

Felix Mendelssohn
Bartholdy

Salve Regina

Sopran solo
und Strechquintett
oder Orgel

Erstdruck

herausgegeben von
Günter Graulich

Partitur

Carus-Verlag 40.798



Vorwort

Mendelssohns lateinische Kirchenmusik verdankt ihre Entstehung oftmals zufälligen Anregungen. *Gloria* und *Magnificat* schrieb der Dreizehnjährige unter dem Eindruck von Aufführungen älterer Werke, besonders des Bachschen *Magnificat*, in der Berliner Singakademie¹. *Jube Domne* und das *Kyrie* in c-Moll, beides Werke für achtstimmigen Doppelchor, wurden dem Frankfurter Cäcilienverein gewidmet, dessen Leiter J.N.Schelble Mendelssohn für die ältere Kirchenmusik zu interessieren wußte. Die *Drei Motetten für weibliche Stimmen*, op.39², deren Erstfassungen 1830 in Rom entstanden, schrieb Mendelssohn für die Nonnen des Klosters *Trinità de' Monti*. Deren Gesang hatte ihn so bewegt, daß er diese *süßesten Stimmen der Welt* auch einmal ein von ihm komponiertes Stück singen hören wollte³. Erst die in späteren Jahren entstandenen Werke waren als Auftragswerke für die katholische Liturgie bestimmt, u.a. die *Vespergesänge* op.121 für die Gottesdienste der katholischen Kirchen in Düsseldorf und die Sequenz *Lauda Sion Salvatorem*, die im Jahre 1846 zur 600-Jahr-Feier des Fronleichnamfestes in Lüttich gesungen wurde.

Schon Mendelssohns Zeitgenossen fiel auf, wie gründlich der protestantisch erzogene Komponist sich mit dem Geist und dem Stil der katholischen Kirchenmusik auseinandersetzte. Sein 1830 geschriebenes *Ave Maria*⁴ wurde als ein Werk charakterisiert, dessen Musik *durchaus aus dem Gemüte komme und so klar von Marias Heiligkeit singe, daß sie einen Nichtkatholiken zu ihr führen könnte*⁵, und selbst Mendelssohns Vater Abraham empfand den Stil der Marienmotette als *echt katholisch*.

Die Komposition des *Salve Regina* fällt in die frühen Jahre des Komponisten, noch bevor er in Venedig und Rom bewundernd vor den Bildwerken der Marienverehrung stand. Um so erstaunlicher, wie einfühlsam der erst Fünfzehnjährige die mittelalterlichen Verse interpretierte. Die Marianische Antiphon *Salve Regina* stammt aus dem Mittelalter und hat ihren Platz im Stundengebet. Zunächst als Antiphon zum *Magnificat*, dann auch als selbständige Antiphon am Schluß der Komplet gesungen, erfreute sie sich im 15. und 16. Jahrhundert zunehmender Beliebtheit⁶. Auch die Reformation, die sich gegen die Überbetonung des Marienkults wandte, wollte auf die im Volke beliebte Antiphon nicht verzichten und nahm sie, *verändert und christlich korrigiert*, in die Gesangbücher auf. Noch Ludwig Schöberlein bot im *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs* eine vierstimmige Vertonung des *Salve Regina* von Francesco Suriano, der er einen deutschen Text unterlegte, damit *dieser herrliche Gesang* auch in der evangelischen Kirche verwendet werden könne⁷.

Wurde in der Zeit der klassischen Vokalpolyphonie das *Salve Regina* unter Verwendung der gregorianischen Melodie mehrstimmig gesetzt, so entwickelte sich nach 1600 die im musikalischen Material freie Komposition, die bis ins 19. Jahrhundert für Chor oder Solostimmen unter den „kleineren Kirchenwerken“ der großen Meister zu finden ist. Seit Johann Christian Bachs *Salve Regina*-Kompositionen für Solosopran und Orchester begegnet immer häufiger die Besetzung für eine Solostimme und Instrumente. Auch Franz Schuberts „Offertorien“ op.47 und op.153, die nur wenige Jahre vor Mendelssohns *Salve Regina* entstanden sind, wurden für Sopran und Streichinstrumente geschrieben⁸. Ihre volkstümliche Melodik und übersichtliche Form finden sich auch in Mendelssohns Werk. Aber auch die Nähe zu Mozart ist unverkennbar, nicht nur in einzelnen melodischen Anklängen,

