

Felix

Mendelssohn Bartholdy

Hör mein Bitten · Hear my prayer

Hymne / Anthem

MWV B 49

Orchesterfassung / Orchestral version

Soprano solo, Coro (SATB)

2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, Timpani

2 Violini, Viola, Violoncello / Contrabbasso

herausgegeben von / edited by

R. Larry Todd

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben

Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.165

Galt Mendelssohns Anthem *Hör mein Bitten* früher, besonders in der viktorianischen Zeit, als eine seiner bekanntesten geistlichen Kompositionen, so wurde es in jüngerer Zeit häufig übersehen zugunsten seiner größeren Werke wie etwa der Oratorien *Paulus* und *Elias*. *Hör mein Bitten* wurde 1844 für Solosopran, Chor und obligate Orgel geschrieben und am Anfang des Jahres 1847 von Mendelssohn neu instrumentiert. Mendelssohn erlebte den Druck der Orchesterfassung allerdings nicht mehr, denn er starb im November 1847, fast ein Jahr nach ihrer Vollendung. Aber die meisterhafte Orchestrierung der Hymne und die zahlreichen Änderungen, die er im Jahre 1847 vornahm, weisen auf seine Absicht hin, die zweite Fassung zu veröffentlichen. Es ist also begründet, sich mit neuem Interesse auf dieses Werk zu konzentrieren.

Hör mein Bitten ist eines der Stücke, die Mendelssohn für ein englisches Publikum schrieb. Dazu gehören u. a. auch ein *Te Deum* für den Morgengottesdienst (1832 für Vincent Novello geschrieben), ein Abendgebet (1833 für Thomas Attwood komponiert) und die drei Motetten, Op. 69 (unter den letzten Werken Mendelssohns). Außerdem sollten die *Drei geistlichen Lieder* (1841) dieser Werkegruppe zugezählt werden, die eine Auftragsarbeit von C. B. Broadley waren, der Mendelssohn eine Paraphrase des 13. Psalms übersandt hatte. Auf gleiche Weise verwendet *Hör mein Bitten* den Text einer Paraphrase des 55. Psalms, *Hear My Prayer*, von William Bartholomew (1793–1867), der auch Übersetzungen verschiedener anderer Werke Mendelssohns, u. a. zu *Athalia*, *Ödipus auf Kolonos*, *Lauda Sion* und *Elias*, verfaßt hat.

Glücklicherweise können wir die Chronologie des Anthems dank der überkommenen Dokumente und des autographen Materials gut verfolgen. Wie wir heute wissen, sandte Bartholomew an Mendelssohn seinen englischen Text am 10. November 1843.¹ Er erbat eine Komposition der Paraphrase für eine Aufführung in Crosby Hall, einem erst 1841 renovierten Londoner Konzertsaal, in dem mehrere Konzerte stattfanden, u. a. die Crosby Hall Sacred Concerts.² Mendelssohn antwortete Edward Buxton von der Firma J. Ewer & Co., Mendelssohns favorisiertem englischem Verlag. In einem Brief vom 13. Dezember 1843 bat Mendelssohn Buxton, Bartholomew für die Verse zu danken und ihm mitzuteilen, daß das Werk zu Beginn des Jahres 1844³ vollendet sein würde. Der Komponist hielt Wort, denn er konnte sein Manuskript mit dem Datum des 25. Januar 1844 versehen (dieses Autograph wurde in Band 39 des *Mendelssohn Nachlasses* der Berliner Staatsbibliothek aufgenommen, ist aber leider verschollen⁴). Kaum eine Woche später vollendete Mendelssohn ein zweites Autograph – dasjenige mit Bartholomews englischem Text – das er am 31. Januar 1844 Bartholomew

schickte. Das Autograph (mit einem Widmungsbrief) unterscheidet sich in mehreren Einzelheiten von der gedruckten Fassung; es ist erhalten und befindet sich im Victoria und Albert Museum in London.⁵

Gegen Ende des Jahres 1844 beschäftigte sich Mendelssohn mit Plänen zur Veröffentlichung des Werkes: er bot Bote & Bock die deutsche Fassung (Wilhelm Taubert gewidmet) an und Ewer & Co. die englische. Zu dieser Zeit galten Mendelssohns größte Anstrengungen zunehmend der Arbeit an seinem Meisterwerk in der geistlichen Musik, dem *Elias*. Im August 1846 reiste er über London nach Birmingham zur Premiere des Oratoriums. Am 20. und 21. August probte er den Orchesterpart in den Hanover Square Rooms in London.⁶ Während dieser Proben traf er den irischen Bariton Joseph Robinson (1816–1898), der Mendelssohn bat, das Anthem zu instrumentieren. Robinsons Abschrift der Orchesterfassung, die heute in der British Library aufbewahrt wird (Add. Ms. 46347), trägt die folgende Anmerkung des Baritons: „Die Orchesterpartitur von *Hör mein Bitten* hat Mendelssohn für mich geschrieben. Damit erfüllte er meine Bitte, die ich vorbrachte, als ich ihn zu meiner großen Freude im August 1846 in London traf. Die Partitur wurde mir ein paar Monate nach Mendelssohns Tod von Mr. Buxton zugestellt. Joseph Robinson, 3 Upper Fitzwilliam St. Dublin.“

Anders als Bartholomews Auftrag, den Mendelssohn in wenig mehr als zwei Monaten ausführte, erforderte Robinsons Auftrag mehr Zeit. Trotz des Erfolgs der Premiere des *Elias* begann Mendelssohn sofort mit der Überarbeitung des Oratoriums, die erst zur Komposition der Ouvertüre führte, um die vom Propheten Elias verkündete Hungersnot zu schildern. Dennoch fand der Komponist noch die Zeit, Robinsons Anliegen zu berücksichtigen und die Instrumentation des Anthems gleichzeitig mit einer Bearbeitung der Ouvertüre zu *Elias* im Februar 1847 zu beenden. So schrieb er am 14. Februar 1847 an Buxton: „Damit Sie nicht über mich verärgert sind, schicke ich Ihnen heute (über Simrock) die Ouvertüre zu vier Händen und die Partitur meiner Hymne. Damit hoffe ich, Sie zu versöhnen über den Verdruß, den Sie meinewegen und wegen meiner Änderungen hatten.“⁷ Das Autograph, das Mendelssohn höchst wahrscheinlich an Buxton schickte, befindet sich heute in der M. Deneke-Mendelssohn-Sammlung in Oxford. Hiervon fertigte Buxton wahrscheinlich die Abschrift für Joseph Robinson, die in der British Library aufbewahrt wird. Die Orchesterfassung wurde übrigens erstmals am 21. Dezember 1848 in Dublin aufgeführt.⁸

Ein Problem, das die handschriftlichen Quellen nicht zu lösen

¹ Der Brief wurde von dem umsichtigen Mendelssohn mit tausenden anderer Briefe in den sogenannten Green Books aufbewahrt, die sich jetzt in Oxford befinden (Vol. XVIII, Nr. 178). Siehe den wichtigen neuen Katalog von Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, Vol. I (Tutzing 1980).

² Über Crosby Hall, vgl. Robert Elkin, *The Old Concert Rooms of London* (London 1955), S. 143ff.

³ Der Brief befindet sich in der Library of Congress, Washington, D.C.

⁴ Das Manuskript wurde von Rudolf Werner geprüft, dessen Dissertation *Felix Mendelssohn als Kirchenmusiker* (Frankfurt 1930) immer noch das beste Werk über Mendelssohns geistliche Musik ist. Ein Katalog von Mendelssohns Autographen wurde 1848 von H. C. Schleinitz angefertigt (Bodleian Library, M. Deneke Mendelssohn C. 28), der eine Eintragung über das Manuskript enthält.

⁵ Eine Beschreibung bei Michael Wilson, „A Mendelssohn Manuscript“ in: *Victoria and Albert Museum Bulletin* (Juli 1968), S. 113–116. Ich bin Mr. Wilson für die mir erwiesene Hilfsbereitschaft sehr dankbar, die er mir erwies, als ich das Autograph 1977 untersuchte. Über den Vergleich des Autographs mit der endgültigen Fassung siehe F. G. Edwards „Mendelssohn ‘Hear My Prayer’: A Comparison of the Original MS. with the Published Score“ in: *The Musical Times* 32 (1891), S. 79–82.

⁶ Jack Werner, *Mendelssohn’s „Elijah“* (London 1965), S. 12–13.

⁷ Das Original in englisch befindet sich in der Library of Congress.

⁸ Vgl. den Nachruf auf Joseph Robinson in: *The Musical Times* 39 (1898), S. 609.

erlauben, betrifft die Herkunft des deutschen Textes des Anthems. Wie bekannt sandte Bartholomew den englischen Text an Mendelssohn. Als Mendelssohn das Werk für eine Veröffentlichung in Deutschland vorsah, brauchte er natürlich einen deutschen Text auf der Grundlage von Bartholomews Umdichtung, der aber damit doppelt vom ursprünglichen Psalm entfernt war. Obgleich wir kein sicheres Zeugnis darüber besitzen, neigen wir zu der Vermutung, daß Mendelssohn den deutschen Text selber bearbeitete. Er war fast 15 Jahre früher auf ein ähnliches Problem gestoßen, als er seine große Bearbeitung des 115. Psalms (Op. 31) vollendete. In diesem Fall verwendete er ursprünglich den Vulgata-Text *Non nobis Domine*, den er mit *Nicht unserm Namen, Herr*, übersetzte, wie sein Brief vom 19. Mai 1835 an den Verleger Simrock zeigt.⁹ Ein kleiner Hinweis könnte Mendelssohns Urheberschaft an dem deutschen Text *Hör mein Bitten* bezeugen. Das Autograph vom 25. Januar 1844 begann augenscheinlich mit den Worten „Hör mein Rufen“ statt „Hör mein Bitten“. Es ist wahrscheinlich, daß Mendelssohn die deutsche Übersetzung mit derselben Sorgfalt revidierte, die er üblicherweise auf die Durchsicht seiner Musik verwendete. Wer auch immer den deutschen Text bearbeitete, er tat dies mit Erfolg. Bartholomews englische Verspaare wurden dabei mit einem ähnlichen Reimschema ins Deutsche übernommen. Noch bemerkenswerter ist, daß der deutsche Text gelegentlich der Lutherischen Fassung des Psalms nahekommt, so daß der Eindruck entsteht, es handle sich um eine Paraphrase dieser Fassung, und nicht um eine Übersetzung der englischen Paraphrase.

