

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Motets / Motetten

Op. 69

Edited by / Herausgegeben von
John Michael Cooper

Score / Partitur



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 8937

CONTENTS / INHALT

Preface	III
Vorwort	XII
O be joyful to the Lord / Jauchzet dem Herrn, alle Welt	1
My soul doth magnify the Lord / Mein Herz erhebet Gott, den Herrn	16
Lord, now lettest Thou Thy servant depart in peace / Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren	41
Critical report	50

ENSEMBLE / BESETZUNG

(Soli: Soprano, Alto, Tenore, Basso)

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

(Organo)

PREFACE

The compositions that are the subject of this edition occupy a special position in Mendelssohn's oeuvre. Most obviously, they are the final sacred works of a composer whose historical greatness resides not least of all in his contributions to religious music during the increasingly secular nineteenth century. Equally important is that they in many ways emblemize the problematical status of the editions through which Mendelssohn's music has traditionally been known, for here as in numerous other instances the score issued in the series of Mendelssohn's *Sämtliche Werke* under the editorship of Julius Rietz in the 1870s – the edition that has served as the basis for almost all subsequent editions – is deeply flawed, presenting the works in a text that frequently and substantively diverges from the most authoritative version penned by Mendelssohn himself. Finally, these last of the composer's sacred works are noteworthy not only for their obvious beauty and elegant craftsmanship, but also for their poignancy and depth of emotional expression. Penned during the final year of Mendelssohn's life, completed during the difficult months following the death of his beloved older sister, Fanny Hensel, and first published as a set within weeks of his own death, these motets exemplify Mendelssohn's ability to synthesize music for public or ecclesiastical use with his own deeply personal emotional expression.

The present volume is the first source-critical edition of the choruses traditionally known as Mendelssohn's Opus 69. The differences will be readily evident to anyone familiar with earlier editions of these motets. The text is presented first and foremost in English (the language in which Mendelssohn conceived and composed them), and this text is for the first time since 1847 given as Mendelssohn wrote it. The scores include Mendelssohn's original organ accompaniment rather than the piano-reduction for rehearsal purposes provided in other editions. Most strikingly, for the first time since 1847 the doxology of the *Jubilate* is presented in a fashion consistent with the works' complex source- and publication history. The edition thus offers a fresh look at Mendelssohn's final remarkable contributions to nineteenth-century sacred music.

GENESIS AND PUBLICATION HISTORY

The genesis and publication history of these choruses have been expertly reconstructed by David Brodbeck.¹ The following account summarizes the essentials of this history; for a more detailed explanation and useful insights into the complicated musical relationships among the works discussed here, the reader is directed to Brodbeck's essays and his editions of the motets posthumously published as Mendelssohn's Op. 78, as well as Judith Silber Ballan's edition of the *Deutsche Liturgie*.

The works generally known today with German texts as Mendelssohn's *Drei Motetten*, Op. 69, are patently English in their conception and creation. Their history dates back to Mendelssohn's second visit to England: in 1832, not yet a well-established composer but nevertheless basking in the acclaim afforded him by London's music-loving public, Mendelssohn was invited by Vincent Novello to compose music for the Morning and Evening Services of the Anglican liturgy (comprising the *Te Deum* and *Jubilate* and *Magnificat* and *Nunc dimittis*, respectively).² Although he completed a setting of the *Te Deum* in response to this invitation, his characteristic self-doubts led him to suppress it, proclaiming it "not ... unworth [sic] being published."³ Thirteen years later, in 1845, he would revise this composition and offer it to Edward Buxton, owner of the London publishing house of Ewer & Co. (which had in the meantime replaced Novello as Mendelssohn's preferred English publisher) – but since Mendelssohn had still not composed the *Jubilate*, *Magnificat*, and *Nunc dimittis* the project of music for an English cathedral service still remained unfulfilled. It was presumably for this reason that Buxton, probably during his visit to Leipzig in the autumn of 1845,

1 See David Brodbeck, "Eine kleine Kirchenmusik: A New Canon, a Revised Cadence, and an Obscure 'Coda' by Mendelssohn," *Journal of Musicology* 12 (1994): pp. 179–205.

2 See Peter Ward Jones, "Mendelssohn and His English Publishers," in *Mendelssohn Studies*, ed. R. Larry Todd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 242–43.

3 See "Unpublished Letters of Mendelssohn," *The Musical Times* 51 (1910): p. 366.

copied out the texts of the *Jubilate*, *Magnificat*, and *Nunc dimittis* for Mendelssohn.⁴ In January 1846 the composer wrote to Buxton that the Evening Service would soon be completed, and on 13 February he sent him the revised version of the 1832 *Te Deum*, scored for vocal soloists, chorus, and organ, as appropriate for the Anglican service. He specified that it was to be published in England only (not in Germany, as was customary due to nineteenth-century copyright issues). By the end of June Ewer & Co. had finally published the first installment of the Anglican music invited and conceived nearly fifteen years earlier. By this point, of course, Mendelssohn stood at the zenith of his international fame, and he was hard at work on his second oratorio, *Elias* (*Elijah*). The completion of his Anglican project thus was placed on the back burner once again.

Mendelssohn's 1845 return to his 1832 *Te Deum* was evidently part of a broader reawakening of his interest in liturgical music.⁵ This reawakening – the first since his difficult and disappointing tenure as *Generalmusikdirektor* to the court of the Prussian king Friedrich Wilhelm IV in 1842–44⁶ – generated profound difficulties for the subsequent completion and dissemination of the Anglican project Mendelssohn had undertaken in 1832. In mid-July 1845 he offered a “Sonntags-Musik” consisting of “a Psalm, a Gloria, and a Verse” to the Berlin publisher Bote & Bock, and the pub-

lisher eagerly accepted. This “Sonntags-Musik” was to comprise his setting of Psalm 2 (“Warum toben die Heiden”) with a companion Gloria Patri in C Major; a setting of Psalm 43 (“Richte mich, Gott”) with its companion Gloria Patri; and a setting of the verse “Herr, gedenke nicht unsrer Übeltaten.” He delayed in supplying the music, however. The firm reminded him of the arrangement in April 1846, and he complied by sending them what he described as “6 Sprüche für 8-stimmigen Chor, beim Gottesdienst zu singen” (6 Verses for Eight-Part Chorus to be Sung in the Holy Service). But in November 1846 he requested that the works be withdrawn. They remained unpublished during his lifetime, and while the “6 Sprüche” were posthumously published as Mendelssohn's Op. 79 in a version consistent with his last known wishes, the other liturgical works became hopelessly entangled. At some point between Bote & Bock's reminder and his request that the Sprüche be withdrawn (i. e., between April and November 1846), he registered them as his Op. 69 (assigned to Bote & Bock) in a personal inventory of his compositions. Thus, the opus number conventionally assigned to the choruses presented in the present edition thus originally applied not to them, but to the compositions that would be posthumously published as his Op. 79 in 1848.

At this point the Anglican choruses' already protracted history became even more complex. In March 1847 Mendelssohn turned to the close of the Morning Service (i. e., the *Jubilate*), writing out the work in full score with organ accompaniment, and completing it on 26 March – but without the doxology (“Gloria patri” / “Glory be to the Father”); the work thus concluded with “For the Lord is gracious” at this point (see Appendix pp. 13–15). On 5 April, then, he composed the music for the doxology, leaving only the last nine bars of the organ part unnotated. He showed this music to Buxton sometime in the last two weeks of April 1847, but he still declined to submit it for publication (presumably because the organ part needed to be completed, and perhaps because he wished to consider other revisions as well). Buxton reminded him of the project on 28 May,⁷ and it may have been in the wake of this reminder that he produced the undated fair copy of all three works, with fully written out organ part, now held in the

4 Letter preserved in the “Green Books” collection of Mendelssohn's incoming correspondence in the Bodleian Library, Oxford. Items from this collection are cited by the appropriate volume in the series and item within the volume. This letter is GB 27:5.

5 Although the reasons for this renewed interest remain unclear, they seem to revolve around Mendelssohn's English friends and activities – specifically the music critic William Horsley. For a description of Horsley's interactions with Mendelssohn involving early British music, see Susannah Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969), p. 215.

6 For a concise overview of this appointment, see Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn* (New Haven: Yale University Press, 2003), pp. 180–85. For more detailed studies, see especially David Brodbeck, “A Winter of Discontent: Mendelssohn and the *Berliner Domchor*,” in *Mendelssohn Studies*, ed. R. Larry Todd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 1–32; further, Wolfgang Dinglinger, “Mendelssohn: General-Musik-Direktor für kirchliche und geistliche Musik,” in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, ed. Christian Martin Schmidt (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel), 1997, pp. 23–36.

7 Bodleian Library, Oxford, GB 25:2.

Moldenhauer Archives of the Library of Congress in Washington, D. C. (source **A2** in the Critical Report). But in the meantime the triumphant trajectory of Mendelssohn's life and career had been dashed by the sudden death of his beloved older sister, Fanny Hensel, on 18 May.

As is well known, Fanny's death threw Mendelssohn into a severe depression.⁸ Attendant to this was a profound creative crisis: for most of the coming months most of his creative energies were channeled into drawings and watercolors. The musical products of these final months of Mendelssohn's life are remarkable not only for their expressive intensity, but also by the fact that this intensity is achieved within genres and forms characterized by strictness and an imposing historical legacy. The English music critic Henry Fothergill Chorley (1808–72), who visited with Mendelssohn in Interlachen near the end of the summer, later recalled the composer's remarks about his creativity during these months as follows:

"He had composed much music, he said, since he had been at Interlachen; and mentioned that stupendous *quartett* in F minor which we have since known as one of the most impassioned outpourings of sadness existing in instrumental music – besides some English service music for the Protestant church. 'It has been very good for me to work,' he went on, glancing for the first time at the great domestic calamity (the death of Madame Hensel), which had struck him down, immediately on his return from England; 'and I wanted to make something sharp and close and strict' (interlacing his fingers as he spoke) – 'so that church music has quite suited me. Yes: I have written a good deal since I have been here – but I must have quiet, or I shall die!'"⁹

Although the F-minor String Quartet posthumously published as Mendelssohn's Op. 80 is the most celebrated product of these difficult months, Mendelssohn himself evidently regarded the Anglican choruses that would eventually become his Op. 69 as comparably important in his attempted

artistic convalescence. The autograph reveals that he completed the music for the Evening Service (i. e., the *Magnificat* and *Nunc dimittis*) on 12 and 13 June, leaving only their respective *Gloria patri* settings uncomposed. He then returned to the *Jubilate Deo*, crossing out the earlier setting of "For the Lord is gracious," sketching the beginning of a canonic motet on the Latin motto "Per aspera ad astra,"¹⁰ and then undertaking a new, substantially different setting of the motet's critical final line – the meaning of which must have troubled him deeply in the "gray on gray" (*grau in grau*) world left to him after the death of Fanny.¹¹ This setting, too, he deleted – now after only nineteen bars (see Appendix p. 15). He endeavored once again to set the phrase, returning to ideas from the first passage but treating those concepts with greater austerity. This more restrained setting complemented that of the already-composed doxology, whose chant-like vocal lines supplemented the richness of the organ accompaniment, in a new setting that combined elements from both of the earlier ones. The harmonic invention and conciseness of this last setting parallel the intensity of its textual expression.

