

Felix Mendelssohn Bartholdy

Ave maris stella

Marienantiphon

Soprano solo ed Orchestra

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

oder in der Bearbeitung
von Pau I Horn
für Soprano solo ed Organo

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Hans Ryschawy

Vorwort

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

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

Mendelssohns Vertonung² ist virtuos gehalten und für den Konzertsaal gedacht. Das Werk wurde vermutlich auch in einem Konzert in der Berliner Marienkirche am 27. Mai 1829 uraufgeführt, allerdings anscheinend in einer Fassung, in der die Flöte, die Hörner sowie das Streichquintett durch eine Orgel ersetzt waren; den Vokalpart sang die Widmungsträgerin Anna Milder-Hauptmann³. Der Rezensent der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* bemerkt dazu: „Ein Solosopran-Gesang von Felix Mendelssohn-Bartholdy: 'Ave maris stella' zeigte Erfindungsgeist, frische Melodie und Kunst des Satzes. Mad. Milder sang diese Composition besonders innig und schön“⁴.

¹ Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Band II: Österreich/Deutschland, Berlin 1961, Henschel, S. 747ff.

² Siehe hierzu auch Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt a. M. 1930 (Selbstverlag), S. 98.

³ Anna Milder-Hauptmann (1785-1838) gehörte zu den berühmtesten Sängerinnen ihrer Zeit: Beethoven schrieb für sie die Oper *Leonore* (1805) und Schubert *Suleika II* sowie *Der Hirt auf dem Felsen*. Von 1816 bis 1829 wurde sie in Berlin als die Primadonna schlechthin gefeiert (s. Hans Kühner, Artikel „Milder-Hauptmann“, in: *MGG*, Band 9, Kassel 1961, Sp. 294/295). Die erste künstlerische Begegnung mit Mendelssohn scheint am 5.12.1822 in Berlin stattgefunden zu haben, als dieser die Sängerin in einem Konzert am Klavier begleitete (s. S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729-1847. Nach Briefen und Tagebüchern*. Band I, Berlin 1882, S. 136).

⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31. Jg., Leipzig 1829, Sp. 456.

Mendelssohns Komposition des *Ave maris stella* weist in vielen Details auf die der Marianischen Antiphon *Salve regina* vom Jahre 1824⁵ zurück, so z. B. mit der Verwendung eines Solosoprans als einziger Vokalstimme (im früheren Werk wird allerdings auf Bläser verzichtet), mit der Wahl der Tonart Es-Dur, durch die Dreiteiligkeit der Anlage mit Rückbezug des dritten Teils auf den ersten nach dem Vorbild einer Da-cappo-Arie, durch den entgegen dem Verlauf des liturgischen Textes vorgenommenen Rückgriff an späterer Stelle auf den Textbeginn – hier „Ave, maris stella“, dort „Salve, regina“ – und im Detail schließlich durch die Exposition der verminderten Quinte *g-des* bereits im ersten Takt. Andererseits trennen beide Werke Jahre, in denen die künstlerische Individualität reifen sowie kompositorische Erfahrung wachsen konnte. So verweist die zielgerichtete Dramatik im Mittelteil des späteren Werkes darauf, daß Mendelssohn in der Zwischenzeit immerhin eine ausgewachsene Oper komponiert hatte. Melodische Bildungen sind im *Ave maris stella* individueller ausgeprägt und damit weniger austauschbar-floskelhaft gehalten als im früheren Werk; im Hymnus wird die Verteilung von melodischem Material auf Singstimme und Instrumente sorgsam behandelt und sogar strukturell eingesetzt, ebenso ist hier der musikalische Satz in seiner Technik anspruchsvoller geworden.