Mendelssohn war sich bei der Komposition des *Hör mein Bitten* gewiß der Tradition der englischen Anthems bewußt, die über mehrere Jahrhunderte in der englischen Musik überliefert sind. So wie er die Partituren J. S. Bachs in Berlin in den Jahren nach 1820, oder Palestrinas und Lassos auf seiner italienischen Reise 1830 und 1831 studiert hatte, so prüfte er auch sorgfältig englische Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine erste Gelegenheit, englische Musik zu studieren, ergab sich im Jahre 1829 während seines ersten Besuches in England. Im Juli erlangte er Zugang zur British Library mit ihren Schätzen Händelscher Autographe. Eifrig bereitete er einen Bericht für seinen Berliner Lehrer C.F. Zelter vor, der selber ein interessierter Kenner Händels war. Mendelssohns Brief vom 20. Juli führt vier Bücher mit Anthems Händels auf – sehr wahrscheinlich die *Chandos*-Anthems – die er durchsehen konnte.¹⁰ Im November 1829 traf Mendelssohn dann Thomas Attwood, den berühmten Schüler Mozarts und Komponisten mehrerer Anthems. Attwoods Bibliothek, die Mendelssohn zur Verfügung stand, enthielt Werke von Boyce und Croft – zwei führenden Vertretern des Anthems im 18. Jahrhundert – und einige Stücke, die Mendelssohn als ‚Psalmen‘ von Purcell beschrieb.¹¹ Ganz gewiß handelte es sich dabei um Anthems von Purcell. Und es ist durchaus möglich, daß Mendelssohn Purcells eigene Komposition des 55. Psalms, „Hear my prayer, o God“ studiert hat. Schließlich traf Mendelssohn im Jahre 1833 Samuel Wesley, einen Neffen des berühmten Gründers der Methodisti-

schen Freikirche, der ein bekannter und qualifizierter Organist war. Sehr wahrscheinlich lernte Mendelssohn einige Anthems Wesleys kennen, die sich durch ihre obligaten Orgelsätze auszeichneten. Und diese Praxis übernahm Mendelssohn in die erste Fassung von *Hör mein Bitten*.

Mendelssohn schrieb die Hymne in vier miteinander verbundenen Teilen. Der häufige Wechsel zwischen Solo und Chor in der Partitur ruft das traditionelle englische Vers-Anthem in Erinnerung, obgleich der Wechsel hier mehr dem Text zugeordnet erscheint als einem vorgegebenen Formschema. Im ersten Abschnitt der Hymne in G-Dur bleibt das Tutti einem sehr kurzen Einwurf vorbehalten, der zu dem schnelleren zweiten Abschnitt im verwandten e-Moll führt. In diesem Allegro im 3/8 Takt, das den Kampf zwischen dem Betenden und dem Heer der Feinde (Vers 4) schildert, schrieb Mendelssohn eine sehr rasche Folge mehrerer Wechsel zwischen Solo und Chor. Das führt zum dritten Abschnitt, einem kurzen solistischen Rezitativ (Vers 5–6), wiederum mit einem kurzen Tutti-Ausruf. Das Werk endet mit einem weiteren Solo (Vers 7–8) in G-Dur. In diesem letzten Abschnitt übernimmt das Tutti eine Begleitfunktion für das Solo und nicht die Rolle seines Widerparts.

Die Orchesterfassung von *Hör mein Bitten* unterzog Mendelssohn einer Anzahl kleinerer Änderungen, von denen jedoch keine die Struktur des Werkes berührt. Viele der Änderungen betreffen rein praktische Überlegungen in Bezug auf das Orchester, jedoch lassen einige Verfeinerungen vermuten, daß Mendelssohn ständig bemüht war, einzelne Stellen der Partitur zu verbessern. So verstärkte er in den Takten 10 (Bratsche), 144 (Fagott) und 203–204 (Klarinetten) die Stimmen, um drei imitative Passagen zu verdeutlichen. In den Anfangstakten des Werkes, die zwei verschiedene Aussagen des Textes charakterisieren, wechselte Mendelssohn in der Instrumentierung zwischen Streichern und Holzbläsern (Takt 1–7 und 7–9), um einen farblichen Kontrast zu erhalten, der in der originalen Orgelbegleitung nicht gefordert war. Aber einige der auffallendsten Aspekte der Instrumentierung scheinen dazu bestimmt gewesen zu sein, den Text überzeugender auszuweisen. So wird z.B. in Takt 19 die Baßstimme mit *pizzicato* bezeichnet, um die Worte „ich bin allein“ wirksamer darzustellen. Das Klarinettensolo in den Takten 20ff. mit seinen sich windenden chromatischen Konturen gibt den Sinngehalt der Worte „ich irre ohne Pfad“ vollendet wieder. In dem stürmischen zweiten Abschnitt (Takt 36) setzte Mendelssohn Pauken bei „droh'n“ und Akzente bei „sie lästern dich täglich“ (Takt 53). In den Takten 173ff. sind die aufsteigenden Streicherfiguren in Achteln mit einer deutlicheren Zeichnung als im originalen Orgelsatz eine passende Neufassung des Bildes der fliegenden Taube. Und schließlich drückt der punktierte Achtelrhythmus am Ende (Takt 229–230), genau vor den abschließenden Akkorden in halben Noten, überzeugender das Suchen nach Frieden aus. („In die Wüste eilt' ich dann fort, / fände Ruhe am schattigen Ort“).

Durham / N.C., 2. Juli 1985

R. Larry Todd

Übersetzung: Willi Schulze

⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers (Berlin 1968), S. 193–194. Vgl. auch Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (Frankfurt 1930), S. 78.

¹⁰ Teilweise veröffentlicht in: Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Regensburg 1969), S. 38.

¹¹ Vgl. den Brief vom 15. November 1829 in: *The Mendelssohn Family* (1729–1847), hrsg. von Sebastian Hensel (New York 1882), Bd. 1, S. 236–237.

Quelle

Die vorliegende Veröffentlichung bietet die erste kritische Ausgabe der Orchesterfassung von Mendelssohns Hymne *Hör mein Bitten*. Das Autograph dieser Fassung befindet sich in der Bodleian Library zu Oxford mit der Signatur Margaret Deneke Mendelssohn C.37. Die undatierte Handschrift besteht aus vier Doppelblättern und einem Einzelblatt. Zuerst schrieb Mendelssohn die ersten 130 Takte der Partitur, dann folgten als Einschub die Stimmen für die Klarinetten und Hörner (T. 1-130), und danach setzte er die Niederschrift der Vollpartitur fort. Das Stück endet auf S. 10. Die Editionsarbeit wurde erleichtert durch eine sorgfältig geschriebene Partitur, die Frieder Bernius (Stuttgart) nach dem Oxforder Autograph für seine Schallplattenaufnahme angefertigt hat. Für die großzügige Überlassung dieser Partitur sei ihm herzlich gedankt.

Die Handschrift trägt auf der ersten Seite (von Mendelssohn) nicht den deutschen sondern den englischen Titel „Hear my Prayer (Hymn)“, und auf Seite fünf schrieb Mendelssohn eine gemischtsprachliche Rubrik zu den separaten Stimmen für die Klarinetten und Hörner: „Anhang, Clarinetti & Corni for the $\frac{3}{8}$ “. Daraus geht hervor, daß das Manuskript für einen englischen Empfänger bestimmt war, nämlich Edward Buxton in der Firma Ewer & Co. in London (siehe Vorwort).

Das Autograph enthält keine Singstimmen, da diese dem Benutzer schon in der Originalfassung gedruckt zur Verfügung standen. Wir haben daher in unserer Ausgabe die von Breitkopf & Härtel in der alten Mendelssohn Gesamtausgabe (Serie XIV, Nr.103) herausgegebenen Vokalstimmen hinzugefügt. Dort findet sich allerdings nur der deutsche Text, wogegen wir hier Bartholomews englische Paraphrase des 55.Psalms unter den deutschen Text gesetzt haben, was Mendelssohns ursprünglicher Absicht entspricht.¹

Der Kritische Bericht verzeichnet alle in der Oxford Handschrift abweichenden Lesarten. Zum größten Teil bestehen diese aus Streichungen, die in den meisten Fällen leicht lesbar sind (wie in vielen Handschriften Mendelssohns). Die Lokalisierung der Lesart erfolgt nach folgendem System: Takt, Stimme, Schlagzeit im Takt (1-4 für C, 1-3 für $\frac{3}{8}$). Abkürzungen: Ob., Oboi; Cl., Clarinetti; Fg., Fagotti; Cor., Corni; Timp., Timpani; Vl., Violino; Vla., Viola; Vc., Violoncello; Cb., Contrabasso; B., Basso.

Einige Eigenheiten von Mendelssohns Notenschrift, wie z.B. die Stellung der Haltebögen oder die Richtung der Notenhälse, sind vereinheitlicht. Gelegentlich findet man im Autograph Abkürzungen (z.B. „C.B.“, oder „Col Basso“), die Mendelssohn oft aus Bequemlichkeit benutzte. Diese sind in der Ausgabe aufgelöst worden.

In einigen Stellen stimmen die Silbenzahlen im deutschen Text mit der englischen Fassung nicht überein, was die Aufspaltung oder das Zusammenziehen der Notenwerte notwendig macht (siehe T.37, 39, 80, 82, 116, und 215; die Alternativfassung ist in kleineren Noten wiedergegeben).

In der Ausgabe unterscheiden sich alle Herausgeberzusätze von Mendelssohns originalem Text folgendermaßen: kleine Notentypen statt großer Typen, gestrichelte statt durchgezogener Bögen und kursive statt normaler Schreibweise.