sondern auch in der formellen Gestaltung der Komposition in der Art einer liedmäßigen Arie. Den beiden ersten Teilen mit den Anrufungen Mariens folgt ein harmonisch reicherer und herberer Mittelteil, dessen musikalischer Ausdruck von den Worten *gementes et flentes* geprägt ist. Vor den letzten Anrufungen wird – reprisenhaft – der Anfang wiederholt, womit das Werk formell in die Nähe eines durchkomponierten Liedes tritt, wie es auch zeitlich neben Mendelssohns Lied *Jetzt kommt der Frühling* für Sopran und Kammerorchester steht. Mehr als die beherrschte Form beeindruckt jedoch die anmutige Melodik und der auf Wohlklang bedachte Instrumentalsatz, der auf vielfältige Weise, alternierend, ergänzend, verfeinernd, die melodische Entwicklung begleitet. Mit Recht zählt R.Werner das kleine Meisterwerk zu dem Vollen- detsten, das der jugendliche Komponist in jenen Jahren geschrieben hat⁹. Es stehe in der *Nähe der Vollendung* und verdiene es, *der völligen Unbekanntheit entrissen zu werden*.

Stuttgart, den 28. Mai 1979

Willi Schulze

¹ R. Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt a.M. 1930, S. 12 und 17.

² Herausgegeben von Günter Graulich im Carus-Verlag Stuttgart, CV 40.131–133.

³ Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy, ³Leipzig 1862, S. 89.

⁴ Herausgegeben von Günter Graulich im Carus-Verlag Stuttgart, CV 40.163.

⁵ H. Dorn in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 1836, Nr.45, zitiert nach R. Werner, a.a.O., S. 47.

⁶ J. Maier, *Studien zur Geschichte der Marienantiphon „Salve Regina“*, Regensburg 1939, S. 2ff.

⁷ L. Schöberlein, *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*, Göttingen 1868, Teil 2.1, S. 307 f.

⁸ Die Blasinstrumente in op. 47 fügte Schubert erst 1823 hinzu; vgl. F. Schubert, Gesamtausgabe, Leipzig 1888–97, Serie 14.

⁹ R. Werner, a.a.O., S. 28.

Zu diesem Werk ist das folgendes Aufführungsmaterial erschienen:

Partitur, zugleich Bearbeitung für Orgel anstelle der Streicher (CV 40.798/01), Violino I (CV 40.798/11), Violino II (CV 40.798/12), Viola (CV 40.798/13), Violoncello (CV 40.798/14), Contrabbasso (CV 40.798/15).

Foreword

Much of Mendelssohn's church music to Latin texts was brought about by chance. *Gloria* and *Magnificat* were written when he was age 13 and under the impression of performances of earlier works, especially one of Bach's *Magnificat* at the Berlin Academy of Singing¹. *Jube Domne* and the *Kyrie* (in C-minor), both works for 8-part double-chorus, were dedicated to the St. Cecilia Society in Frankfurt after its director, J.N. Schelble, had succeeded in awakening Mendelssohn's interest in pre-Bach church music. The *Three Motets for Female Voices*, Op. 39², the first versions of which were composed in Rome in 1830, were written for the nuns in the Trinità di Monti Convent. Mendelssohn had been so moved by the singing of these "sweetest voices in the world" that he just wanted to hear them sing a piece that he had composed³. It was only in the later years that he wrote works that were commissioned for use in the Catholic liturgy, works like the *Music for Vespers*, Op. 121 for worship services in the Roman Catholic churches of Düsseldorf and the Sequence "Lauda Sion Salvatorem" that was sung during the 600-year celebration of Corpus Christi in Liège in 1846. Even Mendelssohn's contemporaries noticed how thoroughly he (who had been reared in the Protestant tradition) had studied the spirit and style of Catholic church music. His *Ave Maria* of 1830 was described as a work in which the music "comes fully from the heart" and "sings so clearly of the saintliness of the Blessed Virgin that it could lead even a non-Catholic to her". Moreover, even Mendelssohn's father Abraham looked upon the style of the motet for the Virgin Mary as "genuinely Catholic".