Mendelssohn komponiert lediglich die ersten drei der sieben vierzeiligen Strophen des vollständigen Hymnentextes und diese teilweise mit Umstellungen und Auslassungen. Die vierte Zeile der ersten Strophe „felix caeli porta“ tritt erst in der freien Reprise des ersten Teils am Schluß auf; in der zweiten Strophe sind die zweite Zeile „funda nos in pace“ und die dritte „mutans Evae nomen“ miteinander vertauscht; völlig fehlt die Schlußzeile „bona cuncta posce“ der dritten Strophe; auf die Wiederholungen der ersten Zeile „Ave, maris stella“ wurde bereits hingewiesen.

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

Völlig unterschiedlich ist der mittlere Teil gehalten. Sein kurzer Text – lediglich die dritte Textstrophe liegt ihm zugrunde – ermöglicht umfangreiche Wiederholungen. Der Gestus dieses

⁵ Das Werk erschien ebenfalls im Carus-Verlag als Erstdruck (CV 40.798/01).

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

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

als „diabolus in musica“ äußerst ausdrucksintensiv. Die dramatische Erregung des Mittelteils scheint in diesem Aufgreifen der verminderten Quinte nachzuschwingen, das auch die vormals getrennten Bereiche vereint. Das Stück schließt nach dieser gleichsam versöhnenden Gebärde. Die separate Orgelstimme ist nicht von Mendelssohn überliefert. Sie wurde als Orgelauszug von Herrn Dr. Paul Horn, Ravensburg, erstellt und soll die Möglichkeit geben, das *Ave maris stella* auch, wie oben bei der Uraufführung erwähnt, mit ausschließlicher Begleitung des Soprans durch eine Orgel aufzuführen.

Ich danke der Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, für die Bereitstellung der Vorlagen, Auskünfte zur Quelle sowie die Genehmigung der Edition und Herrn Dr. Horn für gründliche Durchsicht und Rat.

Wurmlingen bei Tübingen,
im Mai 1993

Hans Ryschawy

Text des *Ave maris stella*

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

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

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

Meerstern, sei begrüßet,
Gottes hohe Mutter,
allzeit reine Jungfrau,
selig Tor zum Himmel!

Du nahmst an das „Ave“
aus des Engels Munde.
Wend den Namen EVA,
bring uns Gottes Frieden.

Lös der Schuldner Ketten,
mach die Blinden sehend,
allem Übel wehre,
jeglich Gut erwirke.

Lateinische Fassung sowie deutsche Nachdichtung mit freundlicher Genehmigung aus Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Stuttgart 1975, Katholische Bibelanstalt GmbH. In der deutschen Nachdichtung ist – wie bei Mendelssohns Textfassung – die dritte mit der vierten Zeile der zweiten Strophe vertauscht.

Hail, star of the ocean,
God's own gracious mother,
Now and ever virgin,
Blessed gate of heaven.

Hearing that blest „Ave“
From God's holy angel,
Pour on us atonement,
Making Eve's name worthy.

Break the chains of evil;
Give the blind their vision;
Drive away all evils
And bring us all goodness.

English translation: Jean Lunn

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

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

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

Traduction française: Christian Meyer

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (CV 40.797), Orgelauszug, zugleich Fassung für
Sopran und Orgel (CV 40.797/03), 3 Harmoniestimmen
(CV 40.797/09), Violino I (CV 40.797/11),
Violino II (CV 40.797/12), Viola (CV 40.797/13),
Violoncello/Contrabbasso/Organo (CV 40.797/14).

Eine Einspielung dieses Werkes durch Krisztina Laki (Sopran) und dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn unter der Leitung von Frieder Bernius ist erhältlich: CD 83.104, LP 68.109.

Foreword (abridged)

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

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

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

The treatment of the text, the formal shaping of the music, and the nature of the setting show that Mendelssohn also regarded the hymn as a personal prayer. The first two verses, invocation of the Virgin Mary and more general appeals for help – these relate to the anagram AVE/EVA and to peace – form the first part of the composition. They are of an arioso character, and gave the dedicatee opportunities to demonstrate her vocal accomplishments without wholly abandoning the south-German/Austrian tradition of compositions in honour of the Blessed Virgin, characterized by straightforward lyrical melodies. Certain key words are highlighted, e.g. "funda" ("give"), by means of repetitions, and "pace" ("peace") by a brief cadenza; Mendelssohn brought these words together musically as a plea "give peace." The motives of the instrumental introduction, which recur briefly just before the end of the first section, are – very unusually – not taken up in the voice part; Mendelssohn evidently took care to keep the motive material of the instrumental introduction separate from that of the vocal music.

