

Felix Mendelssohn
Bartholdy
Hora est

Antiphona et Responsorium

per 4 Cori SATB
Organo e Continuo ad libitum

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Matthias Hutzl

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben

Partitur / Full score

Vorwort

Im Jahre 1828 komponierte der damals neunzehnjährige Felix Mendelssohn Bartholdy sein *Hora est*, ein vierchöriges Stück, das auch als „Antiphona et Responsorium à 16 voci“ bezeichnet wurde¹. Er schenkte die Partitur seiner Schwester Fanny zum 23. Geburtstag am 14. November 1828², was aber keineswegs bedeutet, daß dieses Stück nur als Geburtstagsgeschenk konzipiert und ausgeführt worden wäre. Vielmehr ist die Komposition für die Sing-Akademie Carl Friedrich Zelters geschrieben³, von der sie im folgenden Jahr auch gleich mehrmals aufgeführt⁴ und von den Kritikern mit zustimmenden Rezensionen⁵ bedacht worden war. Obwohl die Komposition in Abschriften bald Verbreitung fand⁶, ist es unwahrscheinlich, daß sie auch in das Repertoire anderer Singvereine übergang, da nur Abschriften der Partitur und keine Stimmen erhalten sind. Daß Mendelssohn das Stück nicht veröffentlichte, könnte darauf hindeuten, daß er es nur als „Jugendwerk“⁷, in dem er sich bestimmte Traditionen angeeignet hatte, verstand. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß die Komposition deshalb nicht im Druck erschien, weil sie der Berliner Sing-Akademie vorbehalten bleiben und ihr ein gewisser exklusiver Charakter bewahrt werden sollte.

Adolf Bernhard Marx beschreibt den Eindruck, den *Hora est* bei einer öffentlichen Aufführung auf das Berliner Publikum machte⁸. Der erste Teil *Hora est* erscheint als „uralter weckender Zuruf“, der von dem „waltenden Chor der Priester, Märtyrer und Heiligen“ vorgetragen wird, um die „rechte Stunde weit wie heher Glockenklang, und stark wie die Mahnung der Pflicht“ auszusprechen. Die Fortsetzung in „sanfter Liedesweise“, die immer wieder von der „Mahnung“ unterbrochen wird, „entrückt“ den Hörer in die Frühzeit der ersten Kirche. Das *Ecce apparebit* stimmen in „höherem Ton die vollen Stimmen aller versammelten Chöre“ an: „so breitet sich in Herrlichkeit, Ruhe und Würde der Gesang des ganzen Volkes aus“, in dem „Gottes Stimme“ ist. Nach dem Volk „darf auch das kindliche Gebet der Jungfrauen vernommen werden“ (T. 187 ff.), die – und hier nähert sich die Beschreibung schon bedenklich unserer Vorstellung von religiösem Kitsch – so „mild und süß wie ein blaues Kinderauge das Licht

verkünden, das durch alle Himmel glänzt“. Danach „brauset die Tonwooge des Volksliedes in stiller Macht wieder herein, und die Glocken, die uns durch dämmernde Morgenlüfte zugerufen, tönen zuletzt aus aller Mund und Herzen wieder“. Um die große Wirkung des Stückes verstehen zu können, ist es notwendig, sich die Bedingungen seiner Aufführung zu vergegenwärtigen: in den Jahren 1829/30, für die Aufführungen und Rezensionen belegt sind, hatte die „Dienstagsakademie“, das heißt die normale, für alle Mitglieder bestimmte Probe am Dienstag Abend, 354 singende Mitglieder, davon 121 (1830: 127) Soprane, 72 (1830: 71) Alte, 75 (1830: 70) Tenöre und 86 Bässe⁹.

Mendelssohns unmittelbare Textvorlage ließ sich leider nicht ermitteln¹⁰. Der Text des ersten Teils dürfte aber auf die Antiphon „*Hora est jam nos de somno surgere, et aperti oculi nostri surgere ad Christum, quia lux vera est fulgens in coelis*“ zurückgehen, deren liturgische Bestimmung das Offizium des ersten bis dritten Adventssonntags¹¹ ist. Der Anfang des Textes eines Responsoriums mit der liturgischen Bestimmung für das Offizium des dritten Adventssonntags¹² ist dagegen identisch mit dem zweiten von Mendelssohn vertonten Text, dem *Ecce apparebit*. Warum Mendelssohn gerade diese Texte wählte, die dem monastischen Ritus und damit einer ihm fremden Konfession entstammen, kann folgendermaßen erklärt werden: bei der Textwahl dürfte ihn die Suche nach einem Sujet geleitet haben, das einen erhabenen religiösen Gedanken darstellte. Der Inhalt des Stückes, wie ihn Marx beschreibt, die Darstellung von Priester- und Volksschor beim hymnischen Gesang, legte es wohl nahe, auf einen vermeintlich dem frühen Christentum entstammenden Text zurückzugreifen und ihn gemäß der eigenen Vorstellung von der Musik dieser Zeit zu vertonen. Daß der Text der katholischen Liturgie zugehörte, blieb aber belanglos, solange nur der ästhetische Wert seiner Aussage interessierte. Eine Übersetzung Eric Werners¹³ des von Mendelssohn vertonten Textes lautet: „Die Stunde schlägt! An uns ist es nun, uns aus dem Schlaf zu erheben und mit offenen Augen uns zu Christus zu erheben, denn er ist das wahre Licht, das am Himmel strahlt. Siehe, der Herr wird erschei-