The composition of *Salve Regina* came about in the composer's early years, even before he had been in Venice and Rome and had admired the paintings and sculptures there in honour of the Blessed Virgin; it is thus all the more astonishing with what sensibility the 15-year-old youth was able to interpret the medieval verses. "Salve Regina" originated in the Middle Ages as an antiphon of the Blessed Virgin Mary and was used in the services of the daily hours. It gained increasing popularity during the fifteenth and sixteenth centuries, first as an antiphon for the Magnificat, then as an independent antiphon sung at the end of the Compline⁴. Even the leaders of the Reformation, which was directed against overemphasis of the deification of the Blessed Virgin, had no desire to give up this antiphon that was so loved by the people. Hence, it was, "changed and corrected in keeping with Christian principles", incorporated into the hymnals. Ludwig Schoeberlein, in the *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs* (Treasure of Liturgical Hymns for Choir and Congregation), even presented a 4-part setting of "Salve Regina" by Francesco Suriano and included a German text so that "this glorious hymn" might also be used in the Protestant Church⁵. Whereas during the classical period of vocal polyphony the "Salve Regina" was one of the texts set polyphonically to Gregorian melodic principles, after 1600, the development went toward free treatment of musical material so that down into nineteenth century we find compositions for chorus or solo voices among the "lesser church works" of the great masters. After Johann Christian Bach's settings of "Salve Regina" for solo soprano and orchestra, the composition of works for a solo voice and instruments became steadily more frequent. Franz Schubert's *Offertories* Op. 47 and Op. 153, that were composed just a few years before Mendelssohn's *Salve Regina*, were also written for soprano and strings⁶. Their folk-like melodies and distinct form are found in Mendelssohn's composition as well. On the other hand, a proximity to Mozart is unmistakable, not only in certain melodic strains, but also in the formal shaping of the composition like a song-type aria. The first two sections with their invocations to the Blessed Virgin are followed by a harmonically richer yet more austere middle section that draws its musical expression from the words "gementes et flentes". Like a recapitulation, the beginning section is then repeated; thus formally the work comes close to being a through-composed song, and indeed, chronologically, its composition falls just next to the song "Jetzt kommt der Frühling" for soprano and chamber orchestra. What are more impressive than the formal command, however, are the graceful melodies and the instrumental writing that not only takes tonal beauty into consideration but also employs great variation in accompanying the melodic development, altering, strengthening, refining the whole. Justifiably, R. Werner numbers this little masterwork among the most accomplished compositions that young Mendelssohn wrote in those years⁷. It is "close to perfection" and deserves "to be rescued from total obscurity".