Einzelanmerkungen

Im folgenden sind sämtliche Lesarten der Oxforder Handschrift *ante correcturam* verzeichnet: T.2, VI.II, 1-2, Halbe g'. T.5, VI.I, letzte Note, 8tel a'. T.7, VI.II, 3-4, 4tel Pause, d'. T.8, Cl.II, 3, 4tel Pause; VI.I, wie Cl.I; VI.II wie Cl.II; Vla., 1, 4tel c', 2-4 wie Fg.I. T.9, Cl.II, 1, 8tel a' (übergebunden zu T.8) statt cis'; VI.I, 1, 8tel d" statt Pause; VI.II, 1, 8tel h' statt Pause; Vla., 1, 8tel g' statt Pause. T.12, Cl.I, 1-2, Halbe e". T.13, Cor.I, 1-2, 4tel g' und 4tel Pause; VI.I, 3-4, wie VI.II. T.22, Cl., 4 *dim.* gestrichen. T.25, Cl., 2, *cresc.* gestrichen. T.27, VI.II, 4, 8tel d' statt h. T.28, Fg.I, 8tel Pause, 8tel c', b, a, Halbe g; Fg.II, 8tel Pause, 8tel a, g, fis, Halbe e. T.29, Fg.I, 4tel a-d' (mit Haltebogen), c'-a (mit Haltebogen). T.37, 39, B., 4tel e, 8tel Pause. T.40, VI.I, 3, 8tel c"; VI.II, 3, 8tel a'. T.41, B., 3, 8tel a. T.42, B., 8ve höher. T.51, Fg.II, 1-2, 4tel H. T.53, Timp., punktiertes 4tel H mit Triller. T.55, VI.I, 1, *sf* gestrichen; VI.II, 2-3, 4tel h'; Vla., 2-3, 4tel fis'. T.57-58, Ob.I, Haltebogen nur bei 8tel cis" und b'. T.58, VI.II, 1, 8tel cis'. T.64, Vla., B., Stellungen der Bindebögen unklar (entweder bei den letzten zwei Noten oder bei den ganzen Takt). T.65, VI.I, II, Bindebögen bei den letzten zwei Noten. T.67, VI.II, ganzer Takt mit Haltebogen. T.67-68, Cor.I, II, punktiertes 4tel g" mit Bindebögen zu punktiertem 4tel g". T.68, VI.I, ganzer Takt mit Haltebogen; Vla., 1-2, mit Haltebogen. T.70, B., Haltebogen nur bei 1 und 2. T.74, VI.II, punktiertes 4tel h', mit Bindebogen zu T.73. T.75, Timp., Verlängerungspunkt fehlt. T.77, VI.I, VI.II, Vla., 1-2, *staccati*. T.81, Vla., 3, 8tel a. T.87-88, VI.I, Vla., B., mit Haltebögen. T.89-90, VI.I, Haltebogen bei h' und ais'; B., Haltebogen bei H und Cis. T.91, VI.II, Verlängerungspunkt bei h' fehlt. T.92, Vla., punktiertes 4tel e'. T.100, Timp., 8tel e, zwei 8tel Pausen. T.102, Cor., *sf* gestrichen; Vla., punktiertes 4tel e'. T.114, Fg.I, 1-3, f' statt d'. T.119, Ob., Fg., punktiertes 4tel (8tel Pausen in unbekannter Hand). T.123, VI.II, 2, h 8tel statt 4tel; B., *p* gestrichen. T.124, VI.II, 1, 8tel h, dann 8tel e'. T.126-128, Fg.II, wie B. T.129, Fg.I, 1-3, punktiertes 4tel d'. T.141, B., 3-4, 4tel B, 4tel Pause. T.150, Vla., *sempre* gestrichen. T.151, Cl.I, 3, 8tel fis' gestrichen. T.152, VI.I, II, Vla., B., *Cr[esc.]* gestrichen. T.153, Cl., Fg., 3-4 *cresc.* gestrichen. T.154, Cl., *pp* gestrichen; Cl.I, 1, 4tel e", dann a'. T.155, VI.I, 1, mit Bindebogen zu T.154. T.156-157, Ob.I, zweite Halbenote mit Bindebogen zu T.157; VI.I, 2-4, 4tel g' mit Bindebogen zu Halbe g'. T.158-159, Ob.I, Ganzenote c" hinübergebunden zu T.159. T.162, VI.I, II, Vla., *pp* gestrichen. T.166, Vla., Bindebogen zwischen den zweiten und dritten 4tel. T.168-169, Fg.II, vier Halbenoten g. T.169, Cor.I, 2-4, Halbe d", 4tel d". T.170, Cor.II (?), 1, 4tel Pause gestrichen. T.171, Fg.II, 1-2, Halbe d. T.174, Timp., 4tel G, 4tel und halbe Pausen. T.176, VI.I, 4, 4tel e"; VI.II, 4, 4tel c". T.177, Ob.I, II, 3-4, getauscht; Fg. II, 1, 4tel h; VI.I, II, getauscht. T.180, Fg. I, 1, 4tel a; B., 1, A, 4, 8tel d statt 8tel d. T.181, Cl.I, 1-2, Halbe b'; Cl.II, 1, 4tel e'; Vla., 3-4 4tel d', d'. T.182, VI.II, 3-4, punktiertes 4tel a", 8tel a'; B., 3-4, Halbe d. T.183, VI.II, punktiertes 4tel a", 8tel a', punktiertes 4tel a", 8tel a'. T.184, Ob.II, 3-4, 4tel fis', 8tel d", d". T.189, VI.I, 2, 8tel e', c", 3-4, 8tel c", e', e', c"; VI.II, 4tel a', 8tel c', a', 4tel a', 8tel c', a'. T.190, Fg.II, 4, 4tel fis; Vla., punktiertes 4tel, 8tel, punktiertes 4tel, 8tel; B., 3, e. T.192, VI.I, 4, 8tel d", d". T.193, Timp., Ganzenote G mit Triller; B., 1-3, punktierte Halbe g. T.194, Timp., 4tel d, 4tel Pause, halbe Pause; VI.II, 1-2, Halbe a'. T.195, Ob.I, II, 3-4, Halbe g'; Timp., Ganzenote d mit Triller. T.196, Vla., Halbe a statt Ganzenote. T.198, Fg.I, 1, 4tel c'. T.199, Fg.II, 2-4, Pausen. T.199-200, Timp., mit dem Triller von T.198 weitergeführt. T.200, Fg.I, 3, 4tel d'. T.201, Timp., 4tel d, Pausen. T.203, B., Halbenoten e, A. T.206, VI.I, 3-4, Halbe g'. T.207, Timp., *pp* gestrichen; B., 4tel G, 4tel Pause; 4tel G, 4tel Pause (Rythm ebenso in T.208, 210). T.210, VI.II, 3-4, 8tel fis' (statt dis'), 4tel a'. T.213, VI.I, 3-4, Halbe g' hinübergebunden zu T.214. T.215, Ob.II, 3-4, Halbe h'. T.216, Ob.I, 1-3, 4tel e", 8tel d", c", 4tel c". T.218, Ob.II, 1, 4tel g'. T.223, Timp., Triller gestrichen, dann wieder eingesetzt. T.224, VI.I, Halbenoten a', a'. T.229, Timp., 4tel G, 4tel Pause, 4tel G, 4tel Pause. T.229-230, Cl.I, Halbenoten cis", e", e", a"; Cl.II, Halbenoten a', cis", cis", cis"; Fg.I, Halbenoten d', d', d', d'; Fg. II, Halbenoten h, h, h, h; VI. I, Ganzenote g' hinübergebunden zu einer Ganzenote g'; VI. II, Ganzenote d' hinübergebunden zu einer Ganzenote d'; Vla., Ganzenote h hinübergebunden zu einer Ganzenote h.

¹ S.Mendelssohns Brief an Bote & Bock (20 November 1844): „Der Englische Titel fällt, wie natürlich, ganz weg, doch würde ich Sie bitten den Englischen Text, wo möglich auch mitzusteichen, da er der ursprüngliche ist. Doch muß er unter dem Deutschen ste-

hen, und auch kleiner, unscheinbarer aussehen, so daß nur die Deutschen Worte in die Augen fallen“. (*Briefe an deutsche Verleger*, hrsg. von Rudolf Elvers, Berlin, 1968, S.340).

Formerly one of Mendelssohn's most popular sacred compositions, especially during the Victorian period, the anthem *Hör mein Bitten* has been overlooked in more recent times in favor of his larger works such as the oratorios *St. Paul* and *Elijah*. *Hör mein Bitten* was composed in 1844 for soprano soloist, chorus and obbligato organ accompaniment; early in 1847, it was rescored by Mendelssohn with orchestral accompaniment. Mendelssohn did not live to see in print the latter version, for he died in November 1847, less than a year after completing it. But his masterful orchestration of the anthem and the numerous, painstaking revisions he made in 1847 lead one to believe that he fully intended to publish the second version, sufficient justification for a renewed interest in the work.

Hör mein Bitten actually is one of several sacred pieces Mendelssohn wrote for English audiences. Among them are a *Te Deum* Morning Service (written in 1832 for Vincent Novello), an Evening Service (1833, composed for Thomas Attwood), and the three Motets, Op. 69 (among Mendelssohn's last works). To these should be added the *Drei geistliche Lieder* (1841) commissioned by C.B. Broadley, who sent Mendelssohn a paraphrase of Psalm 13, on which that work is based. In like manner *Hör mein Bitten* draws its text from the paraphrase of Psalm 55, *Hear My Prayer*, by William Bartholomew (1793-1867), who provided the English translations for several works by Mendelssohn, among them *Athaliah*, *Oedipus at Colonus*, *Lauda Sion*, and *Elijah*.