This setting evidently satisfied the composer. He dispensed a copy of all three settings – now with a completed organ part included – to Buxton on 7 July,¹² along with a cover letter in English requesting that he be given the chance to review the proofs once his preferred English translator, William Bartholomew, had reviewed the declamation and made any necessary changes there:

"My dear Sir

I send here the piece which I brought already to England for you, and was prevented from looking over and finishing during that hurried but very pleasant stay in your country. It completes the Morning Service of which you published the first piece.

I also send two new pieces forming the whole of an Evening Service, which are perhaps a little longer and more developed than in your usual Cathedral style; yet I hope they might be used,

8 By far the most detailed and accurate account of this difficult period to date is offered in R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 525–69.

9 Henry F. Chorley, *Modern German Music*, new introduction and index by Hans Lennenberg (New York: Da Capo, 1973), 2: pp. 387–88.

10 Literally, "through difficulties to the stars."

11 Letter to Charlotte Moscheles dated of 9 October 1847, quoted from Todd, *A Life*, p. 565.

12 This manuscript may be securely identified as the autograph held in the Moldenhauer Archives of the Library of Congress, Washington, D. C. (source **A2** in the Critical Report).

and I found much pleasure in occupying myself with them. You told me you wanted to have something of my manuscripts, & so I send this as I wrote it, but as there are several passages which might not be quite clear to the Engraver it is quite necessary that you should send me the proofs of all these pieces before they are published.

This is also necessary because I beg you will submit the wording of them to Mr Bartholomew (to whom I beg to be most kindly remembered). If he finds passages where the English accent is wrong I beg he will alter them, but before the alterations are published I should like to know them & therefore again I must look over the proofs."¹³

Buxton relayed three possible emendations to the declamation of the phrase "he hath scatter'd the proud in the imagination of their hearts" (mm. 142–64 of the *Magnificat*) in a letter dated 7 August, also reminding Mendelssohn that the *Magnificat* and *Nunc dimittis* still needed their respective "Gloria patri" verses.¹⁴ The composer wrote the choral parts for these two movements into the composing scores (source **A1**), and one week later dispatched these settings, written on the two half-sheets that comprise fol. 13r–v of the *Stichvorlage* (source **A2**) to Buxton.¹⁵ He revised the composing score to reflect the change, and explained his preference in the cover letter to Buxton, dated 15 August:

"My dear Sir

According to your wish I send you here enclosed two more 'Gloria Patri'. Of the three modes of alteration for the wrong 'imagination' [sic] I prefer the first



because it is the only one that does not alter the rythm [sic] of the whole movement, & will as well apply to the second passage when the 'imagination' [sic] comes into play. This is not the case with alteration no. 2 & 3, & as I could not find another I beg you will insert no. 1."¹⁶

13 Bodleian Library, Oxford, MS M. Deneke Mendelssohn c. 42, no. 83a.

14 Bodleian Library, Oxford, GB 16:23.

15 Bodleian Library, Oxford, MS M. Deneke Mendelssohn c. 42, no. 47

16 Bodleian Library, Oxford, MS M. Deneke Mendelssohn c. 42, no. 83b.

Although Buxton did not enter these revisions into **A2**, the Ewer edition (**E2**) shows that he did follow Mendelssohn's preference in revising this passage. By 16 September Buxton had forwarded proofs to Mendelssohn in Leipzig, hoping to retrieve them from him in person when he arrived there a week or so later.¹⁷ Whether the exchange occurred in person is unclear, but by late October Mendelssohn was able to send a pre-publication print to Breitkopf & Härtel, along with a copyist's manuscript and a separate leaf documenting a re-scoring of mm. 40–80 of the *Magnificat*. This little-known letter – apparently his first mention of the Anglican choruses to the German publisher – also provides information vital to assessing the critical authority of the Breitkopf & Härtel edition. The portion relating to the Anglican choruses reads:

"I also enclose a collection of choruses for the worship service, which likewise should appear simultaneously at Ewer [& Co.] But the organ accompaniment is necessary for the English churches, whereas I would prefer to hear these choruses without any accompaniment in Germany. This explains the differences between the manuscript and the printed pages, which I enclose because the copyist wrote the English text uncertainly and in completely in the wrong position. Specifically, it must stand beneath the German [text] throughout, and in a smaller typeface; all notes that reflect the English version must likewise be small ones, and I think it better to include the printed exemplar here so that [these instructions] can be followed precisely. Whether you wish to publish the three motets (for one can also call them that) individually or only as a group is entirely up to you. But in each one the Gloria Patri must be separated out and begin only after a break, while the individual sections of the motets themselves (for example, [those of] the *Magnificat*) can follow one another directly, as in the printed exemplar and the copy. The individual vocal parts will probably also have to be published at the same time. I would suggest 40 Friedrichs d'or as the honorarium for this opus."¹⁸

17 Bodleian Library, Oxford, GB 26:56.

18 Letter from Mendelssohn to Raimund Härtel, 25 October 1847 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sammlung Haertel No. 301): "Zugleich lege ich eine Sammlung von Chören für den Gottesdienst bei, die ebenfalls bei Ewer gleichzeitig erscheinen sollen. Doch ist für die Engl. Kirchen

Despite the detailed information provided in this letter, the remainder of the history of the choruses is cloaked in mystery. At some point Mendelssohn revised the original entry for Op. 69 in his personal inventory of his compositions, assigning the opus number to his Anglican choruses with organ and identifying Breitkopf & Härtel as the German publisher; also sometime in October he received payment for the publication.¹⁹ On 28 October he suffered the first of the three strokes that led to his premature death on 4 November. In the meantime the *Jubilate Deo* had finally been published.²⁰

And what of the remaining versions of this *opus ultimum* (i. e., the two remaining Anglican choruses and all three of the German motets)? One of the works was performed at the Gewandhaus's memorial concert on 11 November 1847.²¹

Orgelbegleitung nöthig, während ich die Chöre in Deutschland am liebsten ganz ohne Begleitung hörte. Daher die Verschiedenheit des Manuscriptes, und der gedruckten Blätter, die ich jedoch beilege da der Copist den Engl. Text unsicher und noch dazu an eine ganz falsche Stelle geschrieben hat. Er muß nämlich durchgängig unter dem Deutschen, und zwar mit kleinerer Schrift stehen; auch alle Noten, die sich auf die Engl. Version beziehen müssen kleine sein, und damit dies recht genau beobachtet werden könne, hielt ichs für besser das gedruckte Exemplar beizulegen. Ob Sie die 3 Motetten, (denn so könnte man sie auch nennen) einzeln oder nur zusammen ausgeben wollen hängt ganz von Ihnen ab. Bei jeder aber muß das Gloria patri ein abgesondertes Stück sein, und nach einem Absatz anfangen; während die einzelnen Stücke der Motette selbst (z. B. das Magnificat) ohne Absatz auf einander folgen können, wie im gedruckten Exempl., und in der Copie. Die einzelnen Singstimmen würden zu diesen Chören wohl auch gleich mitausgegeben werden müssen. Als Honorar würde ich 40 Friedrichsd'or für dies Werk vorschlagen." Mendelssohn's private account-book for 1846–47 records that he received payment for Op. 69 from Ewer & Co. as well as Breitkopf & Härtel in October 1847 (Bodleian Library, Oxford, MS M. Deneke Mendelssohn e.17, fol. 8v).

19 See Brodbeck, "Eine kleine Kirchenmusik," pp. 178–81.

20 One of the two exemplars in the British Library (London) bears the penciled accession date of 1 November 1847 (shelfmark H.864.a.(2.)). I wish to thank Robert Balchin, Curator of Music Collections, for helpful information concerning the acquisition of this and the remaining installment of the Ewer Edition of Op. 69.

21 [Leipziger] *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49, no. 46 (17 November 1847), col. 791: "After this song accompanied by piano alone came an *a cappella* motet for soli and chorus, performed by our local Sing-Akademie and other musically educated amateurs, composed in the summer of this year and still in manuscript." (For original German, see p. XVII).

Breitkopf & Härtel announced the works' impending release – as "Chöre beim Gottesdienst zu singen" – in the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung* on 17 November,²² but that publication was evidently delayed. The English edition of the *Magnificat* and *Nunc dimittis* was released sometime in December, now bearing the opus number 69.²³ Finally, on 12 and 26 January 1848 the German firm was able to describe the set – now scored for *a cappella* chorus and identified as "3 Motetten" – as "erschieden" and "so eben erschienen" in advertisements in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*.²⁴ To complicate matters further, in the German publication a new version of the Gloria patri (in German, "Ehre sei dem Vater") originally composed for Mendelssohn's *Deutsche Liturgie*, transposed to F major, had tacitly replaced the one penned and published with Mendelssohn's authorization as the conclusion for the English version of the *Jubilate Deo*.

The three choruses thus entered the world in two significantly different guises. For the Anglican contexts for which they were created and first published, they were liturgical, whereas for the German reformed ecclesiastical contexts they were non-liturgical. For Anglican contexts they were to exist in tandem with the 1846 *Te Deum*, whereas for German ones they were an autonomous set. For Anglican contexts they possessed a clear sequence that ended in a tone of humility before God (*Jubilate Deo* – *Magnificat* – *Nunc dimittis*), whereas for German ones they ended with resplendent opulence. For Anglican contexts they were scored for soloists, chorus, and organ; whereas for German ones only they were *a cappella*.

NOTES ON THE MUSIC

Although Mendelssohn's Op. 69 cannot claim the measure of fame universally afforded *Elijah*, it stands out as a masterpiece in the annals of nineteenth-century sacred music. Its constituent motets are the century's strongest antecedents to the seven motets composed by Brahms a genera-

22 [Leipziger] *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49, no. 46 (17 November 1847), col. 798.

23 An exemplar in the British Library (H.864.a.(4.)) bears the penciled accession date of 22 December 1847.

24 [Leipziger] *Allgemeine Musikalische Zeitung* 50/2 (12 January 1848): col. 31; idem 50/4 (26 January 1848): col. 63.

tion later (Opp. 24, 74, and 110). More importantly, they bespeak a gift for poignant and occasionally profound expression despite their obvious cultivation of sheer euphonious beauty – appropriating techniques of English late-Renaissance vocal polyphony for the emotional intensity of nineteenth-century musical language.

