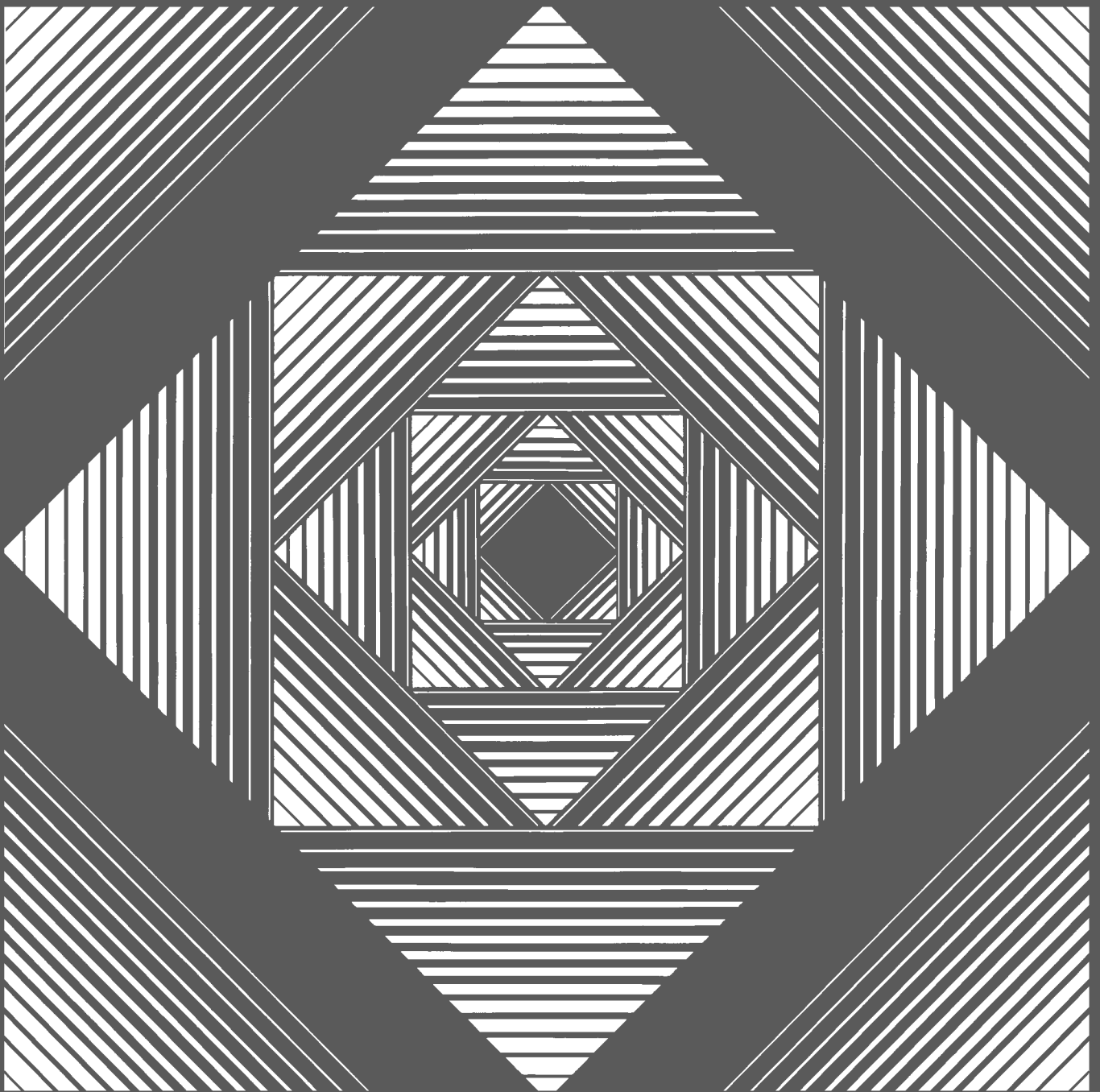


Felix Mendelssohn
Bartholdy
Christe
du Lamm Gottes



Carus 40.184



Felix Mendelssohn Bartholdy: Christe, du Lamm Gottes (Christ, thou Lamb most holy) MWV A 5

