motet – and this answer, in turn, is hinted at in the composer's letter describing his visit to Thibaut. For *Tu es Petrus* is a *stile antico* motet modelled not only after works of Palestrina and Lassus, but also after those in the same style by Mendelssohn's musical great-grandfather, Johann Sebastian Bach – most prominently, the "Dona nobis Pacem" of the *B-minor Mass*.

In *Tu es Petrus*, as in almost none of the composer's other masterworks, "everything comes together" – from the late-Renaissance imitative polyphony of Palestrina, Victoria and Lassus, to the Baroque imitation of the *stile antico* employed by Bach to evoke the styles of earlier masters.

The editor and publisher express their gratitude to the Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv and the Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main for granting access to the manuscript sources, and to the British Library, London, for providing the first edition.

Bloomington, IL/USA June 1996 John Michael Cooper

⁸ See Fanny's letter to Klingemann of 25 December 1827 in Hensel, *op. cit.*, p. 172–173, and refer to the title page of the primary source (A).

Avant-propos (abrégé)

On sait qu'au cours des années 1820, Mendelssohn, parvenu au seuil de sa maturité musicale, accordait un intérêt tout particulier aux styles musicaux des anciens maîtres. Alors même qu'il composait *Un songe d'une nuit d'été*, sa *Symphonie en ut mineur* et l'*Octuor*, le jeune compositeur avait engagé une série de cantates chorales sur le modèle de celles de Bach. Quoi de plus naturel que de s'intéresser au style du grand musicien luthérien ? A l'âge de sept ans, Mendelssohn avait été baptisé dans la foi luthérienne, et se sentait certainement comme un élève de Bach de la troisième génération. Ce que l'on sait moins, c'est que le jeune compositeur s'exerçait également à des styles de musique religieuse généralement associés à la musique sacrée catholique. Le présent motet *Tu es Petrus* est probablement à cet égard l'une des œuvres les plus significatives. Elle témoigne en effet que Mendelssohn s'essayait au *stile antico* qualifié également de « style palestrinien » et qui, pour les premières décennies du XIX^e siècle, incarnait tout l'éclat de la musique sacrée de l'Italie d'autrefois.

Une lettre adressée le 20 septembre 1827 à sa famille, nous renseigne sur les circonstances dans lesquelles *Tu es Petrus* fut composé. Avec la vivacité qui lui est coutumière, Mendelssohn relate son voyage à Heidelberg et sa décision tout à fait spontanée de rendre visite à Anton Friedrich Justus Thibaut (1774–1840) dont le traité *Über Reinheit der Tonkunst* (1824/25) avait exercé une profonde influence sur la compréhension de Palestrina du XIX^e siècle et qui fut à l'origine de l'intérêt que ce siècle porta à musique d'église catholique en général :

« O Heidelberg, ô belle ville, où il a plu toute la journée' » disent les bouts rimés, mais moi, moi qui suis un jeune gaillard, un génie des tavernes, que m'importe la pluie ? Il y a le raisin à vin, les facteurs d'instruments, des journaux, les tavernes, les Thibauts – non, ceci n'est que mensonge, il n'y a qu'un seul Thibaut – mais celui-là en vaut bien six. Quel homme ! Et j'éprouve, ma très chère mère, une joie maligne à avoir fait cette rencontre hier déjà, et non aujourd'hui, comme une stricte obéissance à ta lettre m'y invitait, et (soit 24 heures avant de la recevoir) à m'être entretenu quelques heures avec lui. Cet homme est étrange ; il sait peu de choses de la musique, ses connaissances historiques même sont relativement minces, il agit avant tout par instinct, et j'en sais davantage que lui – et cependant il m'a enseigné tant de choses, je lui dois une large reconnaissance. Car il a su éveiller en moi un intérêt vibrant pour la vieille musique italienne, qui m'a saisi tout entier. Il en parle avec tant d'enthousiasme et de feu ! Je viens à peine de le quitter, et après lui avoir parlé de Seb. Bach, et lui avoir dit qu'il en ignorait encore l'essentiel, car chez Sebastian tout était là, rassemblé, il me dit, en guise d'adieu : « Portez-vous bien, et que Luis de Vittoria et Sebastian Bach soit le sceau de notre amitié, comme deux amants se promettent de contempler la pleine lune sachant ainsi qu'ils ne seront plus éloignés l'un de l'autre- » – Mais je dois commencer par te dire comme j'en suis arrivé à me rendre chez lui. Hier après-midi, le temps s'était assombri et l'ennui commença à nous gagner tous les trois. C'est alors que je suis souvenu que T. avait parlé dans son livre d'un *Tu es Petrus* ! et comme je suis précisément en train de mettre ce texte en musique, je passais une gabardine et me précipitais dans le Kaltenthal. Il ne possédait pas la pièce en question, mais bien d'autres, et de meilleures. Il me fit visiter aussitôt sa grande bibliothèque : elle réunissait des musiques de tous les peuples et de tous les temps ; il me joua quelques pièces, tout en chantant et me montra comment elles étaient faites. Je passais ainsi plusieurs heures avant qu'une visite ne mit fin à cet entretien. Mais il m'invita à revenir ce matin.¹

Le compositeur fut tout d'abord très satisfait de son *Tu es Petrus*. Cette satisfaction tourna toutefois bientôt au scepticisme. À terme, il finit par déjuger l'œuvre – processus assez caractéristique chez Mendelssohn dans l'appréciation de ses propres productions.