Willi Schulze

English translation by E.D.Echols

Préface

La musique sacrée de Mendelssohn sur des textes latins doit souvent son origine à des circonstances accidentelles. Il avait treize ans lorsqu'il écrivit le *Gloria* et le *Magnificat*, encore sous l'impression ressentie lors d'exécution d'œuvres plus anciennes, particulièrement du *Magnificat* de Bach à la Singakademie de Berlin¹. Le *Jube Domne* et le *Kyrie* en ut mineur, deux œuvres pour double chœur à huit voix furent dédiés au Caecilienverein de Francfort, dont le directeur J.N. Schelble savait intéresser Mendelssohn à la musique sacrée ancienne. Les *Drei Motetten für weibliche Stimmen*, op. 39², dont la première version fut conçue à Rome en 1830, Mendelssohn les dédia aux sœurs du couvent de Trinità de Monti. Leur chant l'avait tellement ému qu'il voulait entendre ces "süßesten Stimmen der Welt"³ (ces "voix les plus douces du monde") chanter une fois une pièce composée par lui. Seules les œuvres plus tardives furent destinées, en tant qu'œuvres de commandes, à la liturgie catholique, entre autres les *Vespergesänge* op. 121 pour les services divins des églises catholiques de Düsseldorf, et la séquence *Lauda Sion Salvatorem* qui fut chantée en 1846 pour le 600^e anniversaire de la Fête-Dieu à Liège. Déjà les contemporains de Mendelssohn étaient surpris par la façon dont ce compositeur, formé dans le protestantisme, comprenait l'esprit et le style de la musique sacrée catholique. Son *Ave Maria*⁴ écrit en 1830 est défini comme une œuvre dont la musique vient tout à fait du cœur et chante si clairement la sainteté de Marie qu'elle pourrait attirer vers elle un non-catholique⁵; et le père même de Mendelssohn, Abraham, ressentit le style du motet à Marie comme tout à fait catholique.

La composition du *Salve Regina* date des premières années du compositeur, encore avant qu'il ne tombe en admiration devant les représentations picturales de l'Adoration de la Vierge à Venise et à Rome. La sensibilité avec laquelle le jeune homme de quinze ans interprète les versets médiévaux n'en est que plus étonnante. L'antiphone à Marie *Salve Regina* vient du Moyen-Âge et trouve sa place dans les Heures de Prières. Tout d'abord comme antiphone du *Magnificat*, puis chanté aussi comme antiphone indépendante à la fin des complies, il jouit aux XV^e et XVI^e siècles d'une popularité croissante⁶. Même la Réformation, qui souhaitait minimiser le culte de Marie, ne voulut pas renoncer à cet antiphone aimé par le peuple, et le reprit, *modifié et corrigé chrétiennement*, dans les livres de chants. Ludwig Schoeberlein encore offrait au trésor du chœur liturgique et du chant communautaire une composition à quatre voix de Francesco Suriano sur le *Salve Regina*, sous laquelle il collait un texte allemand, de sorte que ce *magnifique cantique* puisse être aussi utilisé dans l'Eglise Evangélique⁷.

A l'époque de la polyphonie vocale classique, on composait des élaborations à quatre voix du *Salve Regina* sur la base de la mélodie grégorienne; après 1600, se développa un type de composition au matériel musical libre: on y trouva jusqu'au XIX^e siècle des pièces pour chœur ou voix solos parmi les "œuvres sacrées mineures" des grands maîtres. Depuis les compositions sur le *Salve Regina* de Johann Christian Bach, pour soprano solo et orchestre, on rencontre de plus en plus fréquemment des compositions pour une voix solo et instruments. Les "Offertoires" op. 47 et op. 153 de Franz Schubert, qui virent le jour quelques années à peine avant le *Salve Regina* de Mendelssohn, furent aussi écrits pour soprano et instruments à cordes⁸. Leur matériel mélodique populaire et leur forme nette se trouvent aussi dans l'œuvre de Mendelssohn. Mais la proximité de Mozart est tout aussi indéniable, non seulement dans des réminiscences mélodiques isolées, mais encore dans la structure formelle de la composition, un aria en forme de Lied. Les deux premières parties, avec les appels de Marie, sont suivies d'une partie centrale harmoniquement plus riche et plus âpre, qui tire son expression musicale des mots *gementes et flentes*. Avant les dernières interpellations, le début est répété, en forme de reprise: de ce fait, l'œuvre se rapproche par sa forme du Lied "durchkomponiert", tout comme elle voisine par moments le Lied *Jetzt kommt der Frühling* pour soprano et orchestre de chambre. Plus que par la maîtrise de la forme, on est toutefois impressionné par le charme du matériel mélodique et par la composition instrumentale basée sur la beauté du son, et qui accompagne le développement mélodique de façon fort variée, en alternant avec lui, le complétant, l'affinant. C'est avec raison que R. Werner compte ce petit chef-d'œuvre au nombre des plus achevés que le compositeur adolescent ait écrits durant ces années⁹. Il est *proche de la perfection* et mériterait d'être *arraché à l'ignorance totale*.