¹ Ob diese Bezeichnung auch in einem der Autographe stand, ist unklar. Fanny nennt das Stück aber so (vgl. Anm. 2); in der Wiener Kopie ist es ebenfalls so bezeichnet (vgl. Krit. Bericht). Ebenso: Rudolf Werner *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (Diss. Frankfurt a.M. 1930), S.42.

² Vgl. in dem Brief Fannys vom 8. Dezember 1828 an Karl Klingemann in London: „Felix hat mir dreierlei gegeben, ein Stück in mein Stammbuch, ein ‚Lied ohne Worte‘, wie er in neuerer Zeit einige sehr schön gemacht hat, ein anderes Klavierstück, vor kurzem komponiert und mir schon bekannt, und ein großes Werk, ein vierchöriges Stück Antiphona et Responsorium, über die Worte *Hora est jam nos de somno surgere* usw. Die Akademie wird es aufführen.“ In: Sebastian Hensel *Die Familie Mendelssohn 1729 – 1847 nach Briefen und Tagebüchern* (Berlin¹⁵ 1908), S.222. Im folgenden Jahr schreibt Fanny in einem Brief an ihren Bruder: „Ich spiel Deine *Hora est*, stehe vor Deinem Bildnis und küsse es alle fünf Minuten, stelle mir Deine Gegenwart vor ... Ich liebe Dich, ich bete Dich an ...“ Nach: Eric Werner *Mendelssohn – Leben und Werk in neuer Sicht* (Zürich, Freiburg i.Br. 1980), S.98 und Anm. 16: Unveröffentlichter Familienbrief von Fanny, vom 29. Juli 1829, Grüne Bücher, Oxford.

³ Vgl. den Brief Carl Friedrich Rungenhagens vom 4. Januar 1849 an die Witwe Cécile Mendelssohn, in dem es heißt: „Das Werk [Tedeum] schrieb der Verewigte im Jahre 1826 unter Leitung seines würdigen Meisters; auch das ‚Tu es Petrus‘ das ‚Hora est‘ und die Cantate zum Dürerfeste, welche die S.A. in Abschrift besitzt, entstanden auf gleiche Veranlassung.“ Er ist wiedergegeben bei: Werner Burkhardt (Hg.) *Felix Mendelssohn Bartholdy – Tedeum* (= Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdys, Serie VI, Bd. 1), Leipzig 1977. Vgl. auch Anm. 2.

⁴ Die genauen Aufführungstermine zu ermitteln ist nicht immer möglich. Eine Aufführung für Anfang 1829 gibt Martin Blumner (*Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1891, S.71) an. Dabei dürfte es sich um die nicht-öffentliche Generalprobe für die berühmte Wiederaufführung der Matthäus-Passion gehandelt haben, in der auch *Hora est* gesungen wurde, und die entweder am 9. März (so Friedrich Welter *Die Musikbibliothek der Sing-Aka-*

demie zu Berlin in: Werner Bollert (Hg.) *Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1966, S.41) oder 10. März (so Georg Schünemann in *Die Singakademie zu Berlin 1791 – 1941*, Regensburg 1941, S.54) stattfand. Eine öffentliche Aufführung zu „wohlthätigem Zweck“ erlebte das Stück wohl am 4. November 1829 (so Martin Blumner, a.a.O., S.224, Nr.18 und Georg Kinsky *Musikhistorisches Museum* Bd. IV, S.329 und zugehörige Anm.) und nicht am 14. des Monats (so in BAMZ 6 (1829) – vgl. Anm. 5). Eine weitere öffentliche Aufführung erfolgte in der dritten „Abonnements-Aufführung der Sing-Akademie“ am 14. Januar 1830 (so BAMZ 7 (1830) – vgl. Anm. 5). Innerhalb der Sing-Akademie wurde das Werk wahrscheinlich während des ganzen 19. Jahrhunderts immer wieder gesungen, ja sogar noch 1930 aufgeführt (nach Friedrich Welter, a.a.O., S.41).