Après avoir achevé le 4 novembre 1827 la mise au net de la partition (Source A de la présente édition), il en fit une copie que sa sœur Fanny reçut dix jours plus tard pour son anniversaire (source B). Tout à fait satisfait de son *Tu es Petrus*, il présenta l'œuvre au cours de l'hiver 1832 à Luigi Cherubini lors d'un voyage à Paris.² Toutefois vers le milieu des années 1830 il ressentit la nécessité d'apporter à cette partition une série de corrections.

Le dernier épisode de cette histoire fut que *Tu es Petrus* ne fut publié qu'après la mort du compositeur ; l'œuvre fut probablement exécutée du vivant de Mendelssohn par l'Association Ste-Cécile de Francfort-sur-le-Main sous la direction de Johann Schelble.³ La première édition parut, chez Simrock à Bonn, en 1886 sous le numéro d'opus 111 (sources D et E). Elle fit enfin l'objet de quelques légers remaniements avant d'être intégrée à l'édition intégrale entreprise au cours des années 1871–74 sous la direction de Julius Rietz chez Breitkopf & Härtel. Si la musicologie a généralement trouvé cette œuvre digne d'intérêt, celle-ci toutefois a toujours été éclipsée par d'autres œuvres religieuses de Mendelssohn.

En abordant ce chef d'œuvre, on se pose tout d'abord la question de savoir jusqu'à quel point il est tributaire des modèles musicaux évoqués dans la lettre du 20 septembre 1827 et dans quelle mesure il s'en éloigne. De toute évidence, *Tu es Petrus* adopte le langage polyphonique propre au *stile antico* d'un Palestrina ou d'un Victoria – en témoignent l'écriture en imitation, un tissu contrapuntique dominé par la valeur de la brève, enfin un usage contrôlé, mais néanmoins bien présent, de dissonances que le compositeur met au service de la déclamation du texte. Il est vrai au demeurant que l'œuvre de Bach avait déjà familiarisé Mendelssohn avec ce type d'écriture.⁴

D'autre part, *Tu es Petrus* présente une structure comparable à celle des motets de Palestrina, de Lassus ou de Victoria : l'œuvre se compose d'une série de motifs qui apparaissent dès le début et dont chacun est associé à une phrase du texte. Il y a enfin le langage harmonique de l'œuvre : bien qu'il s'agisse d'une composition tonale, elle porte toutefois la marque de la musique modale – ainsi, par exemple, les progressions d'accords en parenté de quarte avec modification du mode (par exemple La majeur, Mi mineur, La majeur ; Mi mineur, La majeur, Mi mineur), caractéristiques de la musique de la Renaissance et qui, dans un contexte tonal, ont une résonance plutôt archaïque.

On sera particulièrement attentif à la complexité de la texture polyphonique. *Tu es Petrus* surpasse à cet égard bien d'autres œuvres contrapuntiques composées par Mendelssohn vers la fin des années 1820. Dans la première édition, l'œuvre est désignée comme une composition chorale à cinq voix pour chœur et orchestre. Toutefois, Felix et Fanny en parlent comme d'une œuvre à « dix-neuf

voix »,⁵ ce qui est plus proche de la réalité compositionnelle, car les différentes voix sont très indépendantes. On soulignera en particulier que le compositeur a étendu aux parties orchestrales la rigueur contrapuntique qu'observent les parties vocales. L'apparition du premier motif sous sa forme augmentée (mes. 48–55, 173–184) est particulièrement significative à cet égard.

L'examen de l'autonomie des parties orchestrales suggère d'autres remarques encore. Le style palestrinien n'est pas l'unique clef pour la compréhension de cette œuvre. Il a été dit déjà que le traité de Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst* fut à l'origine de la composition. Or, l'une des thèses centrales de ce texte était que l'utilisation d'instruments mettait irrémédiablement en péril la pureté de la musique. Comment s'explique dès lors l'utilisation dans *Tu es Petrus* d'un grand orchestre ?