© 1979 by Carus-Verlag, Stuttgart
Carus 40.184/00-010-000
ISMN: M-007-26027-9

Diese Digitalausgabe ist identisch mit der gedruckten Ausgabe Carus 40.184/00
This digital edition is identical to the printed edition Carus 40.184/00
ISMN M-007-06420-4

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

www.carus-verlag.com

Felix Mendelssohn
Bartholdy

Christe
du Lamm Gottes
Choralkantate

per Coro SATB
2 Violini, Viola, Violoncello/Contrabbasso
ad lib.: Flauto, Oboe, Clarinetto

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Oswald Bill

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben
Urtext

Partitur / Full score

Carus 40.184



Vorwort

Als Felix Mendelssohn Bartholdy Anfang November 1827 die Arbeit an der Motette *Tu es Petrus* op. 111 beendet hatte, wandte er sich bald darauf der Kantate *Christe, du Lamm Gottes* zu. Zum Weihnachtsfest 1827 widmete er die Komposition seiner Schwester Fanny, was sie in einem Brief an Karl Klingemann vom 25. Dezember erwähnt. Für Rebecka, ihre jüngere Schwester, habe Felix eine Kindersymphonie komponiert, berichtet sie, „für mich hatte er ein Stück anderer Natur geschrieben, einen vierstimmigen Chor mit kleinem Orchester über den Choral ‚Christe, du Lamm Gottes‘. Ich habe es heut ein paar Mal gespielt, es ist ganz wunderschön“. Das *Tu es Petrus* lehnte sich bewußt an die durch Anton Friedrich Justus Thibaut vermittelte altitalienische Kirchenmusik an, im *Christe, du Lamm Gottes* kehrte Mendelssohn zu seiner ihm eigenen Tonsprache zurück. So floß in Fannys begeistertem Urteil sicher auch der von ihr empfundene Gegensatz mit ein, der zwischen dem milden Wohlklang und der ausgewogenen Harmonie der Kantate und der herben, dem Palestrinastil verpflichteten Tonsprache der vorausgegangenen Motette besteht. Zugleich aber charakterisiert es ihr eigenes, der Zeit verhaftetes Musikempfinden.

Das „Christe, du Lamm Gottes“ Martin Luthers, als deutsches Agnus Dei eng mit dem Gottesdienst verbunden, bildet in Text und Melodie die alleinige Grundlage für Mendelssohns Bearbeitung. Dreimal tritt der Cantus firmus als zentrierende Mitte in Erscheinung, eingebettet in ein polyphones Gewebe, das seine Figuren aus der Choralmelodie bezieht. Mendelssohns Studium Bachscher und Händelscher Chorwerke schlägt sich in den kontrapunktischen Mitteln spürbar nieder, doch stellen sie für ihn nur ein konstruktives Element und eine Grundlage für seine persönliche Aussage dar. Entscheidend bleibt der Grad der Übereinstimmung von kompositorischer Technik und eigenem Ausdruck, oder – wie er es einmal selbst formuliert hat – die Mitteilung davon, wie ihm zumute war, als er die Musik schrieb: „Ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir um so lieber sein. Denn Du wirst nicht meinen“, so heißt es in einem Brief an den Sänger Eduard Devrient vom 15. Juli 1831, „daß ich seine Formen copire, ohne Inhalt, da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben.“ Hinter seinem Bemühen um die Aneignung überkommener musikalischer Formen und Satztechniken steht vor allem das Streben, seine Vorbilder in Ausdruck und Aussage zu erreichen.