⁵ Eine kurze, lobende Anzeige findet sich in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 6 (1829), H.47 (21. Nov.), S.376a: „Die Singakademie, die schon im vorigen Jahr durch die That anerkannte, was in diesen Blättern seit sechs Jahren als ihre Pflicht und Nothwendigkeit bezeichnet wurde: ihre Thätigkeit mehr dem Publikum zu widmen: schreitet auf dieser ehrenvollen Bahn rüstig vorwärts. Bereits am 14. Nov. hat sie eine öffentliche Aufführung zu wohlthätigem Zweck veranstaltet, und darin ausser andern trefflichen Sachen ein sechzehnstimmiges *Hora est* von Felix Mendelssohn-Bartholdy von genialer Erfindung und meisterhafter Arbeit bekannt werden lassen.“

In der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 31 (1829), H.50 (16. Dez.), Sp.829 wird von einem „Vocal-Concert“ am 4. November „zum Besten der durch die diesjährigen Ueberschwemmungen in Schlesien Verunglückten“ berichtet; dabei erklang auch: „7) eine neue 16stimmige Composition für vier Chöre von Felix Mendelssohn Bartholdy, voll Geist und Feuer: *Hora est*, sehr gelungen ausgeführt.“

In der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 7 (1830), H.3 (16. Jan.) findet sich S.23f. eine Anzeige der „Dritten Abonnements-Aufführung der Sing-Akademie“ vom 14. Jan. 1830; dabei wurde aufgeführt: „6) *Hora est* von Felix Mendelssohn-Bartholdy, sechzehnstimmig, mit einer Kunst ausgeführt, deren nur sehr we-

nen, über einer weißen Wolke, und mit ihm Myriaden Heiliger.“

Um das Stück verstehen zu können, gilt es nun, die musikalische Konstellation zu erfassen, in der es entstanden ist. Dabei geht es darum, die spezifische Konstellation der Musikkultur Berlins im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts¹⁴ zu begreifen, in der sich Mendelssohn die ästhetischen Vorstellungen aneignete, denen das Stück, wie die positiven Rezensionen und die verschiedenen Aufführungen zeigen, durchaus entsprochen hat, sowie eine kurze Beschreibung dieser ästhetischen Vorstellungen zu geben und ihre Problematik, auch hinsichtlich des Komponierens, zu entwickeln.

Seit ca. 1800 wuchs mit den rasch zunehmenden Bevölkerungszahlen Berlins das Konzertwesen dort enorm an. Die Vergrößerung des Musikbetriebs brachte aber aufs Ganze gesehen auch eine Verflachung der Musik, deren Unterhaltungswert zunehmend an Bedeutung gewann. Gegen den sich in zahlreichen Institutionen wie Konzerthallen, Opernhäusern und Musiksälen konsolidierenden Musikbetrieb wandte sich eine bürgerlich-intellektuelle Elite, in deren Kreisen eine anspruchsvolle Ästhetik formuliert wurde, der die gängigen musikalischen Produkte nicht mehr genügen konnten. Diese Elite sonderte sich zwar vom üblichen öffentlichen Konzertwesen ab, um ihre eigene musikalische Praxis in Chorvereinigungen und Hauskonzerten nun ihrerseits zu institutionalisieren. Die Absonderung hatte aber keineswegs esoterischen Charakter, sondern wollte exemplarisch wirken. Die Musikauffassung war ethisch ausgerichtet: mittels Erziehung durch Kunst sollte der Mensch im Zeichen des Humanitäts- und Bildungsideals „veredelt“ werden, wobei natürlich politische Aspekte eine bedeutende Rolle spielten, da es auch darum ging, nach den Freiheitskriegen die Nation innerlich zu festigen. Verfolgte Carl Friedrich Zelter bei seinen Eingaben an Friedrich Wilhelm III um Unterstützung der Sing-Akademie und Ausbildung eines geregelten Musikwesens zwar weniger politische als künstlerische Ziele, so sah jener dennoch die politische Wirkungsmöglichkeit von Zelters Ideen und gewährte ihm vor allem unter diesem Aspekt finanzielle Hilfe¹⁵. So war zu Anfang des Jahrhunderts die Sing-Aka-

demie zu der einzigen Institution geworden, in der „Kirchenmusik“ für Kunstliebhaber und Kenner dargeboten werden konnte, da den ästhetischen Ansprüchen der Gebildeten die Musik in den Gottesdiensten selbst nicht genügte.