En tentant d'élucider cette contradiction, nous comprenons mieux le but que Mendelssohn souhaitait atteindre avec la composition de ce motet. La solution se trouve, semble-t-il, dans la lettre que relate la visite chez Thibaut : *Tu es Petrus* est certes un motet composé dans le *stile antico*, toutefois il ne contente pas de s'inspirer des œuvres de Palestrina et Lassus, mais prend également pour modèle les œuvres de Jean-Sébastien Bach, l'« arrière grand-père » musical de Mendelssohn, et tout particulièrement le *Dona nobis pacem* de la *Messe en Si mineur*. Dans cette œuvre, unique à cet égard, « tout est là, rassemblé » : la polyphonie d'un Palestrina, d'un Victoria ou d'un Lassus, et l'imitation du *stile antico* par le compositeur baroque qu'était Jean-Sébastien Bach – miroir, pour Mendelssohn, des anciens maîtres de la Renaissance.

Bloomington, IL/USA Juin 1996 John Michael Cooper
Traduction : Christian Meyer

¹ La lettre est reproduite, avec plusieurs inexactitudes, dans Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847, nach Briefen und Tagebüchern*, 10^e édition, Berlin, 1908, vol. I, p. 159–60.

² Voir par exemple la lettre de Mendelssohn à Karl Klingemann du 5 février 1828, dans laquelle le compositeur qualifie la pièce comme étant « la pièce la plus réussie » qu'il ait composée au cours de l'hiver passé. Cité par Karl Klingemann [Jr.], éd. *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen, 1909, p. 48.

³ L'association Ste-Cécile exécuta une série d'œuvres de jeunesse de Mendelssohn, dont les cantates chorales. Cette association possédait de ce fait des copies d'époque de ces longues œuvres inédites. Ces copies sont aujourd'hui conservées à la Stadt- und Universitätsbibliothek de Frankfurt am Main. Parmi ces copies se trouve également une de *Tu es Petrus* (cf. Source C dans l'apparat critique).

⁴ Pour un aperçu des œuvres composées par Bach dans le *stile antico* – ou du moins les œuvres pourraient avoir forgé la compréhension de Mendelssohn du *stile antico*, voir Christoph Wolff, « Bach and the Tradition of the Palestrina Style », in Christoph Wolff, *Bach: Essays on his Life and Music*, Cambridge, Mass., 1991, p. 84–104.

⁵ Voir la lettre de Fanny à Klingemann du 23–25 décembre 1827, citée dans Hensel, *op. cit.*, p. 172–173 et la page de titre de la source principale (source A).

Tu es Petrus

op. 111

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 – 1847

Flauti

Oboi

Corni in Re/D

Trombe in Re/D

Tromboni alto e tenore

Trombone basso

Timpani in Mi-La/e-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Viol. Contr.

tr

tr

Tu es - Pe - - - trus, tu es Pe - - - trus, tu -

Tu es - Pe - - - trus,

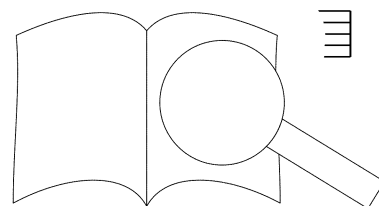
Aufführungsdauer / Duration: ca. 7,5 min.

© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.480

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

edited by
John Michael Cooper



Pe - - - - trus,

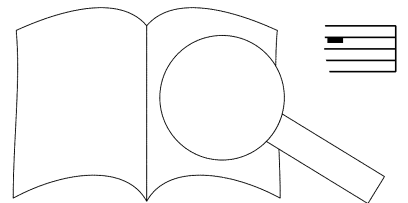
tu es Pe - - - -

- - - trus, es Pe - - - -

trus,

es

- - - trus, tu es Pe - - - -



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

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

tu es

trus,

trus,

trus,

tu es

tru

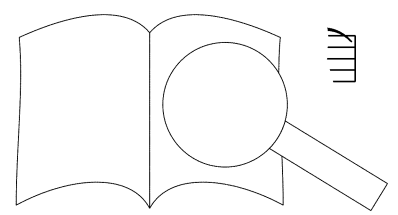
et super hanc pe

tram,

tu es

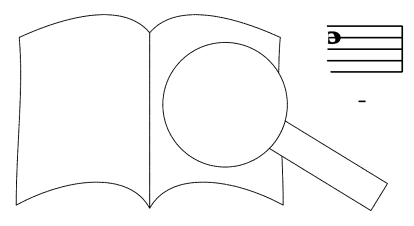
Pe - trus, et super hanc pe

et super hanc pe - - tram,



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

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



Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

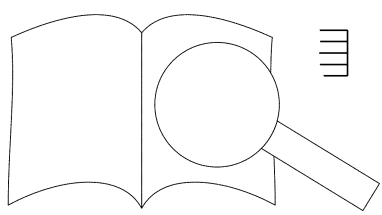
Musical notation for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