Die Form der vorliegenden Kantate hat mit der Kantate des 17./18. Jahrhunderts kaum etwas gemein. Wenn die Bezeichnung hier beibehalten wird, so deswegen, weil sie in der Vorlage ebenfalls vorkommt. Unter „Kantate“ vereinigte das 19. Jahrhundert sehr verschiedenartige Formen vokal-instrumentaler Bearbeitungen geistlicher Texte. Die Einsätzigkeit von *Christe, du Lamm Gottes* und die gleichbleibende Besetzung durch alle Teile legen eher die Bezeichnung „Choralfantasie“ nahe, in der auch der Hinweis auf die freie Form des Werkes enthalten ist.

Die hier vorgelegte Erstausgabe der Kantate beruht vorwiegend auf einer Partiturabschrift des 19. Jahrhunderts, die sich in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt befindet (Signatur: *Mus. ms. 1519a*). Zum Vergleich konnte eine in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter dem Nachlaß von Mendelssohn aufbewahrte Abschrift herangezogen werden (Nachlaß Mendelssohn Band 21). Beiden Bibliotheken sei auch an dieser Stelle für ihr freundliches Entgegenkommen herzlich gedankt. Ein Autograph der Kantate ist bisher in öffentlichem Besitz nicht nachweisbar.

Die beiden genannten Abschriften weisen untereinander geringfügige Abweichungen auf, zwischen denen sich der Herausgeber entscheiden mußte. Die Möglichkeit, sich in einem oder anderen Falle seine Meinung nicht zu eigen zu machen, sollen die Kritischen Anmerkungen eröffnen. Ein besonderes Problem bildet die Bogensetzung: sie kann in der hier vorliegenden Form kaum als verbindlich betrachtet werden. In der Neuausgabe folgt sie der Berliner Abschrift, weil dort die Bögen klarer gesetzt sind als in der Darmstädter Vorlage. Es bestehen aber hierin weitgehende Unterschiede zwischen beiden Quellen, und man wird aus diesem Grunde in den Bögen nicht mehr sehen dürfen als ein Phrasierungsbeispiel der Zeit und als einen grundsätzlichen Hinweis darauf, daß eine sorgfältige Phrasierung für die Aufführung unabdingbar ist.

Die Verwendung von Klarinetten, Oboen und Flöten zur Unterstützung des Cantus firmus kann sicher in das Belieben des einzelnen gestellt werden. Die Instrumentierungsangaben verweisen vor allem auf die Absicht und auf die Möglichkeit, den Cantus firmus klanglich gegenüber den übrigen Stimmen abzusetzen. Es bleibt eine Frage des musikalischen Geschmacks, ob Oboe und Klarinette, wie vorgesehen, alternativ eingesetzt werden, ob man sich auf eines der beiden Instrumente beschränkt, oder ob die Bläser gänzlich wegfallen. Sie leisten keinen strukturellen Beitrag, sondern sind vor allem Tönung.

Darmstadt, Mai 1977

Oswald Bill

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 40.184), Studienpartitur (Carus 40.184/07),
Orgelauszug (Carus 40.184/03),
Chorpartitur (Carus 40.184/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 40.184/19).

Dieses Werk ist mit dem Kammerchor Stuttgart unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.204).

Foreword

In early November 1827 Felix Mendelssohn Bartholdy finished the motet *Tu es Petrus* op. 111 and turned his attention to the cantata *Christe, du Lamm Gottes*. The work was dedicated to his sister Fanny for Christmas of that same year, as she reported in her letter to Karl Klingemann on Christmas Day. According to the letter Mendelssohn had composed a Children's Symphony for her younger sister Rebecka, but "for me he has written something of a different nature, a four-part chorus with a small orchestra on the chorale, 'Christe, du Lamm Gottes'. I have played it through a few times today and it is quite exquisite." Whereas *Tu es Petrus* had deliberately followed the style of 16th century Italian polyphony to which he had been introduced by Anton Friedrich Justus Thibaut, in *Christe, du Lamm Gottes* Mendelssohn reverted to his own style of composition. Some of Fanny's great enthusiasm for the work may therefore be attributed to the stark contrast she will have noticed between the suave harmonies of the cantata and the austere idiom of the motet that preceded it, largely influenced by Palestrina. At the same time, however, it reflects her own and contemporary musical preferences.