Die Doppelung des Musiklebens im frühen 19. Jahrhundert in einen intellektuell bestimmten und ästhetisch anspruchsvollen Bereich einerseits und einen die Musik als Unterhaltung begreifenden andererseits geht auf die Zeit vor der Jahrhundertwende zurück und kann am besten aus ihr erklärt werden. Nach dem Tode Friedrichs II. (1786) begann sich das hochkomplexe Staatsgebilde des aufgeklärten Absolutismus langsam zu verändern. Die Emanzipation des handeltreibenden und in der Verwaltung tätigen Bürgertums gegenüber dem höfischen Adel erschloß den Künsten neue Wirkungskreise außerhalb der privilegierten Adelsschichten – diesen neuen sozialen Aspekt von Kunst versuchte man mit neuen Modellen einer Rezeptionsästhetik zu erfassen. Für die neuen Publikumskreise wurde der Wirkungsbereich von Musik in einem sich schnell entwickelnden Konzertwesen erschlossen, weil die herkömmlichen Institutionen der Musikdarbietung – nämlich Hof und Kirche – entweder den Bürgern kaum zugänglich waren oder für die Musikdarbietung keine Bedeutung mehr besaßen: der „Verfall“ gottesdienstlicher Formen im Zeitalter der Aufklärung und die „Verweltlichung“ der Kirchenmusik sind ja bekannt¹⁶. Um die Erkenntnis der „wahren Kirchenmusik“ und die Reform der Kirchenmusik und des Gottesdienstes bemühten sich deshalb zahlreiche Theologen und – meist von ihnen angeregt – Musiker. Als Exponenten dieser Bewegung können Hamann und Herder sowie Johann Friedrich Reichardt¹⁷ gelten, der die theologischen Vorstellungen und Forderungen musikalisch präziserte. Das Ideal der „edlen Einfachheit“ und die Vorstellung der „Erhabenheit“ verbunden mit der Forderung nach „Erbauung“ durch Musik sah man in einem langsamen, vollstimmigen, in möglichst konsonanten Akkordfolgen fortschreitenden und von einer Melodie beherrschten Vokalsatz. Wichtig ist dabei, daß dieses Ideal sich nicht nur im Bereich der Satztechnik konstituierte, sondern in der Vorstellung vom Chor als einer die Christen zu Lobge-

nige Tonsetzer mächtig geworden sind. Ueber den Geist dieses herrlichen Werks spricht ein besondrer Aufsatz; die Aufführung scheint einer andern Idee gefolgt zu sein. Gar zu bald trat der Männerchor aus sanfter Dämmerung in grelles Licht; gar zu bald wurden diese sanften Weisen – handfest. So auch wurde der zarte Gesang der jungfräulichen Soprane stark und hart eingesetzt und dem ganzen zweiten Satze: 'Ecce apparebit dominus' fehlte der feurigere Drang. Abgesehen hiervon wurde Alles von Chören und Solostimmen trefflich vorgetragen." Bei dem „besonderen Aufsatz“ handelt es sich um eine auf den S. 20b – 23a wiedergegebene ausführliche Besprechung und Würdigung des Stückes durch Adolf Bernhard Marx.

⁶ Vgl. den Krit. Bericht. Wie man sich die Verbreitung des Stückes vorstellen kann, geht aus zwei weiteren brieflichen Erwähnungen hervor.

Felix Moscheles schreibt über Mendelssohns Besuch bei Ignaz und Charlotte Moscheles in London im Sommer 1829: „Von dem Cabvoll mitgebrachter Sachen spielt Mendelssohn Moscheles eine geistliche Cantate über einen Choral in A-Moll, einen sechzehnstimmigen Chor 'Hora est' [...] vor, und Moscheles erfreut sich 'an den Werken, die von dem gründlichen Studium und den seltenen und vielversprechenden Naturgaben des jungen Componisten zeugen.'“ In: Felix Moscheles (Hg.) „Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles“ (Leipzig 1888; Reprint Walluf-Nendeln 1976), S.14.

Sebastian Hensel gibt mit einer kurzen Einleitung einen Brief Mendelssohns an die Familie wieder: „Schließlich verlebte Felix noch einige Zeit zur Stärkung seiner Gesundheit in Norwood Survey bei seinem alten Freunde Attwood und schrieb von da am 15. November [1829]: '[...] ich will Euch nach dem letzten Brief von vorgehern noch einen allerletzten schreiben, zumal, da ich Euch sagen muß, wie sehr ich mich freue, daß Ihr meine 'Hora' leiden möget; besonders Deine Zeilen, liebster Vater, haben mich gar zu sehr ergriffen, und jedesmal, wenn Du mir sagst, daß Dir ein Stück von mir recht ist, so ist's mir, als hätt' ich's noch einmal so lieb, oder als hätt' ich's gar von neuem komponiert und eben fertig gemacht. [...] Ich freue mich ungemein darauf, von der Akademie die 'Hora' zu hören, das Stück gefällt Attwood sehr; [...]'“ In: Sebastian Hen-

sel, a.a.O., S.318f.

⁷ Dagegen steht Rudolf Werners Gliederung des Oeuvres Mendelssohns, die mit dem „Tedeum“ (1826) die „Jugendperiode in Mendelssohns kirchenmusikalischen Werken“ abschließen läßt. Vgl. ders., a.a.O., S.38.

⁸ Vgl. Anm. 5.

⁹ Vgl. Martin Blumner, a.a.O., S.252.