Fortunately we are able to trace the chronology of the anthem in considerable detail, owing to the survival of several documents and autograph materials. As we now know, Bartholomew sent his English text to Mendelssohn on November 10, 1843.¹ He requested a setting of the paraphrase for performance in Crosby Hall, recently renovated in London in 1841 and then used for several concert series, among them the Crosby Hall Sacred Concerts.² Mendelssohn directed his reply to Edward Buxton, of the firm J. Ewer & Co., Mendelssohn's principal English publisher. In a letter of December 13, 1843, Mendelssohn asked Buxton to thank Bartholomew for the verses and to report that the piece would be ready early in 1844.³ The composer was good to his word, for he was able to date his manuscript on January 25, 1844. (This autograph was eventually bound in Volume 39 of the *Mendelssohn Nachlass* in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin; unfortunately, it is now lost.⁴) Less than one week later Mendelssohn finished a second autograph — this one with Bartholomew's English text — which he sent to Bartholomew on January 31, 1844. The autograph (with a dedication letter)

varies in several details from the final printed version; it has survived and is presently in the Victoria and Albert Museum in London.⁵

Toward the end of 1844 Mendelssohn made publication plans for the work: he offered the German edition (dedicated to Wilhelm Taubert) to Bote & Bock, and the English version to Ewer & Co. By this time Mendelssohn's best efforts were increasingly devoted to work on his masterpiece of sacred music, *Elijah*. He journeyed to London in August, 1846, en route to Birmingham for the premiere of the oratorio. On August 20 and 21 he rehearsed the instrumental parts in the Hanover Square Rooms in London.⁶ During these rehearsals he met the Irish baritone Joseph Robinson (1816–1898), who asked Mendelssohn to orchestrate the anthem. Robinson's copy of the orchestral version, now in the British Library (Add. Ms. 46347), bears the following claim by the baritone: "The instrumental score of 'Hear My Prayer' was written expressly for me by Mendelssohn in consequence of a request made by me the last time I had the great pleasure of meeting him in London in August, 1846. The score was forwarded to me by Mr. Buxton a few months after Mendelssohn's death. Joseph Robinson 3 Upper Fitzwilliam St. Dublin."

Unlike Bartholomew's original request, which Mendelssohn dispatched in little more than two months, Robinson's request required more time. The success of the premiere of *Elijah* notwithstanding, Mendelssohn immediately plunged into substantive revisions of the oratorio, which would yield, as is well known, the addition of the orchestral overture to depict the famine announced by the prophet Elijah. But the composer still found time to honor Robinson's request, and finished the orchestration of the anthem, along with an arrangement of the overture to *Elijah*, by February, 1847. On February 14, in fact, he wrote to Buxton: "And in order that you may not be too angry with me, I sent today (via Simrock) the Overture a 4 mains, and an Orchestra-Score of my Hymn which I hope will reconcile you to the trouble you had for my & my alterations sake..."⁷ The autograph which Mendelssohn most likely sent to Buxton is now in the M. Deneke Mendelssohn Collection at Oxford. From it Buxton probably prepared the copy for Joseph Robinson, preserved in der British Library. The orchestral version was premiered in Dublin on Decemehr 21, 1848.⁸

One problem which the manuscript sources do not resolve concerns the origin of the German text for the anthem. As we know, Bartholomew sent the English text to Mendelssohn. Of course, when Mendelssohn prepared the work for

¹ The letter was kept by the meticulous Mendelssohn, along with thousands of other letters, in the so-called Green Books now at Oxford (Vol. XVIII, No. 178). See the important new catalogue by Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, Vol. I (Tutzing, 1980).

² Concerning Crosby Hall, see Robert Elkin, *The Old Concert Rooms of London* (London, 1955), p. 143ff.

³ The letter is in the Library of Congress, Washington, D.C.

⁴ The MS. was examined by Rudolph Werner, whose dissertation *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (University of Frankfurt, 1930) is still the best work on Mendelssohn's sacred music. A catalogue of Mendelssohn's autographs was made by H.C. Schleinitz in 1848 (Bodleian Library, M. Deneke Mendelssohn C.28) which includes an entry for the MS.

⁵ For a description see Michael Wilson, "A Mendelssohn Manuscript," in *Victoria and Albert Museum Bulletin* (July, 1968), pp. 113-16. I am very grateful to Mr. Wilson for the kindnesses he extended to me when I examined the autograph in 1977. For a comparison of the autograph and the final version, see F.G. Edwards, "Mendelssohn 'Hear My Prayer': A Comparison of the Original MS. with the Published Score," in *The Musical Times* 32 (1891), pp. 79-82.

⁶ See Jack Werner, *Mendelssohn's "Elijah"* (London, 1965), pp. 12-13.

⁷ The original letter in English is in the Library of Congress.

⁸ See the obituary for Joseph Robinson in *The Musical Times* 39 (1898), p. 609.

publication in Germany, he needed a German text based on Bartholomew's paraphrase and thus twice removed from the original Psalm. While we do not have conclusive evidence, we are tempted to suggest that Mendelssohn prepared the German text himself. He had encountered a similar problem nearly fifteen years before, when he finished his large setting of Psalm 115, Op. 31. In this case he originally used the Vulgate text, *Non nobis Domine*; he rendered this into *Nicht unserm Namen, Herr*, as his letter of May 19, 1835, to the publisher Simrock shows.⁹ There is one bit of evidence which might point to Mendelssohn's authorship of the German text of *Hör mein Bitten*. The original autograph of January 25, 1844, apparently began with the text "Hör mein Rufen" instead of "Hör mein Bitten". It seems likely that Mendelssohn revised the German translation with the same diligence he habitually lavished on the revisions of his music. Whoever prepared the German text was quite successful. Bartholomew's English couplets were taken over with a similar rhyme scheme into German. But more impressive, the German text occasionally comes close to the German Lutheran version of the Psalm, suggesting that it is a paraphrase of that version, and masking its more circuitous origin as a translation of an English paraphrase.

In composing *Hör mein Bitten* Mendelssohn certainly was aware of the tradition of the English anthem, handed down over several centuries of English music. Just as he zealously pored over the scores of J.S. Bach in Berlin in the 1820s, or of Palestrina and Lassus during his Italian journey in 1830 and 1831, so too did he carefully examine English sacred music of the seventeenth and eighteenth centuries. His first opportunity to study English music came in 1829, during his first visit to England. In July he gained access to the British Library and its treasures of Handel autographs. He diligently prepared a report for his teacher in Berlin, C. F. Zelter, no disinterested student of Handel himself. Mendelssohn's letter of July 20 lists four books of anthems by Handel — most likely, the *Chandos Anthems* — which he was able to peruse.¹⁰ In November 1829, Mendelssohn met Thomas Attwood, the famous pupil of Mozart and composer of several anthems. Attwood's library, placed at Mendelssohn's disposal, contained works by Boyce and Croft — two leading eighteenth-century exponents of the anthem — and what Mendelssohn described as 'Psalms' by Purcell.¹¹ Almost surely these were anthems by Purcell; indeed, it is possible that Mendelssohn studied Purcell's own setting of Psalm 55, "Hear My Prayer, O God." Finally, in 1833, Mendelssohn met Samuel Wesley, a nephew of the famous founder of the Methodist sect, and noted organist in his own right. Quite likely Men-

delssohn came to know some of Wesley's anthems, distinguished by their obbligato parts for organ, a practice which Mendelssohn followed in the first version of *Hör mein Bitten*.

Mendelssohn conceived his anthem in four linked parts. The numerous alternations between the solo voice and chorus in the score bring to mind the traditional English verse anthem, though the exchanges here seem more tied to the text rather than to a preconceived formal scheme. In the first section of the anthem, in G major, the tutti is reserved for a very brief entrance elided to the faster second section, in the relative minor, E minor. In this $\frac{3}{8}$ Allegro, depicting the struggle between the supplicant and the hosts of enemies (verse 4), Mendelssohn devised a very rapid series of antiphonal exchanges between the solo and chorus. This gives way to the third section, a brief solo recitative (verses 5-6), again with a short tutti exclamation. The work concludes with another solo (verses 7-8) in G major. In this last section the tutti is used primarily to accompany the solo, and not as an agent of opposition.

For the orchestral version of *Hör mein Bitten* Mendelssohn entered any number of minor revisions, though none of them affect the structural dimensions of the work. Many of the revisions concern practical considerations for the orchestra, but some refinements suggest that Mendelssohn was still trying to improve details of the score. Thus in mm.10 (viola), 144 (bassoon), and 203-204 (clarinets) he added material to strengthen three imitative passages. In the opening measures of the work, featuring a double statement of the first two lines of text, Mendelssohn divided the scoring between the strings and woodwinds (mm. 1-7, 7-9), to achieve a coloristic contrast not called for in the original organ accompaniment. But some of the most striking aspects of the orchestration seem to have been designed to express the text more cogently. Thus in m.19, the bass line is marked *pizzicato* to render more effectively "ich bin allein." The clarinet solo in m.20ff., with its winding chromatic contours, captures perfectly the sense of "ich irre ohne Pfad." For the turbulent second section (m.36) Mendelssohn added timpani for "droh'n" and accents for "sie lästern dich täglich" (m.53). In m.173ff., the soaring string figuration in eighth notes, spanning a broader register than the original organ accompaniment, is a suitable revision for the image of the escaping dove. And finally, the dotted-eighth-note rhythm near the end (mm. 229-230) just before the concluding chords in half notes expresses more effectively the final search for peace ("In die Wüste eilt' ich dann fort, / fände Ruhe am schattigen Ort").

Durham / N.C., July 2, 1985

R. Larry Todd

⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, edited by Rudolf Elvers (Berlin 1968), pp. 193-194; see also Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, p. 78.

¹⁰ Partially published in Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Regensburg, 1969), p. 38.

¹¹ See the letter of November 15, 1829, in *The Mendelssohn Family (1729-1847)*, ed. Sebastian Hensel (New York, 1882), Vol. I, pp. 236-37.

Critical Report

The present publication offers the first critical edition of the orchestral version of Mendelssohn's Hymn *Hear My Prayer*. The autograph of this version survives in the Bodleian Library at Oxford (catalogued as Margaret Deneke Mendelssohn C.37). The undated manuscript consists of four bifolia and one folio. Mendelssohn first wrote down mm. 1–130 of the score, then inserted separately parts for the clarinets and horns (mm. 1–130), and finally proceeded with the full score. The composition ends on p. 10 of the manuscript. Work on the edition was facilitated by a score which Frieder Bernius (Stuttgart) prepared from the Oxford autograph for his phonograph recording. The editor owes him a debt of gratitude for making available this carefully prepared score.

On the first page of the manuscript Mendelssohn recorded not the German but the English title, "Hear my Prayer (Hymn)"; on the fifth page he wrote an instruction in German and English for the separate wind parts: "Anhang, Clarinetti & Corni for the $\frac{3}{8}$." From these bits of evidence we may conclude that the manuscript was intended for an English recipient, most likely Edward Buxton of the firm Ewer & Co. in London (see the Preface).