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

The third section of the work is a brief, free repetition of the first. One detail is sufficient to show what care Mendelssohn devoted to the conception of this hymn: at first it seems that the thematic separation between the instrumental introduction and the vocal music which marked the first section is to be continued here, but then the voice part twice features the interval of a diminished fifth, first *a¹-e flat²* at "caeli," then *g¹-d flat²* at the concluding "stella." That interval is the characteristic feature of the instrumental introduction and, as the "diabolus in musica," is characterized by great intensity of expression. The dramatic excitement of the middle section seems to re-echo in this return to diminished fifths, which brings together the two elements previously separated. The piece ends with this sense of reconciliation.

The separate organ part was not written by Mendelssohn. It is an organ reduction of the accompaniment made by Dr. Paul Horn, Ravensburg, and its existence makes it possible for the *Ave maris stella* to be performed, as it apparently was at its first performance, by a soprano with organ accompaniment.

I am grateful to the Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Music Department, for supplying the original source material and for providing information concerning it, and for giving permission for this publication. I also wish to thank Dr. Horn for his careful examination of the musical text, and for his advice.

Wurmlingen bei Tübingen, May 1993
Translation: John Coombs

Hans Ryschawy

¹ See also Rudolf Werner: *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt a. M. 1930, published by the author, p. 98.

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

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

Avant-propos (abrégé)

L'hymne mariale *Ave maris stella* est attestée dès le IX^e siècle. Elle s'inscrit dans le cadre des Vêpres des fêtes mariales célébrées dans la liturgie catholique. Au cours du XVIII^e siècle, on assiste, en Allemagne du Sud et en Autriche, à une prolifération de compositions sur des textes de la dévotion mariale pour solistes et/ou chœur avec orchestre, destinées à rehausser des liturgies toujours célébrées avec beaucoup de fastes – tradition dans laquelle s'inscrivent encore, par exemple, les compositions respectives de Mozart et de Schubert.

L'autographe de la partition de l'*Ave maris stella*¹ de Mendelssohn porte en explicite « Berlin, d. 5. July. 1828 ». Il s'agit d'une œuvre virtuose destinée à la salle de concert. Elle fut probablement créée lors d'un concert à la Marienkirche de Berlin le 27 mai 1829, mais, apparemment, semble-t-il, dans une version dans laquelle les flûtes, les cors, ainsi que le quintette à cordes avaient été remplacés par un orgue; la partie vocale avait été chantée par la dédicataire de l'œuvre, Anna Milder-Hauptmann². Le critique de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* publiée à Leipzig, relate cet événement en ces termes: « Un chant pour soprano solo de Felix Mendelssohn-Bartholdy, 'Ave maris stella', fit preuve d'esprit d'invention, de fraîcheur mélodique et de savoir-faire compositionnel. Mad. Milder chanta cette composition avec beaucoup d'intériorité et de grâce. »³

Mendelssohn ne mit en musique que les trois premières des sept strophes, de quatre vers chacune, que compte le texte intégral. Il supprima en outre ici et là quelques mots, modifiant ailleurs l'ordre des mots. Le quatrième vers de la première strophe « felix caeli porta » n'apparaît qu'à la fin de l'œuvre, dans une reprise, librement composée, de la première partie; dans la deuxième strophe, l'ordre du deuxième vers « funda nos in pace » et du troisième « mutans Evae nomen » est permuté; le vers final « bona cuncta posce » de la troisième strophe manque, tandis que le premier vers « Ave, maris stella » est repris une dernière fois à la fin, dans la reprise libre et abrégée.