Martin Luther's *Christe, du Lamm Gottes* is a German metrical version of the *Agnus Dei* with strong liturgical connotations. It is seen to be the entire basis of Mendelssohn's arrangement. The *cantus firmus* appears three times, as a polarising element, bedded in a polyphonic web with thematic material drawn from the chorale melody. The fact that Mendelssohn had been studying the choral works of Bach and Handel is unmistakable here in the contrapuntal writing, but they served him only as a stimulus and a basis for his own personal mode of expression. What remains decisive is the degree of correlation between compositional techniques and personal utterance, or – as he himself once formulated it – the communication of his feelings at the time of composition." I have written it according to my mood, and if the words evoked the same mood as for old Bach, so much the better. You will clearly not believe that I am copying his forms, without any content, for the emptiness and repugnance of it would prevent me composing a piece to the end." (Letter to the singer Eduard Devrient of July 15th, 1831). Behind his endeavours to master traditional musical forms was primarily the desire to convey the same level of emotional substance as his models had achieved.

The form of the present cantata has little in keeping with the cantata of the 17th and 18th centuries. We have retained the designation simply because it is described as such in one of the sources. The 19th century used the term "cantata" to embrace the most diverse forms of mixed vocal and instrumental works to sacred texts. However the fact that *Christe, du Lamm Gottes* is written in only one movement, using the same resources throughout, warrants its description as a "chorale fantasia," especially since that would indicate the free form of the work.

The present first edition of the work is based predominantly on a score copy of the 19th century, housed by the *Hessische Landes- and Hochschulbibliothek* in Darmstadt (shelf no.: *Mus. ms. 1519a*). For the purposes of comparison a further copy was also used, deriving from Mendelssohn's estate, and housed by the *Deutsche Staatsbibliothek* in Berlin (Mendelssohn's 'Nachlaß', Vol. 21). The undersigned is indebted to both these Libraries for their kind assistance. No autograph copy of the cantata appears to be held by any Library accessible to the public.

Both these sources contain minor discrepancies, leaving the Editor to opt for one version or the other. The Critical Notes will make it possible for others to compare and make their own conclusions. The greatest problem was that of slurs, and it is not intended that those given here should be considered as obligatory. The new edition has followed the Berlin copy, since the slurs are much more clearly indicated there than in the Darmstadt source. There are, however, considerable differences between the two sources, and for that reason it would seem ill-advised to consider the slurs marked as any more than phrase marks representing the musical taste of their time. Consequently we see that good phrasing is a crucial factor in any performance of the work.

The use of clarinets, oboes and flutes to double the *Cantus firmus* is something that can safely be left to the discretion of each individual conductor. The instrumentation given points clearly to the intention that the *Cantus firmus* should be brought out over and above the other lines. It is a matter of taste whether – as recommended here – oboe and clarinet should be used in alternation, or whether one should opt for just one of these instruments – or even omit the wind instruments entirely. They are not structurally necessary, but do affect the ultimate sonority.

Darmstadt, May 1977
Translation: Derek McCulloch

Oswald Bill

The following performance material is available for this work: full score (Carus 40.184), study score (Carus 40.184/07), reduction for organ (Carus 40.184/03), choral score (Carus 40.184/05), complete orchestral material (Carus 184/19).

This work is available on CD, performed by the Kammerchor Stuttgart, under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.204).

Christe, du Lamm Gottes

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809 – 1847

(1.) Andante

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

Flauto, Oboe,
Clarinetto (ad lib.)

Soprano

Alto

Tenore

Basso

6

Chri - ste, du Lamm Got - - - tes, du
Christ, thou Lamb most ho - - - ly, thou

Chri - ste, du Lamm
Christ, thou Lamb most

Chri - ste, du Lamm Got - - -
Christ, thou Lamb most ho - - -

Aufführungsdauer / Duration: ca. 9 min.