The autograph does not contain vocal parts, since these were already available in the original version. In the present edition we have accordingly added the vocal parts from the old Mendelssohn *Gesamtausgabe* of Breitkopf & Härtel (Series XIV, No. 103). Nevertheless, the Breitkopf & Härtel edition presents only the German text; in our edition Bartholomew's English paraphrase of Psalm 55 is set under the German text, in accordance with Mendelssohn's intention (See Mendelssohn's letter to Bote & Bock of November 20, 1844, in *Briefe an deutsche Verleger*, ed. Rudolf Elvers, Berlin, 1968, p. 340).

The Critical Report records all variant readings in the Oxford autograph (these readings follow the *Kritischer Bericht*). For the most part these consist of cancellations, which are usually clearly legible (as in many manuscripts of Mendelssohn). The arrangement of each reading follows this plan: measure, part, beat in the measure (1–4 for C, 1–3 for $\frac{3}{8}$). Abbreviations: Ob., Oboes; Cl., Clarinets; Fg., Bassoons; Cor., Horns; Timp., Timpani; Vl., Violin; Vla., Viola; Vc., Violoncello; Cb., Contrabass; B., Bass.

Some idiosyncracies of Mendelssohn's notation (e.g., the placement of slurs or the direction of note stems) have been standardized. Occasionally one finds in the autograph some abbreviations (for instance, "C.B.," or "Col Basso") which Mendelssohn often employed as an expedient. These have been realized in the edition.

In some passages the number of syllables for the German text does not accord with that for the English text, requiring the shortening or lengthening of some note values (see mm. 37, 39, 80, 82, 116 and 215; the alternative version is given in smaller notes).

In the edition all editorial readings are distinguished from Mendelssohn's original by the following plan: small note size instead of the larger size, dotted instead of continuous slurs or ties, and italic instead of Roman type.

The editor is greatly indebted to Miss Margaret Crum, former Curator of the M. Deneke Mendelssohn Collection at Oxford, for assistance of various kinds when he examined the autograph manuscript.

Readings of the autograph score for passages that are at variance with this edition are listed in the German text.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

1. Orgelfassung:

Partitur, zugleich Orgelstimme (Carus 40.165/03), Chorpartitur (Carus 40.165/05).

2. Orchesterfassung:

Partitur (Carus 40.165), Orgelauszug (Carus 40.165/03), Chorpartitur (Carus 40.165/05).

Studienpartitur (Carus 40.165/07), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.165/19).

Die Orchesterfassung ist mit den Interpreten *Julia Hamari, Ensemble '76* und *Kammerchor Stuttgart* unter Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.101).

The following performance material is available for this work:

1. Organ version:

full score and organ part (Carus 40.165/03), choral score (Carus 40.165/05).

2. Orchestral version:

full score (Carus 40.165), organ score (Carus 40.165/03), choral score (Carus 40.165/05),

study score (Carus 40.165/07), complete orchestral material (Carus 40.165/19).

The orchestral version is available on CD with *Julia Hamari, Ensemble '76* and *Kammerchor Stuttgart*, under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.101).

Zu diesem Werk ist **CARUS MUSIC**, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. Weiterhin ist eine Übe-CD aus der Reihe Carus Choir Coach erhältlich.

For this work **CARUS MUSIC**, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. A practice CD from the Carus Choir Coach series is also available. www.carus-music.com

Autrefois l'une des compositions sacrées les plus populaires de Mendelssohn, particulièrement durant l'ère victorienne, l'anthem *Hör mein Bitten* a été oublié ces dernières années au profit d'œuvres plus importantes telles les oratorios *Saint Paul* et *Elie*. *Hör mein Bitten* fut composé en 1844 pour soprano solo, chœur et accompagnement obligato à l'orgue; au début de 1847, Mendelssohn le récrivit avec un accompagnement orchestral. Mendelssohn mourut en novembre 1847 avant d'avoir vu la dernière version imprimée, moins d'un an après l'avoir terminée. Mais son orchestration magistrale de l'œuvre et les nombreuses révisions minutieuses faites en 1847 nous portent à croire qu'il avait vraiment l'intention de publier la seconde version, raison suffisante pour trouver un regain d'intérêt pour cette œuvre.

Hör mein Bitten est en réalité l'une des quelques compositions sacrées que Mendelssohn écrivit pour un public anglais. Parmi celles-ci, on trouve un *Te Deum*, cantique de matines anglicanes (composé en 1832 pour Vincent Novello), un cantique du soir (composé en 1833 pour Thomas Attwood) et les trois motets, Op. 69 (qui figurent parmi les dernières œuvres de Mendelssohn). Il faut y ajouter les *Drei geistliche Lieder* (1841) commissionnés par C. B. Broadley qui envoya à Mendelssohn une paraphrase du Psaume 13, à partir de laquelle a été composée cette œuvre. Similairement *Hör mein Bitten* tire sa source de la paraphrase du Psaume 55, *Hear My Prayer*, de William Bartholomew (1793–1867), qui traduisit en anglais plusieurs œuvres de Mendelssohn dont *Atalie*, *Oédipe à Colone*, *Lauda Sion* et *Elie*.

Nous avons la chance de pouvoir établir une chronologie détaillée de l'anthem grâce à la survie de plusieurs documents et matériaux autographes. Comme nous le savons aujourd'hui, Bartholomew envoya son texte anglais à Mendelssohn le 10 novembre 1843.¹ Il demanda une mise en musique de la paraphrase pour qu'elle soit donnée au Crosby Hall qui venait d'être récemment rénové en 1841 et qui allait être utilisé pour plusieurs séries de concerts, notamment les Concerts Sacrés de Crosby Hall.² Mendelssohn adressa une réponse à Edward Buxton qui travaillait pour J. Ewer & Co., l'une des principales maisons d'édition anglaises de Mendelssohn. Dans une lettre datée du 13 décembre 1840, Mendelssohn demanda à Buxton de remercier Bartholomew pour les versets et de l'informer que le morceau serait prêt pour le début de 1844.³ Le compositeur tint sa promesse, car le manuscrit porte la date du 25 janvier 1844. (Cette partition autographe fut finalement insérée dans le Volume 39 du *Mendelssohn Nachlass* qui se trouve dans la Deutsche Staatsbibliothek à Berlin; il a malheureusement été perdu aujourd'hui⁴). Moins d'une semaine plus tard Mendelssohn termina une seconde partition autographe — celle-ci avec le texte anglais de Bar-

tholomew — qu'il envoya à ce dernier le 31 janvier 1844. L'autographe (accompagné d'une lettre de dédication) comporte plusieurs changements par rapport à la version finale imprimée; il a survécu et se trouve actuellement dans le Victoria & Albert Museum à Londres.⁵

Vers la fin de 1844, Mendelssohn prit des dispositions pour la publication de l'œuvre: il offrit l'édition allemande à Bote & Bock et la version anglaise à Ewer & Co.. Maintenant tous les efforts de Mendelssohn se portaient de plus en plus sur son chef d'œuvre de musique sacrée, *Elie*. En août 1846, il fit étape à Londres avant de se rendre à Birmingham pour assister à la création de l'oratorio. Les 20 et 21 août, il répéta les parties instrumentales aux Hanover Square Rooms à Londres.⁶ Au cours de ces répétitions, il rencontra le baryton irlandais, Joseph Robinson (1816–1898), qui lui demanda d'orchestrer l'anthem. La copie de la version orchestrale destinée à Robinson, aujourd'hui à la British Library (Add. Ms. 46347), porte la mention suivante de la part du baryton: «La partition instrumentale de 'Hear My Prayer' fut écrite expressément pour moi par Mendelssohn à la suite d'une requête faite par moi la dernière fois que j'ai eu l'immense plaisir de le rencontrer à Londres en août 1846. M. Buxton, quelques mois après la mort de Mendelssohn, m'envoya la partition. Joseph Robinson 3 Upper Fitzwilliam St. Dublin».

A la différence de la requête originale de Bartholomew que Mendelssohn envoya deux mois plus tard, celle de Robinson prit plus de temps. Malgré le succès de la création d'*Elie*, Mendelssohn se lanca immédiatement dans d'importantes révisions de l'oratorio qui allaient se traduire, comme il est bien connu, par l'addition de l'ouverture orchestrale pour décrire la famine annoncée par le prophète Elie. Mais le compositeur trouva encore du temps pour honorer la requête de Robinson, et termina l'orchestration de l'anthem ainsi qu'un arrangement de l'ouverture d'*Elie* en février 1847. Le 14 février, il écrivit à Buxton: «Pour que vous ne soyez pas trop en colère contre moi, j'ai adressé aujourd'hui (via Simrock) l'Ouverture à quatre mains et une partition générale de mon Hymne qui, je l'espère, vous reconcilieront avec moi malgré le souci que mes changements ont pu vous causer.»⁷ La partition autographe que Mendelssohn très probablement envoya à Buxton, se trouve aujourd'hui dans la Collection de M. Deneke Mendelssohn à Oxford. C'est probablement à partir de celle-ci que Buxton prépara la copie pour Joseph Robinson qui est gardée dans la British Library. C'est à Dublin que la version orchestrale fut jouée pour la première fois le 21 décembre 1848.⁸

Les sources musicales n'apportent pas de solution au sujet de l'origine du texte allemand de l'anthem. Comme on le sait,

¹ Cette lettre, avec des milliers d'autres, fut gardée par le méticuleux Mendelssohn dans les soit-disant *Green Books* qui se trouvent aujourd'hui à Oxford (Vol. XVIII, No. 178). Voir récent important catalogue de Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, Vol. I (Tutzing, 1980).

² A propos de Crosby Hall, voir Robert Elkin, *The Old Concert Rooms of London* (London, 1955), p. 143 et seq.

³ Cette lettre se trouve dans la Library of Congress, Washington, D. C.

⁴ Le manuscrit fut examiné par Rudolph Werner, dont le mémoire *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (Université de Francfort, 1930) est encore le meilleur travail de recherche sur la musique sacrée de Mendelssohn. H. C. Schleinitz répertoria en 1848 (Bodleian Library, M. Deneke Mendelssohn C. 28) les partitions autographes de Mendelssohn, y compris ce manuscrit.

⁵ Pour une description voir Michael Wilson, «A Mendelssohn Manuscript» dans le *Victoria and Albert Museum Bulletin* (Juillet 1968) p. 113–116. Je suis très reconnaissant à M. Wilson pour sa gentillesse lorsque j'ai examiné la partition autographe. Pour une comparaison entre la partition autographe et la version finale, voir F. G. Edwards, «Mendelssohn 'Hear My Prayer': A comparison of the Original MS. with the Published Score», dans *The Musical Times* 32 (1981), p. 79–82.