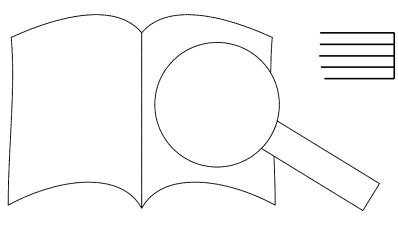
Musical notation for the eighth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Musical notation for the ninth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Musical notation for the tenth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

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





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

muta in Mi/E

Pe-trus, et su- - - - - tram,

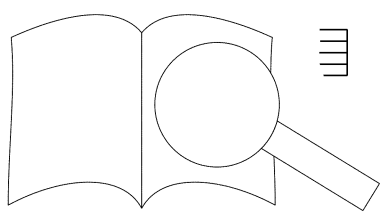
Pe-trus, .anc pe - - - - tram,

et - - - - tram, et su-per

- - - - trus,

er hanc pe - - - - tram.

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



Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line has a fermata and a slur over the final notes, with a '2' above it. The piano accompaniment has a similar slur and '2'.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps. The text 'in Mi/E' is written above the vocal line. The piano accompaniment has a slur and a '2'.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps. The lyrics 'pe - tram ae' are written below the vocal line.

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps. The lyrics 'pe - tr' are written below the vocal line.

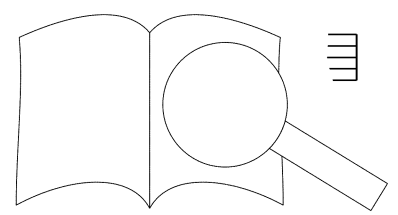
Musical notation for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps. The lyrics 'hanc' are written below the vocal line.

Musical notation for the eighth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps. The lyrics 'fi - ca - bo Ec - cle - - si - am me - am,' are written below the vocal line.

Musical notation for the ninth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps. The lyrics 'di - fi - ca - bo Ec - cle - - si - am' are written below the vocal line.

Musical notation for the tenth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is three sharps. The lyrics 'ha - tram ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - - si - a' are written below the vocal line.

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



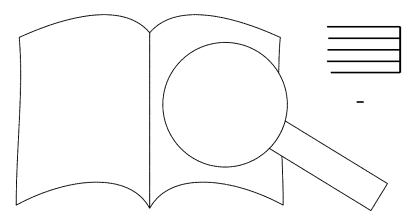
et super hanc pe - - - -

et super hanc pe - - - -

et super hanc pe - - - -

et super hanc pe - - - -

et super



PROBE-PARTITUR

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

muta in Re/D

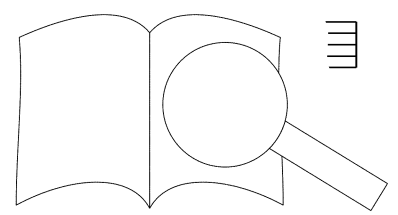
tram ae - di - fi - ca-boEc ar e-si-am me - am, Ec - cle - - -

tram

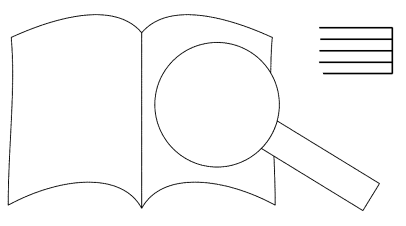
tram ae - di - fi - ca-boEc-cle-si - am, Ec - cle-si-am me -

ram

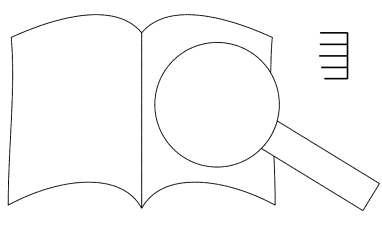
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

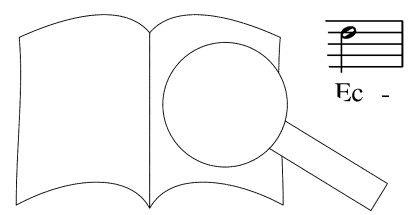


PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



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





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

- - - si - am, - - fi - ca - bo, ae - di - fi -

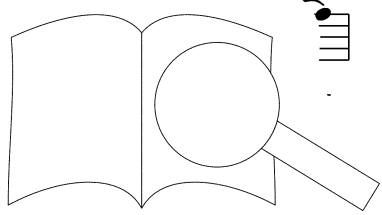
am me ae - di - fi - ca - bo, ae - di - fi -