The first of the three choruses, the *Jubilate Deo*, is based on Psalm 100: 1–5. As noted earlier, Mendelssohn composed this chorus as a companion to the Anglican *Te Deum*,²⁵ the two completing the Morning Service. In its German version it is Mendelssohn's second setting of Psalm 100, the first having been composed on 1 January 1844 for the *Berliner Domchor*. On the whole, it represents the approach of motet setting represented in Mendelssohn's Op. 39: each line of text is set to its own musical phrase, but points of imitation are mostly confined to internal sections. Thus, while the opening line ("O be joyful in the Lord") is set as a contrapuntal declamation by the full chorus, the individual voices engage in delicate interplay on the phrase of a rising third that first occurs in the G#-A-B of the soprano, appearing simultaneously in augmentation in the tenor (B-C#-D) and in mm. 3–4 in the alto (F#-G#-A) and then in mm. 6–8 in the tenor and bass (F#-G#-A and D-E-F#, respectively). The same sort of inconspicuously contrapuntal interplay within seemingly homophonic textures characterizes line 3 (mm. 31–50). By contrast, the second and fourth lines ("Dient dem Herrn mit Freuden" and "O geht zu seinen Toren ein," mm. 10–30 and 51–81) feature significantly more elaborate contrapuntal display, and the extended treatment of the latter makes the authentic cadence in A major at m. 81 an especially important point of arrival. The importance of this passage is underscored by the fact that Mendelssohn approached verse 5 at least three times before devising a setting that satisfied him. With its cultivation of closely structured imitative lines in the lower parts, belated entry of the florid soprano, and flexible treatment of closely spaced points of imitation, the original setting obviously betrays

25 This *Te Deum* in A Major was omitted from the series of Mendelssohn's collected works. Ironically, it has received far less attention than the early *Te Deum* in D (for SATB soloists, double chorus, and organ) composed in 1826. A reliable modern edition by Günter Graulich is available in the Caruser Mendelssohn-Ausgaben (Stuttgart: Carus-Verlag, 1979).

the influences of its illustrious English antecedents in the works of Gibbons, Byrd, and Tallis (see Appendix pp. 13–15).²⁶ With his second attempt (p. 15) Mendelssohn almost literally recalled the music of lines 1–2 (mm. 1– approximately 15). Although ultimately rejected, this draft ending reveals the composer striving to make Verse 5 somehow summative, musically recapitulating material from earlier verses – perhaps as a musical parallel to the coordinating conjunction "for/denn" in the text. Ultimately, he returned a more restrained version of the essential ideas of the first setting, avoiding the high A that occurred in that version. This version offers three complete statements of verse 5. The first statement presents the essential material as an alto/tenor duet imitated by the bass, all within a narrow range; the second elaborates on this with a florid, freely composed melody in the sopranos that recalls material from the opening; and the final complete statement unites the four voices, *f*. The verse closes quietly, with a final reiteration of the central concept "For the Lord is gracious" / "Denn der Herr ist freundlich" in all parts.

As noted above, the doxology in the *Jubilate* is particularly problematical. The little-known Anglican version – the only version that can conclusively be considered written and approved by Mendelssohn for this opus – continues the austerity of verse 5, turning to $4/2$ meter and the somber key of A minor; as David Brodbeck has noted, the organ part in this setting provides essential harmonic definition for the voice parts.²⁷ The better-known German version, by contrast, offers the doxology originally written in E major for Mendelssohn's *Deutsche Liturgie* in 1843–44 and then recycled in F major for the conclusion of his setting of Psalm 43 (1844–45; Op. posth. 78 no. 2). This doxology is an eight-part celebration of the fullest

26 The issue of Mendelssohn's familiarity with English Renaissance sacred music has not yet been thoroughly explored. He was a close friend of William Horsley (1774–1858), editor of an edition of Book 1 of Byrd's *Cantiones Sacrae* (1842), from 1829 to the end of his life, and appears to have owned at least two volumes of James Burn's collection of *Anthems and Services for Church Choirs* (London, 1846). See Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, 215; and Peter Ward Jones, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford, Vol. III: Printed Music and Books* (Tutzing: Hans Schneider, 1989), pp. 3–4.

27 Brodbeck, "Eine kleine Kirchenmusik," p. 200.

timbral, registral, and spatial potentials of the *a cappella* idiom. Yet the textual authority of this doxology is anything but secure. If, as David Brodbeck and R. Larry Todd have proposed, the substitution stems from Breitkopf & Härtel alone,²⁸ then the well-known German version is in fact unrelated and unauthorized. Certainly the spare vocal writing of the English setting would not have lent itself well to the *a cappella* scoring required for “true” liturgical music in the reformed German service – and this could have made it necessary for Breitkopf & Härtel to intervene, replacing the doxology Mendelssohn composed for this canticle with the F-major transposition of the doxology from the *Liturgie*, which remained unpublished until 1997.²⁹ At the same time, it is difficult to conceive that this firm, whose owners numbered among Mendelssohn’s closest friends, would have risked such a significant intervention in the aftermath of the composer’s death. At any rate the surviving correspondence suggests that the composer felt quite secure with the materials for an *a cappella* setting that he sent to the German firm on 25 October 1847 (see p. VI, above).³⁰ In the absence of more conclusive evidence, performers must choose for themselves. This edition thus offers both doxologies.

Based on the Canticle of Mary (Luke 1: 46–55), the *Magnificat* ranks among the most solemn and revered texts of the Christian liturgy. The early twentieth-century catalogs of Novello & Co. listed more than 1,000 settings for use in Anglican settings,³¹ and it clearly ranks among the most popular liturgical texts in all Christian denominations. The present setting – Mendelssohn’s second³² – is one of the more concise of the nineteenth-century

repertoire, but it is the lengthiest of the three choruses of Op. 69. (Mendelssohn certainly had this setting in mind when he wrote to Buxton that the new works were “perhaps a little longer and more developed” than was customary in the “usual [Anglican] Cathedral style.”) It is also worth noting that the English version in particular exploits the expressive potentials of the contrast between solo, *solī*, and ensemble singing central to the Anglican verse anthem, especially in the solo setting of “For He hath regarded the lowliness of His handmaiden” (mm. 40–80). Nineteenth-century German liturgical prescriptions did not permit the use of solo singing, but Mendelssohn achieved a comparable effect with his use of contrasting *solī* and ensemble sections (mm. 40–80, 94–141 *passim*, and 165–91).

The vivid emotional language, plentiful pictorial images, and cultivation of pronounced contrasts in the *Magnificat*’s text offer ample opportunity for musical expression. Despite its conciseness, the present setting teems with musical responses to the poetic imagery. If it is an exaggeration to discover in the setting’s opening (mm. 1–4) a musical reflection of the sign of the cross (which in liturgical practice is made at the first word of the *Magnificat*), other features are more obvious examples of text-painting: the sudden rhythmic animation at the words “and my spirit hath rejoiced in God” / “und es freuet sich mein Geist” (mm. 9ff.); the powerful hammer-stroke declamations at “For He that is mighty” / “Denn er, der da mächtig” (mm. 80ff.) and “He hath shew’d strength with His arms” / “Mit der Gewalt seines Arms” (mm. 142ff.); the harmonic and dynamic emphasis on the phrase “on them that fear Him” / “an allen, die ihn fürchten”; and finally the distended musical setting of the last four lines (“He remembering His mercy ... for ever” / “Er gedenket der Barmherzigkeit ... ewiglich”; mm. 192–268). The last of these passages announces its musical emphasis with the impressive fugue that begins in m. 200, and elaborates by developing into a double fugue: the new subject associated with “Abraham and to his seed” / “Abraham und seinem Samen” (m. 212) appears first as a countersubject to the original subject, then in inversion beginning in m. 216, then in its original and inverted forms beginning in m. 229. The original and inverted forms appear in combination with the original subject beginning in m. 236; the original subject itself is inverted

28 See Brodbeck, “Eine kleine Kirchenmusik,” pp. 200–201; R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 558–59.

29 The first edition of complete *Deutsche Liturgie* was prepared by Judith Silber Ballan (Stuttgart: Carus-Verlag, 1997); the first source-critical edition of Psalm 43, by David Brodbeck (Stuttgart: Carus-Verlag, 1997).

30 See also the discussion of source A3 in the Critical Report.

31 *The New Advent Catholic Encyclopedia*, s. v. “Magnificat,” <http://www.newadvent.org/cathen/09534a.htm>; accessed 3 February 2006.

32 He had also set the text in 1822. For a discussion of the remarkable early *Magnificat*, see Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy* (Sinzig: Studio, 1996), esp. pp. 38–40, 107–12, 120–24.

(still in combination with the countersubject) beginning in m. 242; and after a strong cadence in B-flat major the remainder of the passage freely combines the original and inverted forms of both ideas. After this conspicuous display of contrapuntal prowess, then, the poignant suspensions of the largely homophonic doxology are all the more impressive. Only in the last seven bars does Mendelssohn return to imitative textures – now, however, in imitation that descends through the ensemble in a final reminder of the Magnificat’s essential cultivation of contrasts between high and low, heavenly and earthly, strong and meek – and of the occasion for Mary’s song in the Gospel of Luke: the visitation of the lowly from on high with the annunciation of the birth of Christ (Luke 1: 26–38).

The last-composed of these three choruses, the *Nunc dimittis*, is the most compact but in some ways the most impressive. Based on Luke 2: 29–32, the brief text (also known as the Canticle of Simeon) is rich in references to the Old Testament: “For mine eyes have seen Thy salvation” / “Denn mein Auge hat deinen Heiland gesehn” alludes to Isaiah 52: 10; “which thou hast prepared” / “den du bereitet hast” accords with Psalm 97; and “a light to lighten the Gentiles” / “ein Licht sei den Heiden” recalls Isaiah 42: 7. The blend of historical styles in Mendelssohn’s setting parallels the Christological perspective of Simeon’s canticle. Just as the evangelist Luke invokes potent Old Testament texts in order to affirm Christ’s identity as the savior of all peoples, Mendelssohn employs a fluid imitative counterpoint evocative of late Renaissance polyphony in the context of an overarching modern ternary form (ABA’), with each section subdivided into three subsections. Thus, the “A” section (mm. 1–48, corresponding to verse 29) is tonally closed in E-flat major and a rhythmically and melodically discrete motive is assigned to each phrase of the text. The “B” section (mm. 49–86, corresponding to verses 30–32 and stylistically responding to their more assertive imagery) is tonally unstable, commencing in C minor, centering around G minor, and cadencing in G major in m. 86. And the final “A” section (mm. 86–123) begins in G major but quickly reaffirms the tonic E-flat – now also embracing textual and musical ideas from the “B” section. Although appended only as an afterthought to the canticle itself, the doxology is anything but routine. In particular,

the staggered initiation of the “Amen” in the various voices, coinciding with another artful chain of suspensions in an extended cadential descent, offers a deceptively simple but highly effective close to one of the Gospel’s most emotionally poignant episodes.

The review of the Leipzig Gewandhaus’s memorial concert for Mendelssohn on 11 November 1847 specifies that the motet performed at that concert had been composed that summer. The description (if accurate) permits either the *Magnificat* or the *Nunc dimittis*. Either work would seem appropriate for the occasion, but it is tempting to imagine that the work in question was in fact the *Nunc dimittis*. The motet was evidently presented as a companion to Mendelssohn’s last-composed Lied: the autumnal *Nachtlied* (“Vergangen ist der lichte Tag,” Op. 71 no. 6), likewise in E-flat major, whose text bespeaks a resolution to praise God with nature despite sorrow. Certainly the textual message of the *Nunc dimittis* would have resonated profoundly with a Leipzig audience lamenting the loss of Leipzig’s own departed public servant just one week earlier.

HOW TO USE THIS EDITION

The authority of many editions of the music of Mendelssohn and many of his contemporaries has often been compromised by publishers’ and performers’ unquestioning application of the editorial philosophy of the *Fassung letzter Hand*, which holds that the latest authorial version of a work implicitly rejects earlier versions and therefore stands as the best arbiter of textual authority. Mendelssohn and other mid-nineteenth-century composers certainly adhered to this textual philosophy in certain instances. But as has been argued elsewhere,³³ circumstance and occasion are often more powerful – and more appropriate – than chronology as determinants of musical identity.

33 See, for example, Jeffrey Kallberg, “The Chopin ‘Problem’: Simultaneous Variants and Alternate Versions,” in his *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), pp. 215–28; further, John Michael Cooper, “Mendelssohn’s Two *Infelice* Arias: Problems of Sources and Musical Identity,” in *The Mendelssohns: Their Music in History*, ed. John Michael Cooper and Julie D. Prandi (Oxford: Oxford University Press, pp. 43–97).