© 1978 / 1993 by Carus-Verlag Stuttgart - CV 40.184

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

Herausgeber: Oswald Bill
English version by Jean Lunn

36

36

42

42

er - show	- - -	barm us	dich thy	un mer	- - -	- - -
er - show	- - -	barm us	dich thy	un mer	- - -	- - -
er - show	- - -	barm us	dich thy	un mer	- - -	- - -
er - show	- - -	barm us	dich thy	un mer	- - -	- - -

48

arco

48

ser.
cy.

ser,
cy.

er - barm dich un
show us thy mer - cy. show

ser,
cy.

ser,
cy.

ser,
cy.

er - barm dich un
show us thy mer -

54

54

barm
us

dich
thy

un-
mer -

ser.
cy.

er - barm dich un ser, er barm dich.
show us thy mer - - - cy, thy mer - - - cy.

ser,
cy.

er - barm dich un ser.
show us thy mer - - - cy.

(2.) Allegro moderato

60

Musical score for measures 60-63. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first three staves (treble and bass) contain notes, with dynamic markings of *f* (forte) at the beginning of each staff. The fourth staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment. The music concludes with a double bar line at the end of measure 63.

60

Musical score for measures 60-63. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats. It features four staves, all of which are mostly blank, indicating that the musical notation for these measures is not present in this section of the page.

64

Musical score for measures 64-67. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats. It features four staves. The first two staves (treble clefs) contain notes, with a dynamic marking of *f* in the second staff. The third staff (bass clef) contains notes, and the fourth staff (bass clef) contains a continuous eighth-note accompaniment. The music concludes with a double bar line at the end of measure 67.

64

Musical score for measures 64-67. The score is in 4/4 time with a key signature of three flats. It features four staves, all of which are mostly blank, indicating that the musical notation for these measures is not present in this section of the page.

Carus

75

75

Got - - tes, du Lamm Got - - tes,
 ho - - ly, Lamb most ho - - ly, Chri - - ste, thou

tes, Chri - - ste, du
 ly, Christ, thou Lamb, thou Lamb most

Chri - - ste Lamm Got - -
 Christ, thou Lamb most ho - -

78

78

senza Flauti e Clarinetti
 Oboi unisono

Chri - - ste, du Lamm
 Christ, thou Lamb most

du Lamm Got - - tes,
 Lamb most ho - - ly,

Got - - tes,
 ho - - ly, Chri - - ste, du Lamm
 Christ, thou Lamb most

- tes, du Lamm Got - - tes,
 - ly, Lamb most ho - - ly, Chri - - ste, du Lamm
 Christ, thou Lamb most

81

81

Got - - - - - tes,
ho - - - - - ly,

Chri - - ste, du Lamm Got - - - - - tes, du Lamm Got - tes
Christ, - - - - - thou Lamb most ho - - - - - ly, Lamb most ho - ly,

Got - - - - - tes, du Lamm Got - - - - - tes, du Lamm Got - - - - - tes,
ho - - - - - ly, Lamb most ho - - - - - ly, Lamb most ho - - - - - ly,

Got - - - - - tes, Chri - ste du Lamm Got
ho - - - - - ly, Christ, tho Lamb most ho

84

84

Chri - - ste, Chri - - ste, du Lamm
Christ, - - - - - thou Lamb, - - - - - thou Lamb most

du - - Lamm Got - - - - - tes,
Lamb - - - - - most ho - - - - - ly,

der du
who dost

Got - - - - -
ho - - - - -

der du
who dost

tes,
ly,

87

trägst die Sün - de der Welt,
 bear the the sins of of the world,
 tes, der du trägst die
 ly, who dost the the

trägst die Sün - de der Welt,
 bear the the sins of of the world,
 der who du trägst die Sün - de der
 who the the bear the the the the