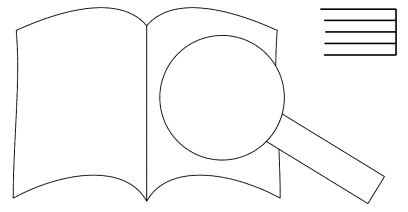
- fi - ca - bo, ae - di - fi - ca - bo,

Ec - cle - - si - am me - - - am,

cle si - am, ae - di - fi - ca - b

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





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

bo,

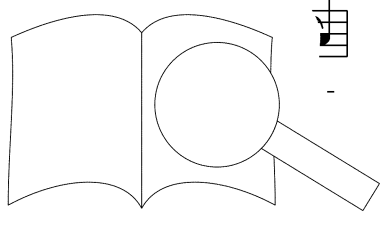
ae - di - fi - ca - bo,

ae - di - fi - ca - bo,

bo,

bo Ec - cle - siam me - am, ae - di - fi - ca - bo,

ae - di - fi - ca - - - bo,



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

ae - di - fi - ca - - - bo,

ae - di - fi - ca - - - bo,

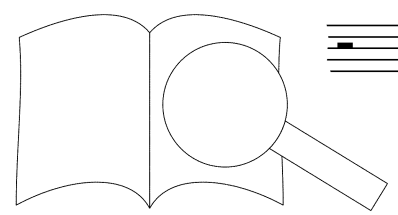
ae - di - fi -

- ca - bo, ae - di - fi - ca -

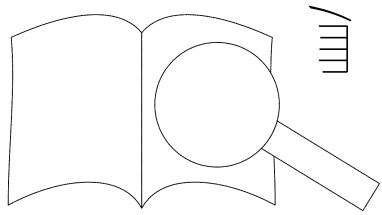
bo, ae - di - fi - ca - bo Ec

PROBEPARTITUR

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



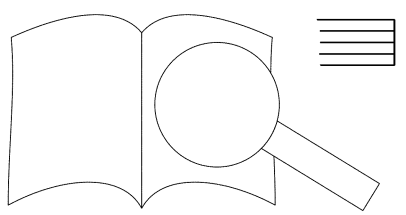
PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE-PARTITUR

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

si-am me
 si
 am.
 am.
 me - - am.
 si-am me - - am.



in Re/D a 2

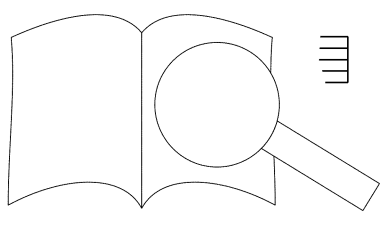
a 2

Tu

Pe - - - trus,

PROBEPARTITUR

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



Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first vocal line starts with a dynamic marking *a 2*.

Musical notation for the second system, continuing the vocal and piano parts. The piano part features a prominent bass line with a wavy, tremolo-like texture.

Musical notation for the third system, primarily consisting of the piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, showing the vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including the vocal line with the lyrics "tu es,".

Musical notation for the sixth system, including the vocal line with the lyrics "Pe - - - trus,".

Musical notation for the seventh system, including the vocal line with the lyrics "tu trus, Pe - - - trus,".

Musical notation for the eighth system, including the vocal line with the lyrics "tu e - trus, Pe - - - trus,".

Musical notation for the ninth system, including the vocal line with the lyrics "es Pe - trus, Pe - - - trus,".

Musical notation for the tenth system, including the vocal line with the lyrics "es, es Pe - trus,".

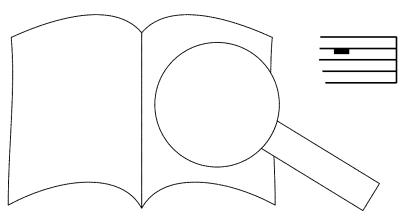
Musical notation for the eleventh system, including the vocal line with the lyrics "es, es Pe - trus,".

Musical notation for the twelfth system, including the vocal line with the lyrics "es, es Pe - trus,".

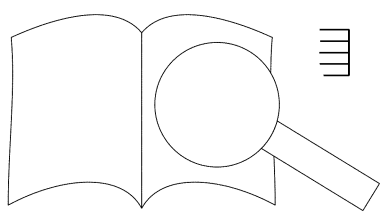
Musical notation for the thirteenth system, including the vocal line with the lyrics "es, es Pe - trus,".

Musical notation for the fourteenth system, including the piano accompaniment.

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



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



- trus, et su-per hanc pe - -

trus, et su-per hanc pe - tram, su-per

tu es Pe - - - trus,

es Pe - - - trus,

es Pe - - - trus,

es Pe - - - trus,

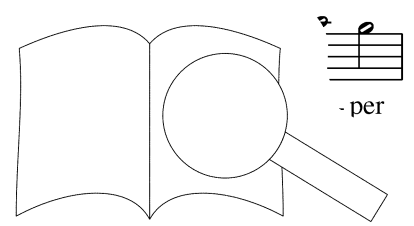
es Pe - - - trus,

es Pe - - - trus,

es Pe - - - trus,

es Pe - - - trus,

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



First system of musical notation. The vocal line (treble clef) is mostly rests. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking 'a 2' is present in the piano part.

Second system of musical notation. The vocal line remains mostly rests. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking 'a 2' is present in the piano part.