¹⁰ Für freundlich gewährte Hilfe bei der Suche danke ich den Herren Prof. Dr. Reckow (Kiel) und Dr. Schlager (Erlangen).

¹¹ Nr. 3134 bei: René-Jean Hesbert „Corpus Antiphonalium Officii“ Bd. III, (Rom 1968), S.260.

¹² Nr. 6578 bei: René-Jean Hesbert „Corpus Antiphonalium Officii“ Bd. IV, (Rom 1970), S.149.

¹³ Eric Werner, a.a.O., S.154.

¹⁴ Vgl. zur Sozial- und Kulturgeschichte sowie zur Musikgeschichte dieser Zeit: Henri Brunschwig *Gesellschaft und Romantik in Preußen im 18. Jahrhundert* (Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1976); Carl Dahlhaus (Hg.) *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd.56), (Regensburg 1980) – darin besonders die Beiträge von Peter Nitsche, Christoph Helmut Mahling und Arno Forchert; Bernd Sponheuer *Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980), S. 1–31; Friedhelm Krummacher *Kunstreligion und religiöse Musik – Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert* in: *Die Musikforschung* 32 (1979), S. 365–393; Werner Bollert (Hg.) *Sing-Akademie zu Berlin* (Berlin 1966).

¹⁵ Vgl. Friedemann Milz *Zur Ästhetik der Berliner Sing-Akademie* in: Werner Bollert (Hg.), a.a.O., S.55.

¹⁶ Vgl. Georg Feder *Verfall und Restauration* in: Friedrich Blume (Hg.) *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (Kassel usw. 1965), S. 215–269.

¹⁷ Vgl. Walter Salmen *Johann Friedrich Reichardt* (Freiburg i.Br., Zürich 1963), bes. S. 284–296.

sang und Hymnus vereinenden religiösen Gemeinde auch eine soziale Komponente besaß. Klopstock¹⁸ und Herder¹⁹ hatten dieses Chorideal in Anlehnung an die Vorstellung vom antiphonalen Gemeindegesang im frühen Christentum formuliert. Musikalisch wünschte man sich dafür eine äußerst nuancenreiche Dynamik, die zahllose Grade des Übergangs vom leisesten Solo bis zum vollsten Chor hatte.

Vor dem beschriebenen sozial- und kulturgeschichtlichen Hintergrund sind die beiden Hauptrichtungen der Berliner Musikkultur zu sehen: einmal gab es die Komponisten des volkstümlichen Berliner Lieds und Singspiels, die beide zahlreichen Neuerungstendenzen offenstanden und besonders den Unterhaltungsbedürfnissen eines breiten Publikums genügten; zum anderen eine eher konservative Schule von Theoretikern und Komponisten, die, zum Teil an J.S.Bach orientiert, die Tradition des kunstvollen und zugleich reinen Satzes hochhielten und die Lehre des *stile antico* fortsetzten, in deren Musikauffassung aber der Bildungs- und Erziehungswert gegenüber dem Unterhaltungscharakter von Musik betont wurde. Im Horizont der theologischen Fragestellung nach der andächtigen und wahren Kirchenmusik, die von der Diagnose einer falschen und schlechten, weil verweltlichten und opernhafte Kirchenmusik ausgegangen war, verschmolz nun die Auffassung des Wahren und Richtigen mit dem am Alten, am *stile antico*-Satz orientierten Musikbegriff zu der Vorstellung von der alten und zugleich wahren Musik, die gegen die nun als schlecht und falsch erscheinende neue Musik gestellt werden konnte. Unter solchen Vorzeichen konnte der „Historismus“²⁰ seinen Siegeszug beginnen. Wichtigster Repräsentant dieses Musikideals wurde Palestrina, der „Retter der Kirchenmusik“, dessen Satz man aber nicht aus seinen historischen Voraussetzungen verstand, sondern an dem man nur die konsonanten Akkordfolgen in langsamem Tempo schätzte. Das einmal als richtig erkannte und formulierte Ideal konnte in der Kirche mit den neuen Gottesdienstordnungen nicht mehr restituiert werden, paßte aber auch schlecht in den Konzertbetrieb (E.Th.A. Hoffmann gebraucht später das Bild vom „Heiligen auf dem Ball“²¹), so daß für seine Realisierung neue institutionelle Möglichkeiten geschaffen werden mußten. Unter anderen steht auch Christian Friedrich Carl Fasch²² in dieser Tradition. Er fand mit dem Zusammenschluß von Bürgern zu der „Sing-Akademie“ wohl die beste Möglichkeit, das beschriebene Ideal einer „Kirchenmusik“ zu verwirklichen.