In many instances, composers produced what Jeffrey Kallberg terms “simultaneous variants” – substantively different versions of works that were equally authorized in the eyes of the composer, and thus problematical for editors striving for a single textual rendering of a given work.

The Opus 69 choruses are one such instance. Accordingly, the present edition respects the English versions of the choruses (i. e., those integrally bound up with their stylistic antecedents, conception, and authorized publication) as well as the German ones (which are effectively afterthoughts – if also impressive ones – introduced *de ultissima hora*). The works are presented here in the order of composition and as transmitted in the *Stichvorlage*. In the interest of neutrality, they are referred to by their Latin titles, which are also used as titles in the first published editions. Because they were conceived and composed with English texts, those are presented above their German counterparts (which, with the exception of mm. 40–80 in the Magnificat, have no demonstrable autograph source³⁴).

Performers’ prerogatives come into play in several exceptional ways, generally according to the language chosen.

If the English versions are used

- The works should be performed with organ accompaniment (not a cappella).
- The sources and chronology of the opus suggest three preferable alternatives for delivering the choruses individually or in larger groups:
 - Performing all three works in the sequence *Jubilate Deo – Magnificat – Nunc dimittis*;
 - Performing all three works in the sequence *Jubilate Deo – Magnificat – Nunc dimittis*, preceded by the 1846 *Te Deum* in A Major (see note 25), thus offering a complete Morning and Evening Service; or
 - Performing only the Morning Service (i. e., the *Jubilate Deo* from Op. 69 preceded by the 1846 *Te Deum*).
- Where the German and English texts require differences in the musical texts, articulations above the staff and notes whose stems extend upward pertain to the English version.
- The *Jubilate Deo* should use the English version of the doxology given on pp. 10–11, since this is

the only doxology Mendelssohn composed for the English setting of the canticle and the edition was proofed by him.

- Measures 40 (beat 3)–80 (beat 2) of the *Magnificat* should use the version for solo soprano with organ (with soprano and alto choral interjections in mm. 57–60 and 65–68).

If the German versions are used

- The works should be performed *a cappella* (see Mendelssohn’s letter of 25 October 1847, p. VI)
- There is little to suggest a historically authorized “best” ordering. Mendelssohn’s letter of 25 October 1847 makes clear that he had no preference whether the works were published as a set or individually. This suggests that sequence and pairings were immaterial. On the other hand, the possibility cannot be ruled out that there was some authorial basis (now lost) for the German first edition’s designation of the works as “Motette I,” “II,” and “III.”
- Where the German and English texts require differences in the musical texts, articulations below the staff and notes whose stems downward pertain to the German version.
- Either the A-minor (English) or F-major (German) doxology for the *Jubilate Deo* may be used, since only circumstantial evidence links the F-major doxology to this opus. In the former case, the German text may be applied after the model of the English text.
- Measures 40 (beat 3)–80 (beat 2) of the *Magnificat* should use the *a cappella* (soli) version (with no soprano and alto choral interjections in mm. 57–60 and 65–68).

ACKNOWLEDGMENTS

I wish to thank the following institutions for kindly granting permission for material in their collections to be used for this edition: the Biblioteka Jagiellońska, Krakow; the Bodleian Library, Oxford; the Library of Congress, Washington, D. C., and the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz.

In addition, I am indebted to a number of individuals for personal help and private communications: Cécile Reynaud (Bibliothèque nationale de France); Nicolas Bell and Robert Balchin (British Library, London); R. Larry Todd (Duke University);

34 See discussion of source **A3** in the Critical Report.

Juliette Appold, Regina Back, and Lothar Schmidt (Felix Mendelssohn Bartholdy Briefausgabe, Universität Leipzig); Ralf Wehner (Mendelssohn-Forschungsstelle, Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig); Hellmut Hell and Roland Schmidt-Hensel (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz); David Brodbeck (University of California at Irvine). Thanks are due also to Christoph Heimbucher at Bärenreiter for his dili-

gence and in all manner of preparatory tasks and his patience during the final stages of production. Most especially I wish to thank Peter Ward Jones of the Bodleian Library for the insight and useful information provided in his responses to many queries.

John Michael Cooper
Denton, Texas
August 2005

VORWORT

Die Kompositionen der vorliegenden Ausgabe nehmen eine besondere Stellung im Œuvre Mendelssohns ein. Erstens handelt es sich um die letzten geistlichen Werke eines Komponisten, dessen historische Bedeutung nicht zuletzt in dem Beitrag gründet, den er im zunehmend säkularen 19. Jahrhundert zur religiösen Musik leistete. Zweitens verdeutlichen diese Werke in vielerlei Hinsicht die problematische Faktenlage bei den Ausgaben, durch welche uns die Musik Mendelssohns überliefert ist: In diesem Fall war wie in vielen anderen Fällen die Partitur, die von Julius Rietz in der Reihe *Sämtlicher Werke* Mendelssohns in den 1870er Jahren herausgegeben wurde (die Ausgabe, die für fast alle nachfolgenden Ausgaben als Grundlage diente), äußerst fehlerhaft und gab die Werke in einem Notentext wieder, der häufig und substantiell von der maßgeblichen Version aus der Hand Mendelssohns abwich. Und drittens sind diese letzten geistlichen Werke des Komponisten nicht nur aufgrund ihrer offensichtlichen Schönheit und eleganten Kunstfertigkeit bemerkenswert, sondern auch wegen der schmerzlichen und tiefen Empfin-

dungen, die sie zum Ausdruck bringen. Mendelssohn komponierte und vollendete diese Motetten in seinem letzten Lebensjahr in den schwierigen Monaten nach dem Tod seiner geliebten älteren Schwester, Fanny Hensel; sie wurden nur wenige Wochen nach seinem eigenen Tod in der geläufigen Gruppierung veröffentlicht und zeugen beispielhaft von seiner Fähigkeit, in Musik für den öffentlichen oder kirchlichen Gebrauch zugleich seine eigenen, zutiefst persönlichen Gefühle zu vermitteln.

Der vorliegende Band ist die erste quellenkritische Ausgabe dieser Chöre, die traditionell als Mendelssohns Opus 69 bekannt sind. Die Unterschiede werden für diejenigen, die mit früheren Ausgaben dieser Motetten vertraut sind, sehr offensichtlich sein. Ihr Text wird zuerst und vorrangig in Englisch angegeben (denn in dieser Sprache hat Mendelssohn sie konzipiert und komponiert). Dieser Text wird hier zum ersten Mal seit der 1847er englischen Erstausgabe gedruckt. Die Partituren enthalten Mendelssohns ursprüngliche Orgelbegleitung anstatt des zu Probenzwecken be-

stimmten Klavierauszugs, der in anderen Ausgaben angegeben wurde. Besonders augenfällig im Vergleich zu früheren Ausgaben ist die Tatsache, dass die Doxologie des *Jubilate* zum ersten Mal seit 1847 in folgerichtiger Form entsprechend der komplexen Quellen- und Publikationsgeschichte der Werke vorliegt. Die Ausgabe bietet folglich eine neue Sichtweise der letzten, bemerkenswerten Beiträge Mendelssohns zur geistlichen Musik des 19. Jahrhunderts.

ENTSTEHUNG UND PUBLIKATIONSGESCHICHTE

Die Entstehung und Publikationsgeschichte dieser Chöre sind von David Brodbeck¹ fachkundig rekonstruiert worden. Die folgende Darstellung fasst das Wesentliche dieser Geschichte zusammen. Um eine umfassendere Erklärung und nützliche Einblicke in die komplizierten musikalischen Beziehungen zwischen den hier besprochenen Werken zu erhalten, sei der Leser an Brodbecks Aufsätze und seine Ausgaben der Motetten, die postum als Op. 79 erschienen, verwiesen sowie an die Ausgabe *Deutsche Liturgie* von Judith Silber Ballan.

Die Werke, die heute im allgemeinen mit deutschem Text als Mendelssohns Drei Motetten Op. 69 bekannt sind, waren ganz offenkundig als englische Werke konzipiert und entstanden als solche. Ihr Ursprung geht auf Mendelssohns zweiten Besuch in England zurück. 1832 war er zwar noch kein etablierter Komponist, konnte sich aber in London des Zuspruchs der musikliebenden Öffentlichkeit erfreuen. Vincent Novello bat ihn, Musik für Morning Service und Evening Service der anglikanischen Liturgie zu verfassen (die *Te Deum* und *Jubilate* bzw. *Magnificat* und *Nunc Dimittis* umfassten).²

Mendelssohn kam dieser Bitte zwar nach und vertonte das *Te Deum*, aber die für ihn typischen Selbstzweifel veranlassten ihn, es zurückzuhalten und als „not [...] unworth [sic] being pub-

lished“³ zu bezeichnen. Dreizehn Jahre später, 1845, überarbeitete er diese Komposition und bot sie Edward Buxton, dem Eigentümer des Londoner Verlagshauses Ewer & Co. zur Veröffentlichung an (statt Novello war mittlerweile Ewer der bevorzugte englische Verlag Mendelssohns) – doch da Mendelssohn *Jubilate*, *Magnificat* und *Nunc Dimittis* noch immer nicht vertont hatte, blieb das einst geplante Projekt eines englischen Cathedralen-Services unvollendet. Vermutlich fertigte Buxton deshalb während seines Besuchs in Leipzig im Herbst 1845 eine Abschrift der Texte von *Jubilate*, *Magnificat* und *Nunc Dimittis* für Mendelssohn an.⁴ Im Januar 1846 schrieb der Komponist an Buxton, der Evening Service werde bald abgeschlossen, und am 13. Februar schickte er ihm die überarbeitete Fassung des *Te Deum* von 1832, das jetzt den Bedürfnissen des anglikanischen Gottesdienstes entsprechend für Gesangsolisten, Chor und Orgel gesetzt war. Er machte deutlich, dass es nur in England erscheinen solle (nicht aber in Deutschland, wie es entsprechend der Urheberrechtsregelungen des 19. Jahrhunderts üblich gewesen wäre). Ende Juni hatte Ewer & Co. die erste Lieferung der anglikanischen Musik veröffentlicht, die 15 Jahre zuvor angeregt und konzipiert worden war. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Mendelssohn aber nun auf dem Höhepunkt seiner internationalen Bekanntheit und arbeitete gerade intensiv an seinem zweiten Oratorium *Elias (Elijah)*. Die Vollendung seines anglikanischen Projekts wurde deshalb wieder zurückgestellt.

Dass Mendelssohn sich 1845 wieder dem *Te Deum* von 1832 zuwandte, war offensichtlich Teil seines allgemeinen wieder aufkeimenden Interesses an der liturgischen Musik.⁵ Die Rückbesinnung

3 Siehe „Unpublished letters of Mendelssohn“, *The Musical Times* 51 (1910), S. 366.

4 Der Brief ist in den „Grünen Bänden“ erhalten, d. h. der Sammlung der eingehenden Korrespondenz in der Bodleian Library, Oxford. Briefe aus dieser Sammlung werden mit dem entsprechenden Band und Eintrag in dieser Reihe angegeben. Bei diesem Brief handelt es sich um GB 27:5.