Third system of musical notation. The vocal line remains mostly rests. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Fourth system of musical notation. The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Fifth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

tram, hanc pe - - - - - tram,

Sixth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

hanc pe et su-per hanc pe - -

Seventh system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

et tram,

Eighth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

et su-per hanc pe - - - - - tram,

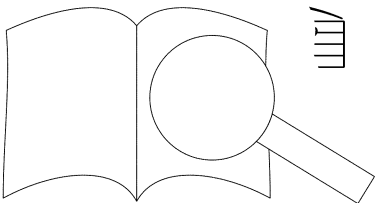
Ninth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

'anc tram, et su-per hanc

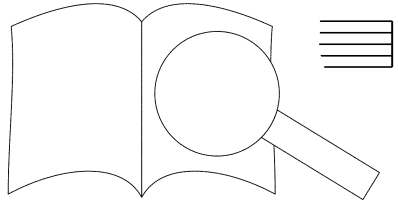
Tenth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

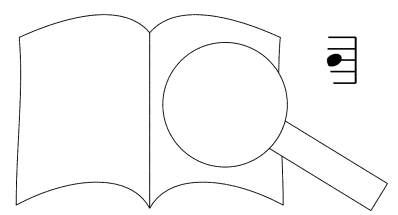
Eleventh system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

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



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





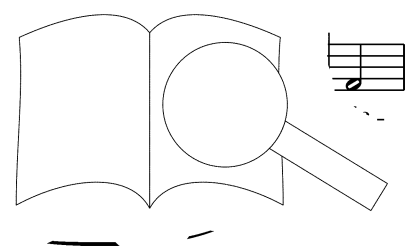
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes treble and bass clefs, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. It contains several measures with long notes and rests, and a piano part with a wavy line indicating a tremolo effect.

Musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. It features more active melodic lines for the vocalists and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including lyrics for the vocal parts. The lyrics are: "et su-per hanc pe - - - - - tram, tram, es Pe - trus, et su-per ae - di - fi - ca-bo Ec-cle - si - am, ae - di - fi - ca-bo Ec-cle - si -".

Musical score for the fourth system, including lyrics for the vocal parts. The lyrics are: "anc pe - - - - - tram, trus,".



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

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

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

Musical notation for the third system, including piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment.

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

et tram, tu es Pe - - -

hanc pe - - - di - fi - ca-bo Eccle-si - am, su-per hanc pe - -

am. si - am, tu es Pe - - - -

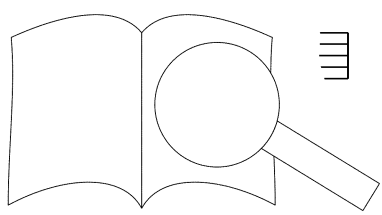
es Pe - - - - tris

Musical notation for the sixth system, including vocal staves and piano accompaniment with lyrics.

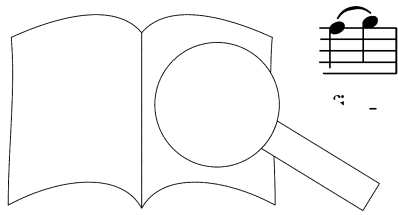
le si - am,

PROBEPARTITUR

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



tram, Pe - - trus,
 trus es Pe - - trus,
 hanc pe - - tram, su - di - fi -
 ae - di - fi - ca - b