Stuttgart, le 28 mai 1979

Willi Schulze

Traduction française de François Brulhart

Salve Regina

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809 – 1847
Komponiert 1824

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
(c¹ – b²)

Violoncello

Contrabbasso

Organo
(ergänzt)

Ped.

6 8 12

Sal -
Hail, —

gi - - - na,
La - - - dy,

sal - ve re - - gi - na,
hail, bless - ed — La - dy,

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

Dieses Werk ist mit dem Kammerchor Stuttgart, Leitung Frieder Bernius, auf CD eingespielt (CV

Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

© 1980 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 40.798/01

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Erstdruck, First Edition

Herausgeber: Günter Graulich

Orgelergänzung: Paul Horn

English version by Jean Lunn

13 15 17

sal - ve re - - gi - na, ma - ter mi - se - - ri - cor - - di -
hail, bless - ed La - dy, Moth - er of love and gra - - cious -

p

Mar

19 21

ae, ness, or di - ae. Sal - - ve re -
gr - a - cious - ness; hail now, o

à 2

Ped.

25 27 29

gi - - - na, sal - - - ve re - gi - - na.
 La - - - dy, hail now, O La - - - dy!

à 2

Carus-Verlag

31 33

ta dul - ce - - do et spes
 with its sweet - - - ness and hope

Man. Ped.

Man. Ped.

37 39 41

no - - - - - stra, sal - - - - -
most - - - - - bless - - - - - ed, hail

pp *p* *pp*

Ped.

43 45

ve. now!

p *div.*

Man.

49 51 53

Ad te cla - ma - - - mus ex - - su - les fi - - li - i
To you we cry - - - here, we ex - - iles, the sons Eve's

55 57

E - - - su - spi - ra - mus, ge - men - tes et flen - tes in
chil - ou we do sigh here, with weep - ing and plead - ing, in

61 63 65

hac la - cri - ma - - rum val - le, ad te cla - ma - mus, ad te su - spi -
 this dark and sor - row - ful val - ley, to you we cry here, to you we - do -

pizz.
 Man.
 Ped.
 Ped.

67 69 71

cresc.
 cresc.
 à 2
 cresc.
 ra - mus. sigh here.
 x - go, ad - vo - ca - - ta no - - for -
 - are our hel - per, the ad - - vo - cate - - for -

p
 p
 p
 p
 resc.
 p
 Ped.

73 *dolce* 75 77

à 2

stra, us; il - - los tu - os - mi - se - - ri - cor - - des
with your eyes full of grace and lov - ing -

dolce

Carus-Verlag

79 81

O - kind - .. con - ver - te. Et Je - sum, be - ne -
kind .. up - on us. And Je - sus, the most

pp

pp

pp

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

85 87 89

dic - - tum fru - ctum ven - - tris tu - - i, no - bis post
bless - - ed fruit of your own bod - - y, aft - er

91 93

hoe end .ere, o make sten - - - - -
known

97 99 101

to de.
us.

103 105

Sal Hail, na, sal - ve re gi - na,
hail, bless - ed La - dy,

109 111 113

sal - ve re - gi - na, sal - - - - ve re - gi - - - na, o—
 hail, bless - ed La - dy, hail, - - - - bless - ed La - - - - dy!

115 117

cle - mens. cis— vir - - go Ma -
 gra - ciov ly— Vir - - gin—

121 123 125

pp *pp* *pp* *à 2*

ri - - - - a, o - dul - cis, o - pi - a, o - cle - - -
 Mar - - - - y, O - love - ly, O - ho - ly, O - gra - - -

pp *pp* *pp*

pp

127 129

cresc. *cresc.* *cresc.*

cresc. *cresc.*

- - mens vir - go Ma - ri - - - a.
 - - cious Vir - gin - Mar - - - y,

cresc. *cresc.*

cresc. *cresc.*

133

135

f *mf* *cresc.*

à 2

Sal hail ve, now,

137

f *p*

sal hail ve. now!