5 Auch wenn unklar ist, warum er sich erneut dafür interessierte, so scheinen Mendelssohns englische Freunde – insbesondere der Musikkritiker William Horsley – und seine Tätigkeiten in England daran beteiligt gewesen sein. Eine Beschreibung des Austauschs von Horsley und Mendelssohn in Bezug auf frühe englische Musik gibt Susannah Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Regensburg: Gustav Bosse, 1969), S. 215.

1 Siehe David Brodbeck, „Eine kleine Kirchenmusik: A New Canon, a Revised Cadence, and an Obscure ‚Coda‘ by Mendelssohn“, *Journal of Musicology* 12 (1994), S. 179–205.

2 Siehe Peter Ward Jones, „Mendelssohn and His English Publishers“, in *Mendelssohn Studies*, hrsg. von R. Larry Todd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), S. 242–243.

darauf – die erste seit der schwierigen und enttäuschenden Amtszeit als Generalmusikdirektor am Hof des Preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. von 1842 bis 1844⁶ – brachte Schwierigkeiten für die abschließenden Arbeiten und die Verbreitung der anglikanischen Services mit sich, die Mendelssohn 1832 begonnen hatte. Mitte Juli 1845 bot er dem Berliner Verlag Bote & Bock eine „Sonntags-Musik“ an, die aus „einem Psalm, Gloria, und Spruch“ bestand, und der Verlag nahm das Angebot gerne an. Diese „Sonntags-Musik“ sollte die Vertonung von Psalm 2 („Warum toben die Heiden“) mit einem dazugehörigen *Gloria Patri* in C-Dur umfassen; eine Vertonung von Psalm 43 („Richte mich, Gott“) mit einem dazugehörigen *Gloria Patri*, und die Vertonung des Verses „Herr, gedenke nicht unsrer Übeltaten“. Die Lieferung der Komposition verzögerte sich jedoch. Im April 1846 erinnerte ihn der Verlag an die Vereinbarung, woraufhin Mendelssohn ihnen zuschickte, was er als „6 Sprüche für 8-stimmigen Chor, beim Gottesdienst zu singen“ bezeichnete. Im November 1846 forderte er jedoch, dass die Stücke nicht erscheinen sollten, und so blieben sie zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht. Zwar erschienen die „6 Sprüche“ dann postum als Mendelssohns Op. 79 in einer Fassung, die den letzten bekannten Wünschen des Komponisten entsprach, aber die restlichen dieser liturgischen Werke wurden Teil einer aussichtslosen Verwirrung. Zu irgendeinem Zeitpunkt zwischen der Mahnung seitens Bote & Bock und Mendelssohns Forderung, die Sprüche zurückzuziehen (d. h. zwischen April und November 1846) hatte er sie in seinem eigenen Verzeichnis seiner Kompositionen als Op. 69 erfasst (Bote & Bock zugeschrieben). Die Opuszahl, die normalerweise den Chören der vorliegenden Ausgabe zugeschrieben wird, bezog sich also ursprünglich nicht auf diese Werke, sondern auf die Kompositionen, die 1848 postum als Op. 79 erschienen.

6 Einen kurzen Überblick über diese Amtszeit gibt Clive Brown, *A Portrait of Mendelssohn* (New Haven: Yale University Press, 2003), S. 180–185. Umfassendere Studien dazu, insbesondere bei David Brodbeck, „A Winter of Discontent: Mendelssohn and the *Berliner Domchor*“, in: *Mendelssohn Studies*, hrsg. von R. Larry Todd (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), S. 1–32; und bei Wolfgang Dinglinger, „Mendelssohn: General-Musik-Direktor für kirchliche und geistliche Musik“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hrsg. von Christian Martin Schmidt (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel), 1997, S. 23–36.

Dann verkomplizierte sich die langwierige Entstehungsgeschichte der anglikanischen Chöre noch mehr. Im März 1847 befasste sich Mendelssohn mit dem Schlusstück des Morning Service (d. h. dem *Jubilate*), schrieb das Werk in Partitur mit Orgelbegleitung nieder und schloss es – allerdings ohne die Doxologie („Gloria patri“/„Glory be to the Father“) – am 26. März ab. Das Stück endete zu diesem Zeitpunkt also mit „For the Lord is gracious“ (siehe Anhang S. 13–15). Am 5. April komponierte er dann die Musik für die Doxologie bis auf die letzten neun Takte der Orgelstimme. Irgendwann in den letzten zwei Wochen des April 1847 zeigte er Buxton die Komposition, weigerte sich jedoch immer noch, sie zur Veröffentlichung freizugeben (vermutlich weil die Orgelstimme noch vervollständigt werden musste oder auch, weil er noch andere Stellen überarbeiten wollte). Buxton erinnerte ihn am 28. Mai an das Projekt,⁷ und die undatierte Reinschrift aller drei Stücke mit vollständiger Orgelstimme, die heute in den Moldenhauer Archives der Library of Congress in Washington, D. C., aufbewahrt wird (Quelle A2 im Kritischen Bericht), könnte möglicherweise aufgrund dieser Mahnung entstanden sein. In der Zwischenzeit hatte der plötzliche Tod seiner geliebten älteren Schwester Fanny Hensel am 18. Mai jedoch Mendelssohns private und berufliche Blütezeit mit einem Schlag beendet.

Es ist bekannt, dass der Tod Fannys ihren Bruder Felix in eine tiefe Depression stürzte.⁸ Hinzu kam eine tiefe Schaffenskrise: In den folgenden Monaten verwandte er seine schöpferische Kraft fast ausschließlich auf Zeichnungen und Aquarelle. Die musikalischen Werke dieser letzten Monate seines Lebens sind nicht nur aufgrund der Intensität ihres Ausdrucks bemerkenswert, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass diese Intensität sich in solchen Gattungen und Formen vollzog, die durch Strenge und ein übermächtiges historisches Erbe gekennzeichnet sind. Der englische Musikkritiker Henry Fothergill Chorley (1808–1872), der Mendelssohn Ende des Sommers in Interlaken besuchte, erinnerte sich später wie folgt an die Äußerungen des Komponisten bezüglich seines kreativen Schaffens in diesen Monaten:

7 Bodleian Library, Oxford, GB 25:2.

8 Die detaillierteste und genaueste Schilderung dieser schwierigen Zeit findet sich bei R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), S. 525–569.

„He had composed much music, he said, since he had been at Interlachen; and mentioned that stupendous *quartett* in F minor which we have since known as one of the most impassioned outpourings of sadness existing in instrumental music – besides some English service music for the Protestant church. ‘It has been very good for me to work,’ he went on, glancing for the first time at the great domestic calamity (the death of Madame Hensel), which had struck him down, immediately on his return from England; ‘and I wanted to make something sharp and close and strict’ (interlacing his fingers as he spoke) – ‘so that church music has quite suited me. Yes: I have written a good deal since I have been here – but I must have quiet, or I shall die!’“⁹

Wenngleich das Streichquartett f-Moll, das postum als Mendelssohns Op. 80 erschien, zu den berühmtesten Werken aus dieser Zeit zählt, erachtete Mendelssohn die anglikanischen Chöre, die später zu seinem Op. 69 werden sollten, offensichtlich als ebenso wichtig für die künstlerische Rekonvaleszenz, um die er bemüht war. Die Autographe zeigen, dass er die Musik für den Evening Service (d. h. das *Magnificat* und *Nunc dimittis*) am 12. und 13. Juni vollendete und nur die zugehörigen „Gloria patri“ Texte nicht vertont wurden. Dann wandte er sich wieder dem *Jubilate Deo* zu, strich die frühere Vertonung von „For the Lord is gracious“ durch, entwarf den Anfang einer kanonischen Motette zum lateinischen Motto „Per aspera ad astra“¹⁰ und nahm dann eine neue, völlig andere Vertonung der kritischen letzten Zeile der Motette in Angriff – deren Bedeutung für ihn, der die Welt nach dem Tode Fannys als „grau in grau“¹¹ wahrnahm, besonders schmerzlich gewesen sein muss. Auch diese Vertonung tilgte er – diesmal bereits nach 19 Takten (siehe Anhang S. 15). Er versuchte noch ein weiteres Mal, die Phrase zu vertonen, wobei er auf die Einfälle der ersten Passage zurückgriff, die er hier aber mit größerer Strenge behandelte. Diese zurückgehaltene Vertonung vervollständigte die bereits komponierte Doxologie, deren herbe Vokallinien zur Üppigkeit der Orgelbegleitung beitragen, zu einer neuen Vertonung, in der sich Elemente aus den beiden

9 Henry F. Chorley, *Modern German Music*, new introduction and index by Hans Lennenberg (New York: Da Capo, 1973), 2, S. 387–388.

10 Wörtlich „durch die Betrübnis zu den Sternen“.

früheren verbanden. Der harmonische Einfallsreichtum und die Prägnanz dieser letzten Vertonung entsprechen der Intensität des Textausdrucks.

Mit dieser Vertonung war offensichtlich auch der Komponist zufrieden. Am 7. Juli schickte er eine Abschrift aller drei Vertonungen¹² – jetzt mit vollständiger Orgelstimme – an Buxton mit einem englischen Brief, in dem er bat, dass er die Druckfahnen noch einmal durchsehen dürfe, sobald der von ihm bevorzugte englische Übersetzer William Bartholomew die Deklamation durchgesehen und notwendige Änderungen vorgenommen habe:

„My dear Sir

I send here the piece which I brought already to England for you, and was prevented from looking over and finishing during that hurried but very pleasant stay in your country. It completes the Morning Service of which you published the first piece.

I also send two new pieces forming the whole of an Evening Service, which are perhaps a little longer and more developed than in your usual Cathedral style; yet I hope they might be used, and I found much pleasure in occupying myself with them. You told me you wanted to have something of my manuscripts, & so I send this as I wrote it, but as there are several passages which might not be quite clear to the Engraver it is quite necessary that you should send me the proofs of all these pieces before they are published.

This is also necessary because I beg you will submit the wording of them to Mr Bartholomew (to whom I beg to be most kindly remembered). If he finds passages where the English accent is wrong I beg he will alter them, but before the alterations are published I should like to know them & therefore again I must look over the proofs.“¹³

In einem Brief vom 7. August übermittelte ihm Buxton drei mögliche Verbesserungen für die Deklamation der Phrase „he hath scatter’d the proud

11 Brief an Charlotte Moscheles, datiert auf den 9. Oktober 1847, zitiert nach Todd, *A Life*, S. 565.

12 Dieses Manuskript kann eindeutig als das Autograph identifiziert werden, das in den Moldenhauer Archives der Library of Congress, Washington, D.C., aufbewahrt wird (Quelle A2 im Kritischen Bericht).