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

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

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

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

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

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

Pe - - - trus, Pe - - - - -

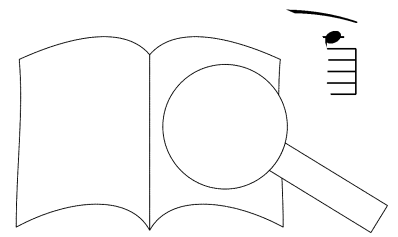
Pe - - - - - tu es Pe - - - - -

Pe - - - - - trus, et su-per hanc pe - - -

, Ec - cle - - - - si - am,

ca - - si - am, et su-per hanc pe - - tra

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



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

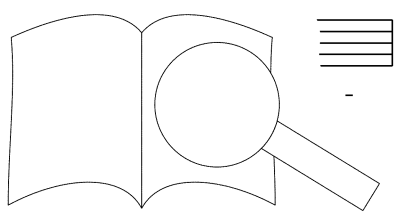
trus, tu es. trus, es Pe - - -

trus, tu - - - trus, es Pe - - -

- - - tram, et su - per hanc pe -

- - - trus et su - per hanc pe -

o Ec - cle - si - am me - - am, et



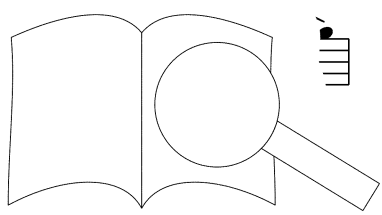
PROBEPARTITUR

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

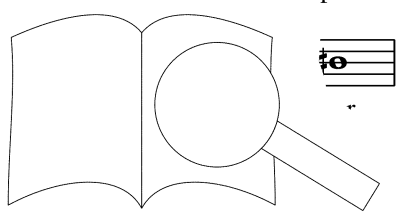
200

trus,
trus
tram, et
am
-per hanc pe
et su-per hanc pe

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



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



hanc pe - ca - bo Ec - cle - siam me - am,

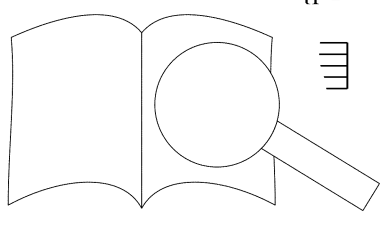
hanc - di - fi - ca - bo Ec - cle - siam me - am,

hanc - ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - siam me - am,

pe - tram ae - di - fi - ca -¹ fi -

pe - - - tram ae - di - fi - ca - bo Ec - cl

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



Musical notation for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, featuring vocal lines and piano accompaniment.

tu es Pe - - - - trus.

tu es Pe - - - - trus.

tu es Pe - - - - trus.

Je-siam me - am, es Pe - -

bo Ec-cle-siam me - am, es Pe - -

PROBEPARTITUR

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Die Quellenlage von *Tu es Petrus* ist im Vergleich zu anderen Werken Mendelssohns einfach. Das Werk liegt in einer autographen Reinschrift der Partitur vor sowie in zwei zeitgenössischen Abschriften und der Erstausgabe, die den originalen Notentext mit bemerkenswerter Genauigkeit wiedergibt.

Hauptquelle für die Carus-Edition ist die autographe Partitur (Quelle A).

A: Autographie Partitur in Reinschrift aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 47*.

Die erste Notenseite trägt oben links den Kopftitel *Tu es Petrus* und in der oberen rechten Ecke das Kürzel *H.D.m.* (für „Hilf Du mir“), das Mendelssohn gewöhnlich an den Anfang einer Komposition stellte. Am Ende des Manuskripts findet sich die Datierung *Berlin am 4ten Nov 1827*. Das Autograph hat ein zusätzliches Titelblatt mit der Aufschrift: *Tu es Petrus / für / Chor und Orchester / 19 stimmig / [rechts unten] Berlin am 14 Nov. 1827*.

Das Autograph ist in Leder gebunden und auf hochformatigem Papier notiert, das das Wasserzeichen C&I HONIG trägt. Jede Seite enthält 16 Notenlinien. Die originalen Stimmvorsätze lauten (die Zahl in Klammern gibt die Anzahl der Systeme an): *Flauti* [1], *Oboi* [1], *Cornini in d* [1], *Trombe in d* [1], *Timp a-E* [1], *Violini* [2], *Violen* [1], *Coro* [5: 2 *Soprani* [2], die anderen Stimmen unbezeichnet], *Bassi* [1]. Auf Seite 18 dazu 3 *Tromboni* [2].

Die Schüsselung stimmt in den Instrumentalstimmen dem modernen Gebrauch überein, in den Vokalstimmen verwendet Mendelssohn C₁-Schlüssel (Soprano), C₄-Schlüssel (Tenor), F₄-Schlüssel (Basso). Die Kollationierung des Manuskriptes verläuft in der Regel regulär. Doch die Abfolge der Stimmen durch einige Einzelblätter unterbrochen, so daß beim Herstellen des Manuskripts Änderungen vorgenommen wurden. Das Autograph ist paginiert auf: Die einzelnen Stimmen sind von Mendelssohn selbst. Sie befinden sich auf der Titelseite und laufen kontinuierlich über die Notenseite (S. 28). Eine zweite Kopie der Partitur ist in der Hand eines Bibliothekars; sie besteht aus 28 Folio-Seiten, zählt die Titelblätter und die Folio-Seiten nach der Zahlenfolge bis zum Folio 28.

B: Abschrift der Partitur von der Hand eines Bibliothekars. Sie trägt die Datierung vom 14. November 1827 und befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur: *N. Mus. c. 53*.

C: Partiturabschrift aus der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (D-F), Signatur: *Mus. HS. 196*. Die Abschrift stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und

könnte zu den Handschriften gehört haben, die Johann Schelble bei Aufführungen einiger früherer Werke Mendelssohns durch den Frankfurter Cäcilienverein benutzt hat. Die meisten Abschriften Mendelssohnscher Werke, die der Cäcilienverein verwahrte, waren Teil von Schelbles persönlicher Handschriftensammlung; wenn dies auch für *Tu es Petrus* zutrifft, dann muß das Manuskript aus der Zeit vor 1837 (Schelbles Todesjahr) stammen.