Reichardt hatte 1783 aus Italien eine sechzehnstimmige Messe von Orazio Benevoli²³ mitgebracht und sie Fasch gezeigt, der sie gleich kopierte und unter dem Eindruck, den das Studium der Partitur bei ihm hinterließ, alle seine bisher geschaffenen Werke vernichtete. Diese Wirkung der Messe zeigt, daß sie in vollkommener Weise dem oben beschriebenen Ideal von „Kirchenmusik“ entsprochen haben muß. Fasch versuchte sich zunächst an der Komposition eines sechzehnstimmigen Kyrie und Gloria, die er später zu einem gesamten Meßzyklus komplettierte²⁴, um ein Werk zu hinterlassen, „woraus vielleicht einmal wieder nach 170 Jahren irgendein Kenner sehen möge, daß es um diese Zeit noch einen deutschen Harmonisten [= Kontrapunktiker] gegeben, der sich an den sechzehnstimmigen Satz gewagt und ihn bestanden habe“²⁵. In dieser Intention Faschs dokumentiert sich ein hoher Kunstanspruch, der in der Beherrschung

kontrapunktischer Techniken das Mittel sah, die Reinheit des musikalischen Satzes gegenüber den satztechnischen Freiheiten des modernen, besonders Wiener klassischen Stils zu garantieren. Die Tradition sechzehnstimmigen Komponierens, die nur unter den theoretisch in der Satztechnik geschulten Berliner Komponisten Fuß fassen konnte, reicht über Mendelssohn bis zu August Eduard Grell, dem vierten Direktor der Sing-Akademie (1852–1875), der noch eine Messe für 16 Solostimmen und vier vierstimmige Chöre komponierte²⁶. Ihren theoretischen Niederschlag fand diese Musikauffassung in Heinrich Bellermanns 1861 erscheinendem Lehrbuch „Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition“. Fasch begann 1791 einige seiner Schüler und Interessierte in einem Singkreis zu Proben zu versammeln, um Teile seiner Messe aufzuführen. Da nach den Anfängen in einem Gartenhaus die Zusammenkünfte in der Akademie der Künste abgehalten wurden, erhielt die Vereinigung den Namen „Sing-Akademie“, der zugleich den Anspruch der Mitglieder bezeugt, dem Ideal der Akademien des höfischen Zeitalters nachzueifern. Bald schon sah man dann in der Sing-Akademie eine Institution, die es erlaubte, die ästhetischen Ansprüche an geistliche Musik mit einem Repertoire einzulösen, das Choräle verschiedenster Komponisten, Motetten und Kantaten (besonders von Berliner Komponisten und J.S.Bach), „altitalienische“ Kirchenmusik und oratorische Werke (von Händel und Haydn; besonders auch Grauns „Der Tod Jesu“) sowie Messen (etwa Mozarts Requiem) umfaßte. Wilhelm Heinrich Wackenroder wird sich wohl in seiner Beschreibung „von verschiedenen Arten der Kirchenmusik“²⁷ auf dieses Repertoire der Sing-Akademie bezogen haben, da er sonst kaum irgendwo „geistliche Musik“ hören konnte. Er teilt die „geistliche Musik“ nach Art ihrer Wirkung auf den Menschen in drei Klassen ein, wobei die zweite offensichtlich der mehrchörigen a cappella-Musik entspricht: „Eine andre, erhabene Art ist nur wenigen auserwählten Geistern eigen. Sie sehen ihre Kunst nicht (wie die meisten tun) als ein bloßes Problem an, aus den vorhandenen Tönen mancherlei verschiedene, wohlgefällige Tongebäude nach Regeln zusammensetzen, und nicht dies Gebäude ist ihr höchster Zweck; – sie gebrauchen vielmehr große Massen von Tönen als wunderbare Farben, um damit dem Ohre das Große, das Erhabene und Göttliche zu malen. – Sie achten es unwürdig, den Ruhm des Schöpfers auf den kleinen flatternden Schmetterlingsflügeln kindlicher Fröhlichkeit zu tragen, sondern schlagen die Luft mit breiten, mächtigen Adlersschwüngen. – Sie ordnen und pflanzen nicht die Töne wie Blumen in kleine regelmäßige Beete, worin wir zunächst die geschickte Hand des Gärtners bewundern, sondern sie schaffen große Höhen und Täler mit heiligen Palmwäldern, die unsre Gedanken zunächst zu Gott erheben. — Diese Musik schreitet in starken, langsamen, stolzen Tönen einher und versetzt dadurch unsre Seele in die erweiterte Spannung, welche von erhabenen Gedanken in uns erzeugt wird und solche wieder erzeugt. Oder sie rollt auch feuriger und prachtvoller unter den Stimmen des vollen Chors wie ein majestätischer Donner im Gebirge umher.“

Nach Faschs Tod übernahm 1800 sein Schüler Zelter die Direktion der Sing-Akademie. Zelters ganze Arbeit galt der Ausbildung und Verbreitung der Ideen Faschs und brachte nichts wesentlich Neues. Neben seinem Wirken für die Sing-

¹⁸ In seiner Ode *Die Chöre* (in: Klopstocks sämtliche Werke, 4. Bd., Leipzig 1854, S. 185–188) und in der Vorrede zum ersten Teil der *Geistlichen Lieder* (in: Klopstocks Werke, 2. Bd., Stuttgart 1976, S. 217–226).