13 Bodleian Library, Oxford, MS M. Deneke Mendelssohn c. 42, no. 83a.

in the imagination of their hearts“ (Takte 142–164 des *Magnificat*) und erinnerte Mendelssohn daran, dass für *Magnificat* und *Nunc Dimittis* noch die jeweiligen „Gloria patri“-Verse fehlten.¹⁴ Der Komponist schrieb die Chorstimmen dieser beiden Sätze in die Komponierpartitur (Quelle **A1**) und übersandte diese Vertonungen auf zwei halben Blättern an Buxton¹⁵, die Folio 13 recto und verso der Stichvorlage (Quelle **A2**) umfassen. Mendelssohn überarbeitete die Kompositionspartitur, um über die Änderung nachzudenken, und erklärte Buxton in einem Brief vom 15. August, was seine Präferenz sei:

„My dear Sir

According to your wish I send you here enclosed two more ‘Gloria Patri’. Of the three modes of alteration for the wrong ‘imagination’ [sic] I prefer the first



because it is the only one that does not alter the rythm [sic] of the whole movement, & will as well apply to the second passage when the ‘imagination’ [sic] comes into play. This is not the case with alteration no. 2 & 3, & as I could not find another I beg you will insert no. 1.“¹⁶

Zwar fügte Buxton diese Änderungen nicht in **A2** ein, in der Ewer-Ausgabe (*E2*) ist aber erkennbar, dass er sich der Präferenz, die Mendelssohn bei der Überarbeitung dieses Abschnitts geleitet hatte, anschloss. Am 16. September hatte Buxton Mendelssohn die Druckfahnen nach Leipzig geschickt und hoffte, sie sich persönlich abholen zu können, da er in der folgenden Woche selbst dorthin reisen wollte.¹⁷ Ob die Übergabe persönlich erfolgte, ist nicht sicher, aber Ende Oktober konnte Mendelssohn an Breitkopf & Härtel einen Vorabdruck schicken sowie die Abschrift eines Kopisten und ein gesondertes Blatt, auf dem die Takte 40 bis 80 des *Magnificat* neu gesetzt waren. Dieser wenig bekannte Brief – in dem er die anglikanischen Chöre dem deutschen Verleger gegenüber offensichtlich das erste Mal erwähnte – enthält auch

wichtige Informationen für die Bewertung der quellenkritischen Maßgeblichkeit der Ausgabe von Breitkopf & Härtel. Der Abschnitt über die anglikanischen Chöre lautet wie folgt:

„Zugleich lege ich eine Sammlung von Chören für den Gottesdienst bei, die ebenfalls bei Ewer gleichzeitig erscheinen sollen. Doch ist für die Engl. Kirchen Orgelbegleitung nöthig, während ich die Chöre in Deutschland am liebsten ganz ohne Begleitung hörte. Daher die Verschiedenheit des Manuscriptes, und der gedruckten Blätter, die ich jedoch beilege da der Copist den Engl. Text unsicher und noch dazu an eine ganz falsche Stelle geschrieben hat. Er muß nämlich durchgängig unter dem Deutschen, und zwar mit kleinerer Schrift stehen; auch alle Noten, die sich auf die Engl. Version beziehen müssen kleine sein, und damit dies recht genau beobachtet werden könne, hielt ichs für besser das gedruckte Exemplar beizulegen. Ob Sie die 3 Motetten, (denn so könnte man sie auch nennen) einzeln oder nur zusammen ausgeben wollen hängt ganz von Ihnen ab. Bei jeder aber muß das Gloria patri ein abgesondertes Stück sein, und nach einem Absatz anfangen; während die einzelnen Stücke der Motette selbst (z. B. das *Magnificat*) ohne Absatz auf einander folgen können, wie im gedruckten Exempl., und in der Copie. Die einzelnen Singstimmen würden zu diesen Chören wohl auch gleich mitausgegeben werden müssen. Als Honorar würde ich 40 Friedrichsd’or für dies Werk vorschlagen.“¹⁸

Trotz der detaillierten Informationen in diesem Brief bleibt die weitere Geschichte der Chöre im Dunkeln. Zu irgendeinem Zeitpunkt überarbeitete Mendelssohn im eigenhändigen Kompositionsverzeichnis den ursprünglichen Eintrag zu Op. 69: Er wies die Opuszahl den anglikanischen Chören mit Orgel zu und nannte Breitkopf & Härtel als deutschen Verlag. Irgendwann im Oktober erhielt er das Honorar für die Veröffentlichung.¹⁹ Am 28. Oktober erlitt er den ersten von drei Schlaganfällen, die am 4. November seinen frühen Tod

14 Bodleian Library, Oxford, GB 16:23.

15 Bodleian Library, Oxford, MS M. Deneke Mendelssohn c. 42, no. 47.

16 Bodleian Library, Oxford, MS M. Deneke Mendelssohn c. 42, no. 83b.

17 Bodleian Library, Oxford, GB 26:56.

18 Brief von Mendelssohn an Raimund Härtel vom 25. Oktober 1847 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sammlung Haertel No. 301): Mendelssohns privates Kontobuch für die Jahre 1846–1847 verzeichnet Zahlungseingänge für Op. 69 von Ewer & Co. sowie von Breitkopf & Härtel im Oktober 1847 (Bodleian Library, Oxford, MS M. Deneke Mendelssohn e. 17, fol. 8v).

19 Siehe Brodbeck, „Eine kleine Kirchenmusik“, S. 178–181.

herbeiführten. In der Zwischenzeit war das *Jubilate Deo* endlich veröffentlicht worden.²⁰

Was kann man über die verbleibenden Fassungen dieses *opus ultimum* sagen (d. h. die verbleibenden beiden anglikanischen Chöre und die drei deutschen Motetten)? Eines der Werke wurde beim Gedenkkonzert im Gewandhaus am 11. November 1847 aufgeführt.²¹ Breitkopf & Härtel kündigte in der Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung am 17. November die bevorstehende Veröffentlichung des Werkes – als „Chöre beim Gottesdienst zu singen“ – an²², doch offensichtlich verzögerte sich das Erscheinen. Die englische Ausgabe von *Magnificat* und *Nunc dimittis* wurde im Dezember veröffentlicht und trug nun die Opuszahl 69.²³ Und am 12. und 26. Januar bezeichnete der deutsche Verlag die Werkgruppe in Anzeigen in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung schließlich als „3 Motetten“, die „erschienen“ bzw. „so eben erschienen“ seien.²⁴ Die Sachlage wurde außerdem dadurch kompliziert, dass in der deutschen Ausgabe eine transponierte Fassung des „Gloria patri“ (auf Deutsch „Ehre sei dem Vater“), das ursprünglich für Mendelssohns *Deutsche Liturgie* entstanden und für seine Vertonung von Psalm 43 überarbeitet und nach F-Dur transponiert worden war, stillschweigend jenes „Gloria patri“ ersetzte, das Mendelssohns Willen nach als Abschluss der englischen Fassung des *Jubilate Deo* entworfen und veröffentlicht worden war.

Die drei Chöre wurden in der Musikwelt also in zwei völlig unterschiedlichen Erscheinungs-

formen verbreitet. Für den anglikanischen Kontext, für den sie ursprünglich entstanden und in dem sie zuerst veröffentlicht wurden, stellten sie liturgische Werke dar, während sie im deutschen protestantischen Kirchenkontext keine liturgischen Werke waren. Im anglikanischen Kontext sollten sie eine Einheit mit dem *Te Deum* von 1846 bilden, aber im deutschen Umfeld wurden sie als separate Werkgruppen betrachtet. Im anglikanischen Raum verfügten sie über eine klare Abfolge, die in einem Gott ergebenen Ausdruck endeten (*Jubilate Deo* – *Magnificat* – *Nunc dimittis*), wohingegen sie im deutschen Kontext zu prächtiger Opulenz führten. Im anglikanischen Kontext waren sie mit Solisten, Chor und Orgel besetzt, im deutschen waren es A-cappella-Stücke.

ANMERKUNGEN ZUR MUSIK

Obwohl die Chöre Op. 69 nicht so berühmt sind wie *Elias*, bilden sie doch ein Meisterwerk in den Annalen der geistlichen Musik ihres Entstehungsjahrhunderts. Die einzelnen Motetten sind die bedeutendsten Vorgänger des 19. Jahrhunderts für die sieben Motetten, die Brahms eine Generation später komponierte (Opera 24, 74 und 110). Vor allem aber zeugen sie davon, wie gekonnt Mendelssohn einen ergreifenden, tiefen Ausdruck erzielte und zugleich eine rein klangliche Schönheit erzeugte – indem er Techniken der vokalen Mehrstimmigkeit der englischen Spätrenaissance für die emotionale Intensität der Musiksprache des 19. Jahrhunderts nutzbar machte.

Der erste der drei Chöre, das *Jubilate Deo*, basiert auf Psalm 100, Verse 1 bis 5. Wie oben angemerkt, komponierte Mendelssohn diesen Chor als Begleitstück zum anglikanischen *Te Deum*,²⁵ und die beiden Stücke sollten den Morning Service bilden. Die deutsche Fassung von Psalm 100 hatte Mendelssohns vorher bereits einmal vertont (sie war am 1. Januar 1844 für den Berliner Domchor entstanden). Insgesamt verfolgt die neue Verto-

20 Auf einem der beiden Exemplare in der British Library (London) ist mit Bleistift das Zugangsdatum 1. November 1847 vermerkt (Signatur H.864.a.(2.)). Ich danke Robert Balchin, Kurator der Musiksammlungen, für die wichtigen Informationen über den Erwerb dieser Ausgabe und der letzten Lieferung der Ewer-Ausgabe von Op. 69.

21 [Leipziger] *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49, Nr. 46 (17. November 1847), Spalte 791: „Nach diesem bloß mit Klavier begleiteten Liede [Op. 71,6] kam: Motette a cappella für Soli und Chor, von der hiesigen Singakademie und anderen Kunstgeübten Dilettanten ausgeführt, im Sommer dieses Jahres componirt, auch noch Manuscript.“

22 [Leipziger] *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49, Nr. 46 (17. November 1847), Spalte 798.

23 Auf einem Exemplar in der British Library (Signatur H.864.a.(4.)) die mit Bleistift das Zugangsdatum 22. Dezember 1847 vermerkt.

24 [Leipziger] *Allgemeine Musikalische Zeitung* 50/2 (12. Januar 1848): Spalte 31; dass. 50/4 (26. Januar 1848): Spalte 63.