90

90

Sün - de der Welt,
 sins of of the world,
 Sün - de der Welt,
 sins of of the world,

Welt,
 world,

93

93

er - barm us
er - show us
er - show us
er - show us

96

er - show us
er - show us
er - show us

96

barm us dich thy un - mer - ser, cy, er - thy
us thy mer - cy, thy

100 *dim.*

100

Chri - ste, du Lamm Got - - - tes, du Lamm Got tes.
 Christ, thou Lamb most ho - - - ly, Lamb most ho ly.

der du trägst die Sün - der
 who dost bear the the

barm dich.
 mer cy.

103 *dim.*

103

Welt.
 world.

107 (3. Tempo primo)

Flauti in 8va
p Clarinetti unisono

Chri - - ste, du
 Christ, thou Lamb

Chri - - ste, du
 Christ, thou Lamb

Chri - - ste, du
 Christ, thou Lamb

Chri - - ste, du
 Christ, thou Lamb

119

Musical score for measures 119-123, instrumental part. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The music features various melodic lines and rests.

119

Lamm
most

Got - - - - - tes,
ho - - - - - ly,

Lamm
most

Got - - - - - tes,
ho - - - - - ly,

Lamm
most

Got - - - - - tes,
ho - - - - - ly,

Lamm
most

Got - - - - - tes,
ho - - - - - ly,

Musical score for measures 119-123, vocal part. It consists of four staves with lyrics. The lyrics are: "Lamm most Got ho tes, ly,". The music is in a B-flat key signature. Large, stylized white letters "CARUS" are overlaid on the right side of the page.

124

Musical score for measures 124-128, instrumental part. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat. The music continues with melodic lines and rests. Large, stylized white letters "CARUS" are overlaid on the left side of the page.

124

Musical score for measures 124-128, instrumental part. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat. The music continues with melodic lines and rests.

129

129

der du trägst die Sün - de der
 who dost bear the sins of the
 der du trägst die Sün - de der
 who dost bear the sins of the
 der du trägst die the sin - of der
 who dost bear the sins of the

135

135

Welt,
 world,
 Welt,
 world,
 Welt,
 world,
 Welt,
 world,

153

p

p

p

p

pp

pp

p

153

dim.

dei - nen Frie - den.
grant us, grant us.

dim.

dei - nen Frie - den.
grant us, grant us.

dim.

dei - nen Frie - den.
grant us, grant us.

pp

pp

pp

pp

— uns Frie - den.
— ed grant us.

159

p



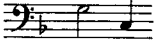


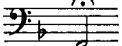
pp

159

p

pp

Quellenkritische Anmerkungen

Takt	Quelle	Bemerkung
14	B	Violine 2: kein ♯;
23	B	Violine 2, letztes Achtel: kein ♯
27	D	Violine 2, letztes Viertel: kein ♯
30	B	Violine 1, zweites Achtel: e ²
31	B	Violine 1: f ² ; Viola: 
39	B	Viola, zweites Achtel: g
43	B	Violine 2, letztes Achtel: f ²
52/59	B	Instrumentalbaß: Haltebögen fehlen
78	D	Alt, letzte Note: es ¹
	B+D	Instrumentalbaß, vorletztes Sechzehntel: kein ♯
90	D	Instrumentalbaß, letzte Note: D
91	B	Violine 1, 6. Note: kein ♯
93	B+D	Instrumentalbaß, zweite Note: kein ♯
		Violine 2, 3. und 11. Sechzehntel: kein ♭
99	B	Violine 2: 
108	B	Viola, 1. Note: g ¹
134	B	Vokal- und Instrumentalbaß: 
146	B	Baß: f statt F
151 ff.	B	Baß: 
156	B	Violine 2: Haltebogen fehlt
163	B	Instrumentalbaß: ursprünglich 
		später verbessert wie D
164	B	Instrumentalbaß:  Violine 2: 