¹⁹ In der Programmschrift *Cäcilia* (in: Bernhard Suphan (Hg.) *Herders sämtliche Werke* Bd. 16, Berlin 1887, S. 253–272).

²⁰ Vgl. dazu neuerdings Carl Dahlhaus, Art. *Historismus* in: MGG Bd. 16 (Supplement), Sp. 693–702.

²¹ In bezug auf Mozarts Requiem, im Konzertsaal aufgeführt. In dem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* (in: Friedrich Schnapp (Hg.) *E. T. A. Hoffmann – Schriften zur Musik*, Darmstadt 1979, S. 209–235).

²² Vgl. Adam Adrio, Art. *Fasch, Christian Friedrich Carl* in: MGG

Bd. 3, Sp. 1857–1861. Und: Karl Friedrich Zelter *Karl Friedrich Christian Fasch* (Berlin 1801).

²³ Um welche Messe Benevolis es sich handelte, ist nicht völlig klar: Friedemann Milz (*Zur Ästhetik der Berliner Sing-Akademie* in: Werner Bollert (Hg.), a. a. O., S. 52) und andere nennen eine *Missa Maria*, womit eventuell die vierchörige Messe „*Maria prodigio celeste sive Benevola*“ gemeint ist – Ausg. in: *Monumenta liturgiae polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae* Bd. I (Trient 1966); Friedrich Welters Angabe (*Die Musikbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin* in: Werner Bollert (Hg.), a. a. O., S. 35 und 40) dürfte jedoch korrekt sein, da er die Manuskripte dieser Messe noch selbst einsah: „*Missa in diluvio aquarum multarum*“ – Ausg. in: *Monumenta liturgiae polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae* Bd. II (Trient 1967).

Akademie, für die er sogar staatliche Unterstützung gewinnen konnte, gelang es ihm, durch zahlreiche Eingaben bei Hofe auf die Notwendigkeit der Ausbildung eines geregelten Musikwesens hinzuweisen und die preußische staatliche Musikpflege und Musikerziehung zu begründen. E.Th.A. Hoffmann bestätigt die wichtige, in seiner Vorstellung geradezu rettende Funktion der Sing-Akademie im Berliner Musikleben, wie es bereits skizziert wurde, wenn er 1814 in Berlin schreibt: „Dem gänzlichen Verfall des Gesanges scheint durch die lobenswerte Einrichtung der Singakademien Einhalt zu geschehen; sollen indessen diese Akademien auf die Kirchenmusik von wahren Einfluß sein, so müßten sie nicht Privat-Unternehmungen bleiben, sondern in religiöser Form vom Staate gebildet und unterstützt werden. An katholischen Orten würden dann diese Akademien den kirchlichen, musikalischen Kultus, an evangelischen Orten aber oftmals Kirchenmusiken während des Kultus ausführen. [. . .] Wie sehr nun auf jene Weise der Geist der wahren Musik auch weiter im Volk erweckt werden, so aber das Falsche, Unwürdige, was der Leichtsinn in die Kunst gebracht hat, verschwinden würde: das liegt am Tage.“²⁸

Ganz im Sinne des Traditionsbewußtseins hatte der Vorstand der Sing-Akademie 1816 den „Grundriß der Verfassung“²⁹ verabschiedet, der ihre Ästhetik kanonisierte und ihr Verhältnis zur musikalischen Öffentlichkeit festsetzte. Der erste Paragraph lautet: „Die Sing-Akademie ist ein Kunstverein für die heilige und ernste Musik, besonders für die Musik im gebundenen Styl, und ihr Zweck: praktische Uebung an den Werken derselben, zur Erbauung der Mitglieder, daher sie nur selten und nie anders, als unter der Leitung ihres Directors öffentlich auftritt.“