25 Dieses *Te Deum* in A-Dur wurde in der Mendelssohn-Gesamtausgabe ausgelassen. Ironischerweise wurde ihm entschieden weniger Aufmerksamkeit zuteil als dem frühen *Te Deum* in D (für vier Solisten – Sopran, Alt, Tenor, Bass – Doppelchor und Orgel), das 1826 entstand. Eine zuverlässige moderne Ausgabe von Günter Graulich liegt bei den Mendelssohn-Ausgaben von Carus vor (Stuttgart: Carus-Verlag, 1979).

nung die gleiche Vorgehensweise eines Motetten-satzes wie Mendelssohns Op. 39: jede Textzeile wird mit einer eigenen musikalischen Phrase vertont, aber die Imitationsmotive liegen zumeist in Binnenabschnitten. So kommt es, dass die erste Zeile („Jauchzet dem Herrn alle Welt“) zwar als kontrapunktische Deklamation des gesamten Chores vertont wird, aber die einzelnen Stimmen sich an einem zarten Wechselspiel mit einer Phrase beteiligen, die aus aufsteigenden Terzen besteht. Diese erscheint zuerst als Gis-A-H im Sopran, zeitgleich in Augmentation im Tenor (H-Cis-D) und in Takten 3 bis 4 im Alt (Fis-Gis-A) und dann in Takten 6 bis 8 im Tenor und Bass (Fis-Gis-A bzw. D-E-Fis). Die gleiche Art unscheinbaren kontrapunktischen Wechselspiels in einem vermeintlich homophonen Aufbau kennzeichnet die dritte Zeile (Takte 31–50). Im Gegensatz dazu weisen die zweite und vierte Textzeile („Dient dem Herrn mit Freuden“ und „O geht zu seinen Toren ein“, Takte 10–30 und 51–81) ein betont ausgearbeiteteres kontrapunktisches Vorgehen auf, und die ausgedehnte Umsetzung der vierten Zeile lässt die authentische Kadenz in A-Dur bei Takt 81 zu einem besonders wichtigen Ankunftspunkt werden. Die Bedeutung dieses Abschnitts scheint durch die Tatsache untermauert zu werden, dass Mendelssohn den fünften Vers mindestens dreimal in Angriff nahm, ehe er eine Vertonung fand, die ihn zufrieden stellte. Aufgrund der Ausarbeitung der dicht aufgebauten imitativen Linien in den Unterstimmen, dem verspäteten Einsatz des verzierten Soprans und der flexiblen Behandlung der dicht aufeinander folgenden Imitationsabschnitte spricht die anfängliche Vertonung vom Einfluss bedeutender englischer Vorbilder wie den Werken von Gibbons, Byrd und Tallis (siehe Anhang S. 13–15).²⁶ Bei der zweiten Vertonung (Anhang S. 15) versuchte Mendelssohn fast wörtlich, die Musik von

Zeilen 1 und 2 (Takte 1 bis ca. 15) in Erinnerung zu rufen. Obwohl dieser Entwurf schließlich nicht verwendet wurde, zeigt er doch, dass der Komponist Vers 5 gewissermaßen als Schlussplädoyer gestalten wollte, indem er musikalisches Material aus den vorhergehenden Versen rekapitulierte – möglicherweise eine musikalische Entsprechung für die gleichstellende Konjugation „for/denn“ im Text. Letztlich kehrte er zu einer zurückhaltenderen Fassung der grundlegenden Ideen der ersten Vertonung zurück, vermied aber das hohe A, das dort vorkam. In dieser Fassung wird der fünfte Vers dreimal vollständig wiedergegeben, beim ersten Mal grundlegend als Duett von Alt und Tenor, das vom Bass imitiert wird – alles innerhalb eines engen Tonumfangs; beim zweiten Mal als verzierte, frei komponierte Melodie in den Sopranen, die Material aus der Einleitung in Erinnerung ruft; und beim letzten Mal werden die vier Stimmen im *f* vereint. Der Vers endet still mit einer abschließenden Wiederholung der zentralen Aussage „For the Lord is gracious“ / „Denn der Herr ist freundlich“ in allen Stimmen.

Wie bereits oben angemerkt ist die Doxologie im *Jubilare* besonders problematisch. Die kaum bekannte anglikanische Version – die einzige Version, bei der man schlüssig davon ausgehen kann, dass Mendelssohn sie für dieses Opus schrieb und guthieß – setzt die Strenge des fünften Verses fort, verwendet ein $4/2$ -Metrum und die düstere Tonart a-Moll. Wie David Brodbeck gezeigt hat,²⁷ werden die Harmonien der Gesangsstimmen in dieser Vertonung grundsätzlich durch die Orgelstimme festgelegt. Die bekanntere deutsche Fassung hingegen verwendet die ursprünglich 1843/44 für Mendelssohns *Deutsche Liturgie* entstandene Doxologie in E-Dur, die er für den Schluss seines Psalm 43 (1844/45; Op. posth. 78, Nr. 2) in F-Dur wiederverwendete. Diese Doxologie bedient sich in feierlicher Achtstimmigkeit aller Möglichkeiten des A-cappella-Idioms hinsichtlich Klangfarbe, Register und Raumwirkung. Dass diese Doxologie textlich autorisiert ist, bleibt allerdings sehr fraglich. Wenn, wie David Brodbeck und R. Larry Todd vermutet haben, man bei Breitkopf & Härtel eigenmächtig entschied,²⁸ die Doxologie auszutauschen, d. h. die gerade beschriebene zu verwenden,

26 Wie sehr Mendelssohn mit der geistlichen Musik der englischen Renaissance vertraut war, ist noch nicht gründlich erforscht. Er war von 1829 bis zum Ende seines Lebens eng mit William Horsley (1774–1858), dem Herausgeber einer Ausgabe des ersten Buchs von Byrds *Cantiones Sacrae* (1842), befreundet und scheint mindestens zwei Bände der Sammlung *Anthems and Services for Church Choirs* von James Burns besessen zu haben (London 1846). Siehe Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, S. 215; und Peter Ward Jones, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford, Vol. III: Printed Music and Books* (Tutzing: Hans Schneider 1989), S. 3–4.

27 Brodbeck, „Eine kleine Kirchenmusik“, S. 200.

28 Siehe Brodbeck, „Eine kleine Kirchenmusik“, S. 200–201; R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), S. 558–559.

den, dann wäre die bekannte deutsche Fassung tatsächlich aus der Luft gegriffen und unautorisiert. Der schlanke Vokalsatz der englischen Vertonung wäre für die A-cappella-Besetzung, wie sie für „echte“ liturgische Musik im Gottesdienst der protestantischen deutschen Kirche gefordert wurde, nicht geeignet gewesen – und dies könne das Eingreifen seitens Breitkopf & Härtel notwendig gemacht haben: Die Doxologie, die Mendelssohn für dieses Canticum verfasste, wurde durch die transponierte F-Dur-Fassung der Doxologie aus der *Deutschen Liturgie* ersetzt (die ihrerseits erst 1997 in vollständiger Gestalt erschien).²⁹ Andererseits kann man sich kaum vorstellen, dass der Verlag Breitkopf & Härtel, dessen Besitzer zu den engsten Freunden Mendelssohns zählten, kurz nach dem Tod des Komponisten einen so erheblichen Eingriff gewagt hätten. Die erhaltene Korrespondenz deutet jedenfalls darauf hin, dass der Komponist sich sicher war, das Material für eine A-cappella-Vertonung, die er dem deutschen Verlag am 25. Oktober 1847 schickte (siehe oben, S. VI), sei dort gut aufgehoben.³⁰ Mangels schlüssigerer Belege müssen die Aufführenden selbst entscheiden. Diese Ausgabe bietet beide Doxologien an.

Das auf dem Mariengesang (Lukas 1, 46–55) basierende *Magnificat* zählt zu den feierlichsten und ehrwürdigsten Texten der christlichen Liturgie. Die Kataloge von Novello & Co. vom Anfang des 20. Jahrhunderts führen mehr als 1.000 Vertonungen für den Gebrauch im anglikanischen Kontext auf,³¹ und es zählt eindeutig zu den populärsten liturgischen Texten aller christlichen Länder. Die vorliegende Vertonung – Mendelssohns zweite dieses Textes³² – ist eine der bündigsten im Repertoire des 19. Jahrhunderts, gleichzeitig aber der längste der drei Chöre von Op. 69. (Mendelssohn

meinte vermutlich diese Vertonung, als er an Buxton schrieb, die neuen Werke seien „perhaps a little longer and more developed“ als für den „usual [Anglican] Cathedral style“ üblich.) Außerdem ist bemerkenswert, dass insbesondere die englische Fassung mit den Ausdruckspotenzialen des Gegensatzes von einzelner Solostimme, mehreren Solostimmen und Ensemblegesang experimentiert – die grundlegend für das anglikanische *verse anthem* sind, vor allem in der Solovertonung von „For He hath regarded the lowliness of His handmaiden“ (Takte 40–80). Die liturgischen Vorschriften des 19. Jahrhunderts in Deutschland verboten den Gesang einzelner Solisten, aber Mendelssohn erzielte eine vergleichbare Wirkung durch die Verwendung kontrastierender Abschnitte, in denen mehrere Solisten oder der Chor sangen (Takte 40–80, 94–141 passim und 165–191).

Lebendige Gefühlssprache, zahlreiche Metaphern und die Ausprägung starker Gegensätze im Text des *Magnificat* boten vielfältige Möglichkeiten für die musikalische Umsetzung. Trotz ihrer Bündigkeit ist die vorliegende Vertonung reich an musikalischen Antworten auf die Bildersprache der Dichtung. Es mag zwar übertrieben sein, die ersten vier Takte als musikalische Entsprechung für das Kreuzzeichen zu interpretieren (denn in der Kirche bekreuzigt man sich beim ersten Wort des *Magnificat*), an anderen Stellen aber sind die Beispiele für Textausmalung offensichtlicher: die plötzliche rhythmische Belebung bei den Worten „and my spirit hath rejoiced in God“ / „und es freuet sich mein Geist“ (Takte 9ff.); die kraftvolle hammerschlagartige Deklamation bei „For He that is mighty“ / „Denn er, der da mächtig“ (Takte 80ff.) und „He hath shew'd strength with His arms“ / „Mit der Gewalt seines Arms“ (Takte 142ff.); die harmonische und dynamische Betonung des Satzes „on them that fear him“ / „an allen, die ihn fürchten“; und schließlich die langgezogene musikalische Vertonung der letzten vier Zeilen („He remebering His mercy [...] for ever“ / „Er gedenket der Barmherzigkeit [...] ewiglich“; Takte 192–268). Die Bedeutung der letzten dieser Passagen kündigt sich durch die eindrucksvolle Fuge, die in Takt 200 beginnt, musikalisch an und verstärkt sich durch die Ausweitung zu einer Doppelfuge: Das neue Thema, das mit „Abraham and to his seed“ / „Abraham und seinem Samen“ (Takt 212) verknüpft ist, erscheint zunächst als Gegenthema zum Fugensujet, dann in Umkehrung (T. 216ff.),

29 Die erste vollständige Ausgabe der *Deutschen Liturgie* wurde von Judith Silber Ballan herausgegeben (Stuttgart: Carus-Verlag, 1997); die erste quellenkritische Ausgabe von Psalm 43 von David Brodbeck (Stuttgart: Carus-Verlag, 1997).

30 Siehe auch die Besprechung der Quelle A3 im Kritischen Bericht.

31 *The New Advent Catholic Encyclopedia*, Stichwort „Magnificat“, <http://www.newadvent.org/cathen/09534a.htm>; zuletzt aufgerufen am 3. Februar 2006.

32 Er hatte den Text auch 1822 vertont. Eine Besprechung dieses bemerkenswerten frühen *Magnificat* liefert Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy* (Sinzig: Studio, 1996), insb. S. 38–40, 107–112, 120–124.

dann zugleich in Grundgestalt und Umkehrung in Takt 229. Grundgestalt und Umkehrung des zweiten Themas erscheinen in Verbindung mit dem ersten Fugenthema in Takt 236; dieses wird ab Takt 242 ebenfalls umgekehrt (immer noch in Verbindung mit dem Gegenthema); und nach einer starken Kadenz in B-Dur werden im Rest des Abschnitts die Grundgestalten und Umkehrungen beider Themen miteinander verbunden. Nach dieser augenfälligen Zurschaustellung kontrapunktischen Könnens wirken die eindringlichen Vorhalte der zumeist homophonen Doxologie um so eindrucksvoller. Erst in den letzten sieben Takten kehrt Mendelssohn zum imitativen Aufbau zurück, jetzt jedoch mit einer Imitation, die durch das gesamte Ensemble hindurch absteigt, um ein letztes Mal an die grundsätzlichen, im *Magnificat* dargelegten Gegensätze von hoch und tief, himmlisch und irdisch, stark und schwach zu erinnern sowie an die Verbildlichung des Kontexts dieses Mariengesangs im Lukasevangelium: Die Heimsuchung unten auf Erden, vom Himmel herab, bei der Christi Geburt verkündigt wird (Lukas 1, 26–38).