⁶ Voir Jack Werner, *Mendelssohn's „Elijah”* (London, 1965), p. 12–13.

⁷ L'original de cette lettre en anglais se trouve à la Library of Congress.

⁸ Voir la nécrologie pour Joseph Robinson dans *The Musical Times* 39 (1898), p. 609.

Bartholomew envoya le texte anglais à Mendelssohn. Il est certain que, lors de la préparation du texte pour la publication en Allemagne, Mendelssohn a eu besoin d'un texte allemand fondé sur la paraphrase de Bartholomew, et ainsi encore plus éloigné du Psaume original. Malgré l'absence d'évidences, on est tenté de suggérer que c'est Mendelssohn lui-même qui prépara le texte allemand. Il avait connu un problème similaire environ 15 ans plus tôt quand il avait achevé la composition du Psaume 115, Op. 31. Là, il avait à l'origine utilisé le texte de la Vulgate, *Non nobis domine*; il le rendit par *Nicht unserm Namen, Herr*, comme en témoigne sa lettre du 19 mai 1835 à l'éditeur Simrock.⁹ Il y a un petit indice qui peut montrer que Mendelssohn est bien l'auteur du texte allemand *Hör mein Bitten*. Il semblerait que la partition autographe originale du 25 juin 1844 commençât avec le texte '*Hör mein Rufen*' au lieu de '*Hör mein Bitten*'. Il semble donc probable que Mendelssohn ait révisé la traduction allemande avec la même attention qu'il consacrait habituellement aux révisions de sa musique. Quel qu'il soit, le rédacteur a bien réussi. Les couplets anglais de Bartholomew furent traduits avec un agencement des rimes similaire en allemand. Mais ce qui est plus impressionnant encore, c'est le rapprochement qui existe parfois entre le texte allemand et la version luthérienne allemande du Psaume, ce qui suggère qu'il s'agit d'une paraphrase de cette version-là, et cache son origine plus indirecte d'une traduction d'une paraphrase anglaise.

En composant *Hör mein Bitten*, Mendelssohn était certainement au courant de la tradition de l'anthem anglais, transmise au cours des siècles de musique anglaise. Tout comme il se plongea avec zèle dans les partitions de J. S. Bach à Berlin dans les années 1820, ou de Palestrina et Lassus pendant son voyage en Italie en 1830 et 1831, il examina avec attention la musique sacrée anglaise des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est en 1829 qu'il eut pour la première fois l'occasion d'étudier la musique anglaise, au cours de son premier voyage en Angleterre. En juillet, il obtint accès à la British Library et à ses trésors de partitions autographes de Handel. Il prépara avec soin un rapport pour son professeur à Berlin, C.F.Zelter, lui-aussi fort intéressé par Handel. La correspondance du 20 juillet de Mendelssohn fait mention de quatre livres d'antheims de Handel – très probablement les motets *Chandos* – qu'il put lire attentivement.¹⁰ En novembre 1829, Mendelssohn rencontra Thomas Attwood, le célèbre élève de Mozart et compositeur d'antheims. La bibliothèque d'Attwood, mise à la disposition de Mendelssohn, contenait des œuvres de Boyce et Croft – deux compositeurs importants de l'anthem au XVIII^e siècle – et des 'Psaumes' de Purcell comme les appela Mendelssohn.¹¹ Il s'agissait presque certainement d'antheims de Purcell; en effet il est possible que Mendelssohn ait étudié la version de Purcell du Psaume 55 'Hear My Prayer, O God'. Finalement en 1833, Mendelssohn rencontra Samuel Wesley, neveu du célèbre fondateur de la secte méthodiste et lui-même organiste bien connu. Il est fort probable que Mendelssohn ait connu certains antheims de Wesley, qui se distinguaient par leurs parties obligato pour

orgue, pratique que Mendelssohn a suivie dans la première version de *Hör mein Bitten*.

Mendelssohn organisa son anthem en quatre parties reliées. Les nombreuses alternances entre la voix soliste et le chœur dans la partition rappellent le traditionnel *verse-anthem* anglais, même si les conversations semblent plus liées au texte, plutôt qu'être un schéma formel préconçu. Dans la première section de l'anthem, en sol majeur, le *tutti* n'apparaît qu'un très bref instant pour se fondre dans la deuxième section plus rapide en mineur relatif, mi mineur. Dans cet Allegro³ qui dépeint la lutte entre le suppliant et la foule des ennemis (quatrième couplet), Mendelssohn a créé une série très rapide d'alternances entre le solo et le chœur. Ceci conduit à la troisième section, un bref récitatif seul (cinquième et sixième couplets), suivi de nouveau d'un bref *tutti*. Cette œuvre se termine par un autre solo (septième et huitième couplets) en sol majeur. Dans cette dernière section, la principale fonction du *tutti* est d'accompagner le solo et non pas de s'y opposer.

Pour la version orchestrale de *Hör mein Bitten*, Mendelssohn a apporté un certain nombre de révisions mineures qui n'affectent pas cependant les dimensions structurelles de l'œuvre. Elles ont été faites en général pour des considérations pratiques pour l'orchestre, même si certains raffinements suggèrent que Mendelssohn était encore en train d'essayer d'améliorer certains détails de la partition. C'est ainsi qu'il a ajouté certains éléments pour renforcer trois passages d'écriture en imitation aux mm. 10 (alto), 144 (basson), et 203 - 204 (clarinettes). Dans les premières mesures de l'œuvre, où on peut noter une répétition des deux premiers versets du texte, Mendelssohn divisa la partition entre les cordes et les bois (mm. 1 - 7, 7 - 9) pour obtenir un contraste coloré qui n'existait pas dans l'accompagnement original à l'orgue. Mais certains des aspects les plus frappants de l'orchestration semblent avoir été conçus pour donner plus de force au texte. C'est ainsi que la partie de basse (m. 19) est marquée *pizzicato* pour mieux rendre 'ich bin allein'. Le solo de clarinette à la m. 20 et seq., en suivant ses chemins tortueux, rend parfaitement le sens de 'ich irre ohne Pfad'. Pour la deuxième section mouvementée (m. 36), Mendelssohn ajouta les timbales pour 'droh'n' et des accents pour 'sie lästern dich täglich' (m. 53). A la m. 173 et seq., le motif ascendant des cordes en croches qui s'étend sur un registre beaucoup plus vaste que l'accompagnement original à l'orgue, est une révision tout à fait adéquate pour rendre l'envol de la colombe. Et finalement, le rythme des croches pointées vers la fin (mm. 229–230), juste avant les derniers accords en blanches, expriment avec plus de force la recherche finale de la paix ('In die Wüste eilt' ich dann fort, / fände Ruhe am schattigen Ort'). Nous sommes très reconnaissants de l'aide de Mademoiselle Margaret Crum, ancienne conservatrice de la Collection Deneke Mendelssohn à Oxford. — Pour l'appareil critique, voir le texte allemand.

Durham / N.C., 2 juillet 1985
Traduction: Pierrick Picot

R. Larry Todd

⁹ Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe an deutsche Verleger*, éditée par Rudolf Elvers (Berlin 1968), p. 193–194; voir aussi Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, p. 78.

¹⁰ Publiée en partie dans Susanna Grossmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (Regensburg, 1969), p. 38.

¹¹ Voir la lettre du 15 Novembre 1829, dans *The Mendelssohn Family (1729–1847)*, sous la dir. de Sebastian Hensel (New York, 1882), Vol I, p. 236–237.

Hör mein Bitten

Hear my prayer

Hymne nach Psalm 55, 2–8

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809–1847

Andante 3

Oboi

Clarinetten in B

Fagotti

Cornen in C

Timpanen in E, H

Violino I

Violino II

Viola

Sopra

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello
Contrabasso

Andante 3 *Solo*

Hör mein Bit - ten, Herr, nei - ge dich zu
Hear my pray - er, O God, incline Thine

p *dim.* *pp* *pp* *pp* *pp* *p* *pp*

Aufführungsdauer/Duration: ca. 10 min.

© 1986 by Carus-Verlag, Stuttgart – 8. Auflage / 8th Printing 2019 – CV 40.165

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by
R. Lary Todd

5

5

mir, auf deines Kindes Stimme ha - be acht, hör mein P... herr, neig dich zu mir, auf deines Kindes
 ear! Thyselb from my pe - ti - tion do - not hide, r my pray-er, God, in... Thine ear! Thyselb from my pe-

10

10

Stim - me ha - be acht, auf deines Kindes Stim - me ha - be acht! Ich bin allein; wer wird mir Trö - ster und
 ti - tion do not hide, Thyselb from my pe - ti - tion do - not hide! Take heed to me! Hear how in pray - er I

15

15 sf

Hel - fer sein, wer wird mir Trö - ster und Hel - fer sein, wer wird mir Trö - ster und Hel - fer sein? Ich bin al -
 mourn to Thee, Hear how in pray - er I mourn to Thee, Hear how pray - er I mourn to Thee! Take heed to

fp cresc.

19

Solo

p cresc. dim. pp

pp

pp

19

pp p p p

lein, ich bin al - lein! Ich ir - re oh - ne Pfad _____ in dunkler Nacht, _____ in dunkler, dunk - ler Nacht; ich
 me! Take heed to me! With - out Thee all is dark, _____ I have no guide, _____ I have no guide, no guide, With -
 pizz. pizz.

p pp

ir - re oh - ne Pfad in dunkler Nacht, in dunkler Nacht! Hör mein n, Herr, ne dich zu mir, auf deines Kindes
 out Thee all is dark, I have no guide, I have no guid Year m pray O God, incline Thine ear! Thyself from my pe-

Stim - me ha - be - acht, auf dei - nes Kindes Stim - me ha - be acht, hör mein Bit - ten, Herr, nei - ge dich zu
 ti - tion do not hide, Thyself from my pe - ti - tion do not hide! Hear my pray - er, O God, incline Thine

Allegro moderato

34

34

mir!
ear!

Die Fein - de sie droh'n und
The en - e - my shou-teth The

nein Bit - ten, nei - ge dich zu mir!
my pray - er, O God, in - cline Thine ear!