D: Erstausgabe der Partitur bei Simrock in Bonn aus dem Jahre 1861. Die Titelseite lautet: *Tu es Petrus / für / fünfstimmigen Chor / und Orchester / komponiert 1827. / von / Felix Mendelssohn-Bartholdy. / op. 104 / der nachgelassenen Werke. / NEUE FOLGUNG / bei N. Simrock / Paris, [ohne Angabe des Preises] 40 S. / LONDON, NOVELLO; EWER & SOHN, 6548. Im Vergleich zu anderen Ausgaben ist die Simrockausgabe von *Tu es Petrus* in ihrer Treue zum Autograph sehr genau. Die Ausgabe ist eine genauere als die Ausgabe von Carus. Die Gesamtausgabe, die Carus im Jahre 1905 unternahm,*

E: Klavierausgabe, die Carus im Jahre 1905 bei Simrock, Bonn 1861 herausgab.

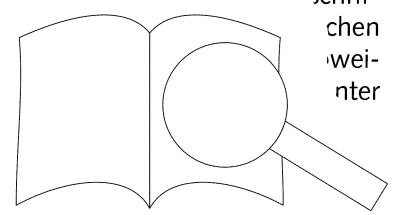
Die Quellenlage zu *Tu es Petrus* ist im Vergleich zu anderen Werken Mendelssohns einfach. Die meisten Probleme festzuhalten. Die meisten Quellen ergaben sich in der Frage der Bogenstrichführung, wie es für Mendelssohn typisch ist, die Anfangs- und Endpunkte. Darüberhinaus sind bei vielen Bögen in den Vokalstimmen um die Verteilungsbögen, die nicht konsequent gesetzt und in vielen Fällen offensichtlich ausgelassen wurden. Die vorliegende Edition schließt alle Bögen ein, die Quelle A enthält, auch solche, die Silbenverteilungsbögen sind, doch sind keinerlei Bögen in den Vokalstimmen ergänzt worden, die den Zusammenhang zwischen Silbenverteilung und Artikulation konsequent herstellen würden.

Die Korrekturen Mendelssohns im Autograph wurden nicht einzeln nachgewiesen. Die Partituranordnung entspricht dem Autograph.

Akzidentien wurden nach dem heute üblichen Gebrauch gesetzt, überflüssige Akzidentien dabei weggelassen.

Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext diakritisch gekennzeichnet: B^h für *Basso*, S^h für *Soprano*.

Die Vokalstimmen sind durch Kursive, Akzidentien durch Kleinstich. Die Vokalstimmen sind durch Kursive, Akzidentien durch Kleinstich. Die Vokalstimmen sind durch Kursive, Akzidentien durch Kleinstich. Die Vokalstimmen sind durch Kursive, Akzidentien durch Kleinstich. Der Text wurde in *Op. 104 Graduale Triplex* (Tou



III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Vc = Violoncello, VI = Violini.

Zitierweise: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause), Bemerkung.

| | |
|---------------|---|
| 2 A | Bogen beginnt erst in T. 3 |
| 31–33 Ob I/II | ursprünglich erstes Thema: Ganze <i>h''</i> , Ganze <i>e''</i> , Halbe <i>fis''</i> , Halbe <i>g''</i> , Ganze <i>a''</i> , Ganze <i>a''</i> , Ganze <i>g''</i> |
| 46 T | Bogen erst ab 3. Halbe in T. 47 |
| 70 S | Bogen zum 1. Viertel von T. 71 |
| 70–71 Timp | Trillerschlange bricht vor dem Ende von T. 70 ab |
| 98 S II 6–7 | <i>fis'-e</i> unleserlich in Quelle A; doch Noten lassen sich durch die anderen Quellen bestätigen |
| 134–135 Timp | Trillerschlange bricht vor dem Ende von T. 134 ab |
| 138–139 VI II | ursprünglich zweites Thema: Halbepause, Halbe <i>e''</i> , Halbe <i>fis''</i> , Halbe <i>e''</i> , Ganze <i>d''</i> , Viertel <i>cis''</i> , Viertel <i>h'</i> , Ganze <i>e''</i> |
| 155 VI II 2 | ursprünglich Auflösungszeichen vor <i>g''</i> ; es ist im Manuskript durchgestrichen |
| 201–203 T | Bogen von <i>cis'</i> zu <i>d'</i> und <i>e'</i> zu <i>a'</i> |
| 224 B | Bogen nur von <i>a</i> nach <i>d</i> |

Das folgende Aufführungsmaterial vor:
Pc (CV 40.480/01), Klavierauszug (CV 40.480/03),
Cho (CV 40.480/05), 12 Harmoniestimmen
(CV 40.480/09), Violino I (CV 40.480/11),
Violino II (CV 40.480/12), Viola (CV 40.480/13),
Violoncello/Contrabbasso (CV 40.480/14).