Der als letzter von den drei Chören entstandene, das *Nunc dimittis*, ist zugleich der kompakteste, in vielerlei Hinsicht aber auch der eindrucksvollste. Der kurze Text, der auf Lukas 2, 29–32, zurückgeht (auch als Lobgesang oder Canticum des Simeon bekannt), enthält zahlreiche Anspielungen auf das Alte Testament: „For mine eyes have seen Thy salvation“ / „Denn mein Auge hat deinen Heiland gesehen“ ist eine Anspielung auf Jesaja 52, 10; „which thou hast prepared“ / „den du bereitet hast“ stimmt mit Psalm 97 überein; und „a light to lighten the Gentiles“ / „ein Licht sei den Heiden“ erinnert an Jesaja 42, 7. Die Vermischung historischer Stile in Mendelssohns Vertonung entspricht der christologischen Sichtweise des Lobgesangs Simeons. Ebenso wie der Evangelist Lukas den mächtigen Text des alten Testaments evoziert, um die Identität Christi als Erlöser aller Völker zu bestätigen, verwendet Mendelssohn einen flüssigen imitativen Kontrapunkt, der die Mehrstimmigkeit der Spätrenaissance im Kontext einer übergreifenden modernen dreiteiligen Form (ABA) einsetzt, wobei jeder Abschnitt in drei Unterabschnitte gegliedert ist. So ist der Abschnitt A (Takte 1–49, die Vers 29 entsprechen) tonal durch Es-Dur abgeschlossen, und jedem Satz des Textes wird ein rhythmisch und melodisch anderes

Motiv zugewiesen. Der Abschnitt B (Takte 49–86, die den Versen 30–32 entsprechen und in denen die deutlichere Bildersprache dieser Verse stilistisch umgesetzt wird) ist tonal instabil, beginnt in c-Moll, zentriert sich um g-Moll und kadenziiert in Takt 86 in G-Dur. Und der abschließende A-Abschnitt (Takte 86–123) fängt in G-Dur an, bestätigt dann aber bald die Tonika Es – und umfasst nun auch textliche und musikalische Einfälle aus dem B-Abschnitt. Obwohl die Doxologie erst nachträglich zum Canticum hinzugefügt wurde, ist sie alles andere als ein Routinestück. Insbesondere die aufreihenden Initiierungen des „Amen“ in den verschiedenen Stimmen, die mit einer weiteren kunstvollen Vorhaltkette in kadenzierendem Abstieg einhergeht, bildet ein vermeintlich schlichten aber sehr wirksamen Schluss einer der emotional ergreifendsten Episoden des Evangeliums.

Die Rezension des Gedenkkonzertes für Mendelssohn im Leipziger Gewandhaus am 11. November 1847 erwähnt, dass die beim Konzert aufgeführte Motette im Sommer des Jahres komponiert worden sei. Die Beschreibung (sofern sie richtig ist) trifft sowohl für das *Magnificat* als auch für das *Nunc dimittis* zu. Die damals gesungene Motette wurde offensichtlich zusammen mit Mendelssohns zuletzt entstandenem Lied, dem herbstlichen *Nachtlied* („Vergangen ist der lichte Tag“, Op. 71, Nr. 6), aufgeführt. Es steht ebenfalls in Es-Dur, und sein Text formuliert den Entschluss, trotz Trübsal Gott mit der Natur zu preisen. Vor allem die Textnachricht des *Nunc dimittis* hätte der Befindlichkeit des Leipziger Publikums, das den Verlust des eine Woche zuvor verstorbenen Musikers zu betrauern hatte, bestimmt am besten entsprochen.

DIE VERWENDUNG DIESER AUSGABE

Das Ansehen vieler Ausgaben der Werke Mendelssohns und seiner Zeitgenossen hat oftmals dadurch gelitten, dass die Publikationsphilosophie einer „Fassung aus letzter Hand“ bedingungslos zur Anwendung kam. Eine solche Haltung impliziert, dass der letzten autorisierten Fassung eines Werkes Vorrang vor früheren Fassungen gewährt werden müsse, d. h. dass jede frühe Fassung durch Anfertigung der Spätesten ihre Gültigkeit verliert. Gewiss folgten Mendelssohn und andere Komponisten in der Mitte des 19. Jahrhunderts dieser Textphilosophie in manchen Fällen. Doch wie be-

reits an anderem Ort kritisch angemerkt wurde,³³ sind Umstände und Anlass der Entstehung häufig aussagekräftiger – und angemessener – zur Bestimmung der eigentlichen Gestalt eines Musikwerks als rein chronologische Aspekte. In vielen Fällen schufen die Komponisten, was Jeffrey Kallberg als „simultane Varianten“ („simultaneous variants“) bezeichnet, nämlich substanziell unterschiedliche Fassungen von Werken, die in den Augen des Komponisten gleichermaßen autorisiert waren und die somit für einen Herausgeber, der nach einem Text eines Werkes strebt, problematisch sind.

Die Chöre Opus 69 sind ein solcher Fall. Die vorliegende Ausgabe respektiert deshalb die englischen Fassungen der Chöre (d. h. die Fassungen, die aufgrund ihrer stilistischen Vorbilder, Konzeption und autorisierten Ausgaben eine feste Einheit bilden), aber auch die deutschen Fassungen (die im Grunde – wenn auch als eindrucksvolle Werke – im Nachhinein und erst de ultissima hora entstanden). Die Werke werden hier in der Reihenfolge ihrer Entstehung angeordnet, so wie sie in der Stichvorlage überliefert sind. Um die Neutralität zu wahren, sind sie lateinischen Titeln angegeben, die auch in den Erstausgaben verwendet wurden. Da sie für englische Texte konzipiert waren und diese vertonten, wird der englische Text über dem jeweiligen deutschen Text gedruckt (mit Ausnahme der Takte 40 bis 80 im *Magnificat*, für deren deutschen Texte keine nachweisliche autographe Quelle gibt).³⁴

Aufführende haben bei Op. 69 in mehrerer Hinsicht die freie Wahl, je nachdem, welche Sprache sie wählen.

Wenn die englischen Fassungen verwendet werden

- Die Werke sollen mit Orgelbegleitung aufgeführt werden (nicht a cappella).
- Die Quellen und die Chronologie des Opus legen drei gleichberechtigte Möglichkeiten zum

33 Siehe z. B. Jeffrey Kallberg, „The Chopin ‘Problem’: Simultaneous Variants and Alternate Versions“, in: ders., *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996), S. 215–228; außerdem John Michael Cooper, „Mendelssohn’s Two *Infelice* Arias: Problems of Sources and Musical Identity“, in: *The Mendelssohns: Their Music in History*, hrsg. von John Michael Cooper und Julie D. Prandi (Oxford: Oxford University Press 2002, S. 43–97).

34 Siehe dazu die Besprechung von A3 im Kritischen Bericht.

Vortrag der Stücke nahe, einzeln oder in größeren Gruppen:

- alle drei Werke in der Reihenfolge *Jubilate Deo – Magnificat – Nunc dimittis*;
- alle drei Werke in der Reihenfolge *Jubilate Deo – Magnificat – Nunc dimittis*, wobei das *Te Deum* A Dur (siehe Anmerkung 25) von 1846 vorangestellt wird, so dass ein vollständiger Morning und Evening Service entsteht; oder
- nur der Morning Service (d. h. das *Jubilate Deo* aus Opus 69 mit vorangestelltem *Te Deum* von 1846).
- Wo für den deutschen und englischen Text unterschiedlicher Notentext nötig ist, gelten die Angaben über dem Notensystem und Noten mit nach oben gerichtetem Notenhals zur englischen Fassung.
- Für das *Jubilate Deo* sollte die englische Fassung der Doxologie, die auf Seite 10–11 angegeben ist, verwendet werden: Es ist die einzige Doxologie, die Mendelssohn für die englische Vertonung des Canticums komponiert hat und die er für eine Ausgabe Korrektur gelesen hat.
- Für Takte 40 (3. Taktzeit) bis 80 (2. Taktzeit) des *Magnificat* sollte die Fassung für Solosopran mit Orgel verwendet werden (mit Sopran- und Alt-einwürfen vom Chor in Takten 57 bis 60 und 65 bis 68).

Wenn die deutschen Fassungen verwendet werden

- Die Werke sollen a cappella aufgeführt werden (siehe Mendelssohns Brief vom 25. Oktober 1847, S. XVI).
- Es gibt kaum Hinweise auf eine historisch autorisierte „beste“ Anordnung. Im erwähnten Brief vom 25. Oktober 1847 macht Mendelssohn deutlich, dass es ihm egal ist, ob die Werke zusammen oder als Werkgruppe erscheinen. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Abfolge und Kombination ihm nicht wichtig waren. Andererseits kann nicht ausgeschlossen werden, dass es einen (heute nicht mehr bekannten) Hinweis vom Komponisten gab, der dazu führte, dass die erste deutsche Ausgabe die Werke als „Mottette I“, „II“ und „III“ bezeichnete.
- Wo für den deutschen und englischen Text unterschiedlicher Notentext nötig ist, gelten Angaben unter dem Notensystem und Noten mit nach unten gerichtetem Notenhals zur deutschen Fassung.
- Es kann entweder die (englische) a-Moll- oder

(deutsche) F-Dur-Doxologie für das *Jubilate Deo* verwendet werden, da der einzige zeitgenössische Hinweis die F-Dur-Doxologie mit diesem Opus in Zusammenhang bringt. Dies kann aber auch nach dem Ermessen der Aufführenden geschehen, da es sich nur um einen Vorschlag des Herausgebers handelt.

- Takte 40 (3. Taktzeit) bis 80 (2. Taktzeit) des *Magnificat* sollten die A-cappella-Fassung (mit Soli ohne Choreinwürfe von Sopran und Alt in Takten 57 bis 60 und 65 bis 68) verwenden.

DANKSAGUNG

Ich möchte den folgenden Institutionen für ihre freundliche Erlaubnis danken, Materialien ihrer Sammlungen zur Verwendung in dieser Ausgabe zur Verfügung zu stellen: Biblioteka Jagiellońska, Krakau; Bodleian Library, Oxford; Library of Congress, Washington, D. C., und Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

Darüber hinaus bin ich einigen Menschen zu Dank verpflichtet, die mir durch persönlichen

Einsatz und Informationen ihrerseits geholfen haben: Cécile Reynaud (Bibliothèque nationale de France); Nicolas Bell und Robert Balchin (British Library, London); R. Larry Todd (Duke University); Juliette Appold, Regina Back und Lothar Schmidt (Felix Mendelssohn Bartholdy Briefausgabe, Universität Leipzig); Ralf Wehner (Mendelssohn-Forschungsstelle, Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig); Hellmut Hell und Roland Schmidt-Hensel (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz); David Brodbeck (University of California at Irvine). Außerdem gilt mein Dank Christoph Heimbucher bei Bärenreiter für seine Sorgfalt bei allen Vorbereitungen und seiner Geduld in der Abschlussphase der Erstellung. Insbesondere möchte ich Peter Ward Jones von der Bodleian Library für den Einblick und die nützlichen Informationen danken, mit denen er mir auf meine zahlreichen Anfragen geantwortet hat.

John Michael Cooper
Denton, Texas

August 2005

(Übersetzung: Caroline Schneider)

© by Bärenreiter