Hör mein Bit - ten, Herr, nei - ge dich zu mir!
Hear my pray - er, O God, in - cline Thine ear!

Hör mein Bit - ten, Herr, nei - ge dich zu mir!
Hear my pray - er, O God, in - cline Thine ear!

Hör mein Bit - ten, Herr, nei - ge dich zu mir!
Hear my pray - er, O God, in - cline Thine ear!

Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

Die Fein - de sie droh'n
The en - e - my shou-teth

Allegro moderato

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by notes in measures 4, 5, 6, and 7. Dynamics include *p* and *f*. The piano accompaniment features a bass line with notes in measures 4, 5, 6, and 7, and a treble line with rests.

Musical score for the second system, primarily piano accompaniment. The bass line has notes in measures 1, 2, 3, 4, and 5, with dynamics *p*, *f*, and *p*. The treble line has rests and trills in measures 1, 3, and 5.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, and 6, with dynamics *p* and *f*. The piano accompaniment has notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, and 6, with dynamics *p* and *f*.

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 40 with the lyrics: "he - ben ihr Haupt: „Wo ist nun der Ret - ter, an den ihr ge - glaubt?“ In - iq - ui - ty, ha - tred up - on me they cast." Dynamics include *f* and *sf*.

Musical score for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "und he - ben ihr Haupt: „Wo In -". Dynamics include *f*.

Musical score for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "und he - ben ihr Haupt: „Wo In -". Dynamics include *f*.

Musical score for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "und he - ben ihr Haupt: „Wo In -". Dynamics include *f*.

Musical score for the eighth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "und he - ben ihr Haupt: „Wo In -". Dynamics include *f*.

Musical score for the ninth system, primarily piano accompaniment. The bass line has notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7, with dynamics *p*, *f*, *p*, and *f*. The treble line has notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7.

48

48

Sie lä - stern dich täg - lich, sie
 The wick - ed op - press me, Ah,

un der Ret - ter, an den ihr ge - glaubt?" Sie lä - stern dich täg - lich,
 iq - ui - ty, ha - tred up - on me they cast. The wick - ed op - press me,

ist nun der Ret - ter, an den ihr ge - glaubt?" Sie lä - stern dich täg - lich,
 iq - ui - ty, ha - tred up - on me they cast. The wick - ed op - press me,

ist nun der Ret - ter, an den ihr ge - glaubt?" Sie lä - stern dich täg - lich,
 iq - ui - ty, ha - tred up - on me they cast. The wick - ed op - press me,

ist nun der Ret - ter, an den ihr ge - glaubt?" Sie lä - stern dich täg - lich,
 iq - ui - ty, ha - tred up - on me they cast. The wick - ed op - press me,

p f

64

f

a2

f

f

sf

sf

f

64 *sf*

Knecht - schaft und Schmach, in Knecht - schaft und Schmach, und hal - ten die From - men in
 God, _____ hear my cry, Per - plex'd and be - wil - der'd, O

ht - schmach, in Schmach, in Knecht - schaft und Schmach, und hal - ten die From - men in
 cry! O God, _____ hear my cry, Per - plex'd and be - wil - der'd, O

Knecht schaft und Schmach, in Schmach, in Knecht - schaft und Schmach, und hal - ten die
 God, _____ hear my cry! - my cry! O God, _____ hear my cry, Per - plex'd and be -

f *sf*

8 in Knecht - schaft und Schmach, in Knecht - schaft und Schmach, in
 O God, _____ hear my cry! - O God, hear my cry! in
f *sf*

in Knecht - schaft und Schmach, in Knecht - schaft und Schmach,
 O God, _____ hear my cry! - O God, _____ hear my cry!

f

sch, in Schmach, in Knecht-schaft und Schmach. Die Fein-de sie
 O God, O God, hear my cry! The en-e-my
 sch, in Schmach, in Knecht-schaft und Schmach.
 O God, O God, hear my cry!
 From-men in Schmach, in Knecht-schaft und Schmach.
 wil-der'd, O God, O God, hear my cry!
 Knecht-schaft und Schmach, in Knecht-schaft und Schmach.
 God, hear my cry, O God, hear my cry!
 sie hal-ten die From-men in Knecht-schaft und Schmach, in Knecht-schaft und Schmach.
 Per-plex'd and be-wil-der'd, O God, hear my cry, O God, hear my cry!

droh- sie stel-len uns nach und hal-ten die
 sh- the god-less come fast. Per - plex'd and be -

Die Fein- de sie drohn, sie stel-len uns nach,
 The en - e - my shou-teth The god-less come fast.

Die Fein - de sie drohn, sie stel-len uns nach,
 The en - e - my shou-teth The god-less come fast.

Die Fein - de sie drohn, sie stel-len uns nach,
 The en - e - my shou-teth The god-less come fast.

f p f p

haft und ch, in Knecht - schaft und Schmach, in Knecht - schaft und
 O God, hear my cry! O God, hear my

in Knecht - schaft und Schmach, in Knecht - schaft und
 O God, hear my cry! O God, hear my

in Knecht - schaft und Schmach,
 O God, hear my cry!

in Knecht - schaft und Schmach, in Knecht -
 O God, hear my cry! O God,

in Knecht - schaft und Schmach, in Knecht -
 O God, hear my cry! O God,

cresc. sf

cresc. p cresc. sf

cresc. sf sf

sie hal - ten die From - men in Knecht - schaft und Schmach, in
Per - plex'd and be - wil - der'd, O God, hear my cry! O

sch, sie hal - ten die From - men in Knecht - schaft und Schmach, in
Per - plex'd and be - wil - der'd, O God, hear my cry! O

— sie hal - ten die From - men in Knecht - schaft und Schmach, in Schmach, in
Per - plex'd and be - wil - der'd, O God, hear my cry, O God, O

— schaft und Schmach, sie hal - ten die From - men in Knecht - schaft, in
hear my cry. Per - plex'd and be - wil - der'd, O God, hear, O

— schaft und Schmach, in Schmach, in Knecht - schaft, in
hear my cry, O God, O God, hear, O

cresc. sf

Knecht - schaft und Schmach, in Knecht - schaft und Schmach,
 God, hear my cry! O God, hear my cry!

Knecht - schaft und Schmach, in Knecht - schaft und Schmach,
 God, hear my cry! O God, hear my cry!

Knecht - schaft und Schmach, in Knecht - schaft und Schmach,
 God, hear my cry! O God, hear my cry!

sempre f Cb. ff

112

112

Solo

ten die From - men in Knecht - schaft und Schmach, in
 hear my cry! O God, hear my cry! O

und hal - ten die From - men in Knecht - schaft und Schmach,
 O God, hear my cry! O God, hear my cry!

und hal - ten die From - men in Knecht - schaft und Schmach,
 O God, hear my cry! O God, hear my cry!

und hal - ten die From - men in Knecht - schaft und Schmach,
 O God, hear my cry! O God, hear my cry!

Bassi

dim.

Musical score for the first system, measures 122-124. It features three staves with dynamics *p*, *dim.*, and *pp*.

Musical score for the second system, measures 125-126. It features two staves with dynamics *dim.* and *pp*, and a trill in the bass line.

Musical score for the third system, measures 127-130. It features four staves with dynamics *p*, *dim.*, and *pp*.

Knecht - schaft und Schmach!
cry!

p in Knecht - schaft und Schmach!
O God, hear my cry! *pp*

p in Knecht - schaft und Schmach!
O God, hear my cry! *pp*

p in Knecht - schaft und Schmach!
O God, hear my cry! *pp*

p in Knecht - schaft und Schmach!
O God, hear my cry! *pp*

Celli

Cb.

Bassi

dim.

pp

Recitativ

131

Recitativ

131

Mich faßt des To - des Furcht — bei ih - rem Dräu'n! — Sie sind un - zäh - li - ge, —
 My heart is sore - ly pain'd — with - in my breast, — My soul with death - ly ter -

134

— ich bin al - lein; mit mei - ner Kraft kann ich nicht wi - der - steh'n, Herr, kämp - fe du für
 ror is op - press'd, Trem - bling and fear - ful - ness up - on me fall, with hor - ror o - ver -

dim. pp
 dim. pp
 dim. pp

dim. pp

Sostenuto
A Tempo

137

ff

ff

ff

ff

cresc.

cresc.

cresc.

ff

ff

ff

137

Tutti

sf

sf

sf

f

f

f

f

f

f

cresc.

ff

Gott, hör mein Fleh'n! Herr, kämp - fe du für mich,
Lord, hear me call, with hor - ror o - ver - whelm'd,

Gott, hör mein Fleh'n! Herr, kämp - fe du für mich,
Lord, hear me call, with hor - ror o - ver - whelm'd

Gott, hör mein Fleh'n! Herr, kämp - fe
Lord, hear me call, with hor - ror o - ver -

Gott, hör mein Fleh'n! Herr, kämp - fe
Lord, hear me call, with hor - ror

141

141

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

141

in Fleh'n!
call!

pp

Gott, hör mein Fleh'n!
Lord, hear me call!

pp

du für mich, Gott, hör mein Fleh'n!
o - ver - whelm'd dim. Lord, hear me call!

pp

mich, du für mich, Gott, hör mein Fleh'n!
whelm'd, o - ver - whelm'd dim. Lord, hear me call!

pp

du für mich, Gott, hör mein Fleh'n!
o - ver - whelm'd Lord, hear me call!

p *pp*

Con un poco più di moto

146

pp

pp

pp

pp

pp

Con un poco più di moto

146

Solo

O — könnt' ich flie - gen wie Tau - ben da - hin weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n!
 o — for the wings, for the wings of a dove! Far a - way, far a - way would I rove!

pp

150

pp

pp

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

150

O — könnt' ich flie - gen wie Tau - ben da - hin, weit hin - weg, weit hin - weg, weit hin - weg vor dem
 O — for the wings, for the wings of a dove! Far a - way, far a - way, far a - way, far a -

Celli

Bassi

cresc.

p

155

pp

pp

pp

155

cresc.

sf

Fein - de_ zu flieh'n! In die Wü - ste eilt' ich dann fort, fän - de Ru - he am schat - ti - gen
 way would I rove! In the wil - derness build me a nest, And re - main there for - ev - er at

pp

159

dolce

1.

p

p

159

sf

f

dim.

p

p

Ort, in die Wü - ste eilt' ich, eilt' ich dann fort, fän - de Ru - he am schat - ti - gen Ort;
 rest, In the wil - derness build me, build me a nest, And re - main there for - ev - er at rest;

164

cresc. dim.

cresc. dim.