Le traitement du texte, sa mise en forme ainsi que la manière dont il fut mis en musique montrent que Mendelssohn concevait également l'hymne comme une prière personnelle. La première partie de la composition traite les deux premières strophes, l'invocation mariale et une prière d'un caractère plus général – elles se rapportent à l'anagramme AVE/EVA et à la paix. Elles sont composées sous forme d'air et donnèrent l'occasion à la dédicataire de l'œuvre de faire entendre sa voix sans désavouer toutefois la tradition de la composition des chants mariaux tels qu'elle était pratiquée dans le Sud de l'Allemagne et en Autriche, dont la simplicité et le caractère chantant des lignes mélodiques constituent la marque de facture. Le contenu de certains termes sont soulignés plus particulièrement: par exemple « funda » (« donne ») est répété et « pace » (« Paix ») porte une petite cadence – Mendelssohn formule ainsi la demande « apporte la paix ». Le

motif de l'introduction instrumentale que l'on entend encore très brièvement juste avant la fin de la première partie, n'est pas repris par la partie vocale, ce qui est tout à fait inhabituel: l'introduction instrumentale et la partie vocale se trouvent de ce fait soigneusement séparés d'un point de vue thématique.

La partie centrale obéit à un esprit tout à fait différent. La brièveté de son texte – il s'agit en l'occurrence de la troisième strophe de l'hymne – autorise de multiples répétitions. Cette partie baigne dans une atmosphère dramatique. Un discours agité rehaussé d'un grand nombre de moyens stylistiques empruntés au genre dramatique porte les prières qui semblent avoir puissamment ému le compositeur lui-même: « délivre le pécheur de ses chaînes », « donne la vue aux aveugles », « protège nous de tout mal ». D'un point de vue musical, cette partie repose presque entièrement sur un motif de deux mesures qui, soumis à une élaboration particulièrement habile subit de multiples modifications et apparaît à toutes les voix, produisant ainsi un sentiment d'unité.

La troisième partie forme une brève reprise, très libre, de la première. Un point de détail montre à quel point la conception de cette hymne fut minutieuse. Il semble, là encore, que la distinction des motifs entre l'introduction instrumentale et la partie vocale ait été poursuivie, jusqu'à ce que la voix parcoure par deux fois une intervalle de quinte diminuée, tout d'abord *La-Mi bémol* sur « caeli », puis *Sol-Ré bémol* sur le mot « stella » qui suit. Cet intervalle est précisément l'élément caractéristique de l'introduction instrumentale et, en sorte de « diabolus in musica », introduit un surcroît d'intensité expressive. L'intensité dramatique de la partie centrale est encore soulignée par ce recours à la quinte diminuée qui procède à la réunification des domaines précédemment séparés. La pièce conclut après cette opération en forme de réconciliation.

La partie séparée pour orgue ne fut pas composée par Mendelssohn. Elle fut réalisée par Monsieur le Dr. Paul Horn (Ravensburg) afin de permettre d'exécuter l'*Ave maris stella* – comme cela fut le cas lors de sa création – exclusivement par une soprano accompagnée par l'orgue.

Nos remerciements vont au Département de la Musique de la Staatsbibliothek de Berlin-Preußischer Kulturbesitz qui a mis les sources à notre disposition et qui en a autorisé la publication. Nous remercions également Monsieur le Dr. Horn pour ses conseils et ses expertises.

Wurmlingen bei Tübingen, mai 1993
Traduction: Christian Meyer

Hans Ryschawy

¹ Cf. sur ce point Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (Frankfurt a. M.: chez l'auteur, 1930), p. 98.

² Anna Milder-Hauptmann (1785–1838) était l'une des plus célèbres cantatrices de son temps. Elle connut un succès incontesté à Berlin de 1816 à 1829. Cf. les notices de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ainsi que celles du *New Grove*.

³ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31^e année (Leipzig, 1829), col. 456.

Ave maris stella

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809 - 1847
Orgelbearbeitung: Paul Horn

Adagio non troppo

Flauto

I

Corni in Es

II

Soprano

Violino I

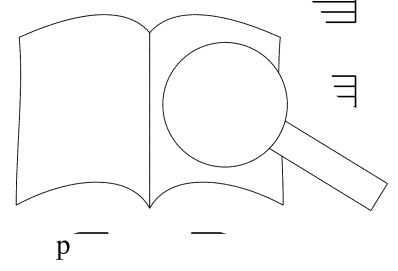
Violino II

Viola

Bassi ed Organo
tasto solo

Organo
(ergänzt)

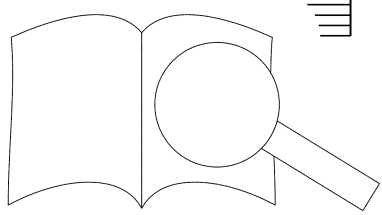
5



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

ris stel - la. Su - mens il - lud

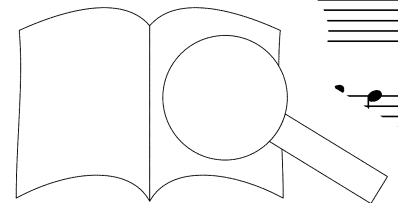
PROBENPARTIEMUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



p cresc. f
 „A - ve” Ga-bri-e-lis o - re, mu - tans, mu - tans E - - vae no - men,
 f dim. pp
 cresc. f
 pizz. cresc. arco f
 cresc.

Solo
 p
 p
 fun - da,
 da nos in pa - ce,
 pp

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



35

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

-Cb

+Cb

39

nos

cresc.

f

p

f

p

cresc.

f

p

PROBEPARTITUR

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

ce. A - ve, a - ve,

ad lib.

p

a - ve, ma - ri

la.

f

PROBENPARTITUR

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

Allegro 50

Musical score for measures 50-53. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Sol-ve". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Musical score for measures 54-57. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "vin - cla - re - is, pro - fer lu - men". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the previous system. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

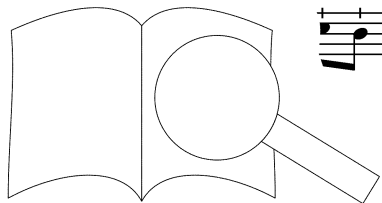
cae-cis, ma - la no - stra pel

p *f*

le. is, sol - ve vin - cla re

f *p*

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



69

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

74

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

re - is, vin - cla re - is,

f

f *f* *f* *f*

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

p *p* *p* *a2*

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

cresc. pp

cresc. pp

cresc. pp

cresc.

cresc.

cis. Sol - ve

p

cresc. f

p

cresc. f

p

cresc. f

p

cresc. f

p

cresc. f

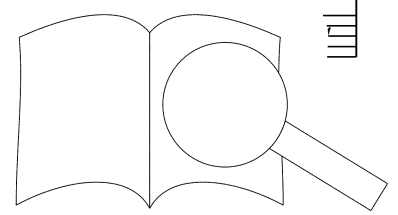
p

cresc. f

p

cresc. f

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



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

dim.
dim.
cresc.
cresc.
cresc.

109

f f

f ff

f ff

la, ma

f ff

f ff

f ff

f ff

PROBENPARTITUR

Carus-Verlag

113

ff

f

ff

ff

ff

ff

ff

ff

PROBENPARTITUR

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

Musical score for measures 118-122. The score includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in the piano part. A fermata is present over a chord in the final measure of this section.

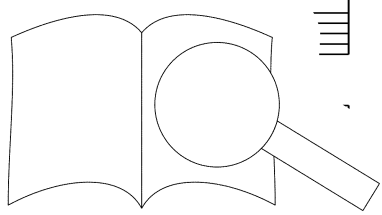
123 Come prima

Musical score for measures 123-132. The section is titled "Come prima". It features a vocal line and piano accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The vocal line includes the lyrics "A - - - ve, -".