1.

p dim.

p

p

p

164

f dim.

p

p

in die Wü - ste eilt' ich dann fort, fän - Ru - he am schat - ti - gen Ort,
 In the wil - der - ness build me a new And re - main there for - ev - er at rest,

168

1.

pp

pp

pp

pp

168

3

3

3

3

3

fän - de Ru - he am schat - ti - gen Ort, fän - de Ru - he am schat - ti - gen
 And re - main there for - ev - er at rest, And re - main there for - ev - er at

pp

173 a2

173

Ort. rest.

f Tutti

O könnt' ich flie - gen wie
O for the wings, for the

f

O könnt' ich flie - gen wie
O for the wings, for the

f

O könnt' ich flie - gen wie Tau - ben da -
O for the wings, for the wings _____ of a

f

O könnt' ich flie - gen wie Tau - ben da - hin, könnt' ich
O for the wings, for the wings of a dove, for the

f

O könnt' ich flie - gen wie Tau - ben da - hin, o könnt' ich
O for the wings, for the wings of a dove, O for the

f

Tau - ben da - hin, wie Tau - ben da - hin, weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n,
 dove, the wings of a dove! Far a - way, far a - way would I rove.

Tau - ben da - hin, wie Tau - ben da - hin, weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n,
 wings of a dove, the wings of a dove! Far a - way far a - way would I rove.

dove, da - hin, weit hin - weg, weit hin - weg,
 a dove, Far a - way, far a - way,

8 flie - gen wie Tau - ben da - hin, weit hin - weg vor dem
 wings, O for the wings of a dove! Far a - way, far a -

flie - gen wie Tau - ben da - hin, weit hin - weg vor dem
 wings of a dove! Far a - way would I rove far a -

cresc.

f

181

p cresc. f

più f
più f

181

cresc. f

dem Feind zu flieh'n, dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg!
 far a - way would I rove; a - way would I rove, far a - way!

dem Feind zu flieh'n, dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg!
 far a - way would I rove; a - way would I rove, far a - way!

weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n, dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg! In die
 far a - way, far a - way would I rove, a - way would I rove, far a - way! In the

8 Feind, weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg!
 way would I rove, far a - way would I rove, far a - way!

Feind, weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg!
 way, far a - way, far a - way would I rove, far a - way!

Feind, weit hin - weg vor dem Fein - de zu flieh'n, weit hin - weg!
 way, far a - way, far a - way would I rove, far a - way!

cresc. f
più f

185

185

In die Wü - ste eilt' ich dann fort,
 In the wil - der - ness build me a nest,

fän - de Ru - he am schat - ti - gen Ort,
 And re - main there for - ev - er at rest,

In die Wü - ste eilt' ich dann fort,
 In the wil - der - ness build me a nest,

fän - de Ru - he am schat - ti - gen Ort,
 And re - main there for - ev - er at rest,

wil - d - e ich dann fort,
 wild me a nest,

fän - de Ru - he am schat - ti - gen Ort,
 And re - main there for - ev - er at rest,

am
re -

In die Wü - ste eilt' ich dann fort,
 In the wil - der - ness build me a nest,

fän - de Ru - he am schat - ti - gen
 And re - main there for - ev - er at

weit hin - weg!
 far a - way!

In die
 In the

f

fän - de re - n he am schat - ti - gen Ort, hin - weg
And there for - ev - er at rest, re - main

he am schat - ti - gen Ort, hin - weg
 there for - ev - er at rest, re - main

schat - ti - gen Ort, am schat - ti - gen Ort, hin - weg
 main there for - ev - er, for - ev - er at rest, re - main

Ort, fän - de Ru - he am schat - ti - gen, schat - ti - gen Ort, hin - weg
 rest, *And* re - main there for - ev - er, for - ev - er at rest, re - main

Wü - ste eilt' ich dann fort, fän - de Ruh am schat - ti - gen Ort, hin - weg
 wil - der-ness build me a nest, *And* re - main there at rest, re - main

Musical score for the first system, measures 1-3. It features three staves with dynamic markings 'sf' and 'dim.'

Musical score for the second system, measures 4-6. It features two staves with dynamic markings 'sf' and 'dim.'

Musical score for the third system, measures 7-9. It features three staves with dynamic markings 'dim.'

Musical score for the fourth system, measures 10-12. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the page.

Lyrics for the vocal lines:

— vor dem Fein - de zu flieh'n, hin - weg — vor dem Fein - de zu flieh'n, dem Fein - de zu
 — there for - ev - er at rest, re - main — there for - ev - er at rest, for - ev - er at

— vor dem Fein - de zu flieh'n, hin - weg — vor dem Fein - de zu flieh'n, dem Fein - de zu
 — there for - ev - er at rest, re - main — there for - ev - er at rest, for - ev - er at

— vor dem Fein - de zu flieh'n, hin - weg — vor dem Fein - de zu flieh'n, dem Fein - de zu
 — there for - ev - er at rest, re - main — there for - ev - er at rest, for - ev - er at

Celli

dim.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp*.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. Dynamics include *pp*. The tempo marking *And* is present.

Fein - de ze n'n! könn't' ich flie - gen wie Tau - ben da - hin, weit hin - weg,
 w... rove! for the wings, - for the wings - of a dove! Far a - way.

fän - he,
And there.

fän - de Ru - he,
And re - main there.

8 fän - de Ru - he,
And re - main there.

fän - de Ru - he,
And re - main there.

Bassi

Celli

pp

204

p

pp

pp

pp

pp

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

p

204

cresc.

p

cresc.

3

3

cresc.

3

3

weit hin - weg vor dem Fein - de - zu flieh'n! In die Wü - ste eilt' ich dann
 far a - way, far a - far a - way would I rove! In the wil - derness build - me a

p

hin - weg
a - way,

wollt ich flieh'n!
would I rove!

p

weit
Far a - way

wollt ich flieh'n!
would I rove!

cresc.

p

weit hin - weg
Far a - way

wollt ich flieh'n!
would I rove!

cresc.

p

cresc.

weit hin - weg
Far a - way

wollt ich flieh'n!
would I rove!

O könnt' ich flie - gen wie
O for the wings, for the

Bassi

cresc.

p

cresc.

cresc.

208

fort, nest, *And* Ru - he an - ti - gen Ort, in die
 main there for - ev - er at rest, In the

O könnt' ich flie - gen da - hin!
 O for the wings of a dove!

O könnt' ich flie - gen wie Tau - ben da -
 O for the wings, for the wings of a

O könnt' ich flie - gen wie Tau -
 O for the wings, for the wings

Tau - ben, wie Tau - ben da - hin!
 wings, for the wings of a dove!

cresc.

211

dolce

pp

211 *f* *dim* *p*

Wü - ste eilt' *dim* mann fort, — fa - ra - he am schat - ti - gen Ort,
 wil - der - ness build a nest, — And re - main there for - ev - er at rest,

p In die
In the

p In die
In the

p In die
In the

p In die
In the

pp

215

cresc.

cresc.

pp cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

215

f

in die
In der-ness

ich dann fort, de Ru-he am schat-ti-gen Ort, am
me a nest, And re-main there for-ever at rest, for-

ich dann fort, fän-de Ru-he am
me a nest, And re-main there for-

ich dann fort, fän-de Ru-he am
me a nest, And re-main there for-

Wü-ste eilt' ich dann fort, fän-de Ru-he am
wil-der-ness build me a nest, And re-main there for-

Wü-ste eilt' ich dann fort, fän-de Ru-he am
wil-der-ness build me a nest, And re-main there at

cresc.

p

cresc.

219

219

schat - ti - gen Ort, am schat - ti - gen Ort,
 ev - er at rest, or - ev - er at rest,

ti - gen Ort, am schat - ti - gen Ort,
 er at rest, for - ev - er at rest,

am schat - ti - gen Ort,
 for - ev - er at rest,

schat - ti - gen Ort, am schat - ti - gen Ort,
 ev - er at rest, for - ev - er at rest,

Ort, am schat - ti - gen Ort,
 rest, for - ev - er at rest,

Piano accompaniment for the first system, measures 224-226. The music is in G major and 3/4 time. It features a steady accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Piano accompaniment for the second system, measures 227-229. The accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Piano accompaniment for the third system, measures 230-232. The music concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Vocal line for the first system, measures 224-226. The melody is in G major and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The lyrics are: *fän am schat - ti - gen Ort, fän - de Ru - he am*
And main for - ev - er at rest, And re - main there for -

Vocal line for the second system, measures 227-229. The melody continues with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: *Ruh' am*
And re -

Vocal line for the third system, measures 230-232. The melody concludes with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: *Ruh' am*
And re -

Vocal line for the fourth system, measures 233-235. The melody concludes with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: *Ruh' am schat -*
And re main

Vocal line for the fifth system, measures 236-238. The melody concludes with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: *Ruh' am schat -*
And re main

Piano accompaniment for the sixth system, measures 239-241. The music concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

227

schat - er gen
 ev - er at

in - ti - gen
 the at

schat ti - gen Ort.
 main there at rest.

ti - gen Ort.
 there at rest.

ti - gen Ort.
 there at rest.



Chormusik erleben Jederzeit. Überall.

- Eine App mit den bedeutendsten Chorwerken des 17. bis 20. Jahrhunderts
- Carus-Klavierauszüge, synchronisiert mit hervorragenden Einspielungen von renommierten Interpreten
- Coach zum Erlernen der richtigen Chorstimme
- Schnelle und schwierige Passagen können im Slow-Mode geübt werden
- Virtuelle Blätter wie gedruckte

in Tablet und Smartphone (Android und iOS)

Experience Choral Music Anytime. Anywhere

- An app with the top choral works from the 17th to the 20th century
- Carus vocal scores, synchronized with first class recordings by top performers
- An interactive coach helps you learn your own choral part
- Fast and difficult passages can also be practiced in slow mode
- Page turning and navigation just as in the printed vocal score
- For tablet and smartphone (Android und iOS)


carus music
 THE CHOIR APP

www.carus-music.com