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

por - ta - Fi - nos in - pa -

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



139

ce, fun - da, fun - da nos in

p

pp

143

pa - ce. A - - ve,

pp

PROBEPARTITUR

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

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

f

cresc.

a - - -

f

dolce

ad lib.

f dim.

p

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

Kritischer Bericht

1. Die Quelle

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

Datierung:

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

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

Widmung:

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

Weitere Vermerke:

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

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

2. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe folgt bezüglich der Satzsetzung von Akzidentien, der Haltungsangaben sowie der Halsung und der Editionspraxis. Nicht eigene Abkürzungen bei Traktaten von Warnakzidentien sind – soweit nicht in der im Notenbild angegebenen dynamische Zeichen und Beschriftungen „Bögen und Crescendogabeln“ – akzidentien, Noten, Akzentzeichen und dynamische Bezeichnungen – jeweils gemeinsam auf den jeweils gemeinsamen der Hörner und Violinen, bei der oberen Stimme einträgt. Der rhythmische Verlauf der Stimmen ist durch die Beschriftung auch für die jeweils unteren Stimmen. Die genannten Stimmen erhielten in der Ausgabe zusätzlich eigene Systeme.

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

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

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

3. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: Fl (Flöte), Hr I/II (Horn I/II), VI I/II (Violine I/II), Va (Viola), S (Sopran), Vc (Violoncello), Cb (Kontrabaß); T (Takt). Zitiert wird in der Reihenfolge Takt - Stimme - ⁷ im Takt (Note oder Pause).

- 1: Taktvorzeichnung C fehlt.
1 Bassi: Vermerk „tasto Solo“ oberhalb.
1 Va 5-T. 5: Nicht notiert; Vermerk „un“.
11 S 8: Triolenachtel nicht separat.
17 Va: Eine Achtelpause fehlt.
19 VI I 1: Auflösungszeichen.
24 S 8: Achtel nicht separat.
25 VI I 1-2: Zusätzliche „r“.
26 VI I, S 1: Auflösungszeichen.
26 Va 3: „d' erg“.
34 VI II 1: Vier.
35 Bassi: „r“.
36 Bassi: „erg.“, „gär“.
40 Fl, Hr I/II, VI I/II, Vc: „veg.“, „de“.
42 P: „p“.
47: „Auflös.“, „ense“, „erholt“, „auch über 2-4 und 5-6 lesbar.“
53: „Notenhäse nach unten für VI II fehlt.“, „Dur-Generalvorzeichnung (bei Akkolade T. 70-82)“, „ch in B-Dur korrigiert.“, „Achtelpause fehlt.“, „telnote *fis*.“, „(urspr. *d'*)“.
96-97 S: Bindebogen.
97 S: Im Takt nur Viertelnote c² und Viertelpause.
98 S 1: Viertelpause ohne Punktierung.
99 VI I/II: Bis T. 103, 5 nur eine Stimme notiert; Vermerk „a 2“.
99 Va-T. 106: Nicht notiert; Vermerk „C. B.“.
105 VI, Va, Bassi: *cresc.* auch ab 104,5 bzw. 7 lesbar.
111 Va 4-T. 113: Nicht notiert; Vermerk „C. B.“.
120 Bassi: Eine Achtelpause fehlt.
123: Tempobezeichnung „And[ante] [!] Come ima [prima]“.
123 VI I/II: Bogen bereits ab 1 lesbar. VI II bis T. 125, 7 als Verdopplung von VI I ergänzt; vermutlich fehlt Devise „a 2“.
124-125 Va: Nicht notiert; Vermerk „C. V. uni 2“.
125 VI I/II: Beginn des *dim.* unklar; im Ms zwischen 2 und 3.
130 S 6: Achtel nicht separat.
144 Bassi: „p [!] zwischen 2 u. 3, da Stimmverlauf im Manuskript nachträglich geändert.“
152 VI II 3: „a.“