Seine Ideen zur Verbesserung der Musik versuchte Zelter des weiteren durch die Ausbildung von Komponisten zu verwirklichen. So war ihm seit 1819 auch der junge Mendelssohn anvertraut, der zudem ein Jahr später zusammen mit seiner Schwester Fanny in die Sing-Akademie aufgenommen wurde. Während sich Mendelssohn dort das Repertoire praktisch aneignete, konzentrierte sich der Unterricht Zelters einerseits auf die Ausbildung kompositionstechnischer Fertigkeiten³⁰, wovon besonders Mendelssohns kontrapunktische Studien zeugen, andererseits ging es aber auch darum, Mendelssohn die ästhetischen Kategorien zu vermitteln, die für seine von seinem Vater und Zelter vorgezeichnete Komponistenlaufbahn wichtig waren. Wie Mendelssohns frühe Kompositionen zeigen, sollte er die Gattungen beherrschen lernen, die in den wichtigen Institutionen des bürgerlichen Musiklebens – dem Hauskonzert und der Sing-Akademie – gepflegt wurden. Wenn Mendelssohn mit *Hora est* auf die eng mit der Sing-Akademie verbundene Tradition sechzehnstimmigen Komponierens zurückgreift, wird dies unter Zelters Anleitung geschehen sein, der ihn – nun bereits 70 Jahre alt – eventuell zu seinem Nachfolger in der Sing-Akademie heranbilden wollte. Neben der systematischen musikalischen Ausbildung in Berlin waren die verschiedenen Reisen des jungen Mendelssohn ein zweiter wesentlicher Bildungsfaktor. Bis zur Entstehung von *Hora est* war er unter anderem zweimal (1816/1825) in Paris gewesen und bei seinem zweiten Aufenthalt dort sogar Luigi Cherubini vorgestellt worden, war Goethe in Weimar begegnet (1821) und 1827 in Heidelberg mit Anton Friedrich Justus Thibaut zusammengetroffen, von dem er begeistert

war³¹. Das Treffen mit Thibaut und die Lektüre seines Buches „Über Reinheit der Tonkunst“³² (1825) dürften Mendelssohns ästhetische Ausbildung wohl ergänzt und sogar vertieft haben, konnten ihr aber keine neuen Inhalte vermitteln, da diese Vorstellungen im Grunde mit der Ästhetik der Berliner Sing-Akademie identisch waren. Damit ist nun der Kreis der ästhetischen Vorstellungen Mendelssohns abgeschlossen, der seine für die Sing-Akademie bestimmten Kompositionen beherrschte.

Ausgehend von dem bereits erwähnten Aufsatz von Adolf Bernhard Marx lassen sich noch einige Probleme andeuten, die speziell für diese Komposition das Verhältnis der ästhetischen Vorstellungen zu ihrer Realisierung in der Partitur betreffen. Ein kräftiges deutsches Nationalbewußtsein zeigt sich in Marx' Polemik gegen Frankreich, in dem, angeblich typisch für die Oberflächlichkeit der Franzosen, die Frage nach der Existenzmöglichkeit christlicher Kunst im Kontext einer unchristlichen Welt gestellt werden konnte. Marx hält von der Position einer pantheistischen Religiosität aus dagegen, daß sich der „ewig fortlebende Geist“ in allen Taten und Handlungen der Menschen und Künstler offenbare. Ein deutscher Künstler erhalte erst dadurch die Berechtigung zu seinem Volk zu reden, daß er ein „höheres Bewußtsein“ von seinem Schaffen habe und sich als Repräsentant dieses „Geistes“ fühle. In Mendelssohns *Hora est* sieht er ein „fortlebendes Zeugnis“ des „ewigen Geistes“. Wesentlich für die Komposition sei ihre „Grundidee“, die das Herz der Zuhörer „durchleuchte“, und die erst Mendelssohns „Erfindung hervorgerufen“ und die „Kunst des sechzehnstimmigen Satzes beseelt“ habe. Die „Grundidee“ manifestiert sich im Inhalt des Stückes, also in der Darstellung von Priester- und Volkschor in ihrem Wechselgesang, wie er in der Zeit des frühen Christentums war. Ein Problem ist nun, daß sich die „Grundidee“ als Formulierung und poetische Ausschmückung des Chorideals und der Ästhetik der Sing-Akademie zeigt, mitnichten also eine individuelle Leistung Mendelssohns ist. Diese bestünde demnach ausschließlich in der „Erfindung“ der Musik und in der „Kunst“ ihrer kontrapunktischen Ausarbeitung sowie in der Disposition des Textes, der nicht bloß dargestellt werden soll – er erscheint ja nicht nach Art des Motettenprinzips in schlichter Abfolge der einzelnen Textzeilen – sondern der einer durch die „Grundidee“ vorgegebenen Form der Musik untergeordnet ist. Um die Leistung Mendelssohns ermesen zu können, muß man seine Vorgaben kennen: die „Grundidee“ also, in die einige ästhetische Vorstellungen der Sing-Akademie eingegangen sind; den Text, dessen allgemeine Aussage nur eine allgemeine Darstellung in der Musik erfährt, und der eher als Material verwendet wird; den Satztypus des a cappella-Ideals, der durch die Sechzehnstimmigkeit schon eine gewisse Beschränkung erfährt. Bei ihm setzt die kompositorische Ausarbeitung durch musikalische „Erfindung“ und kunstvolle kontrapunktische Gestaltung an. Die Schwierigkeit heute besteht darin, diesen Satztypus zu rekonstruieren und seine Bedeutung für das Komponieren zu zeigen: er war nämlich nicht abstrakt formuliert, sondern zum einen durch die Kompositionen repräsentiert, die das Repertoire der Sing-Akademie bildeten, zum anderen durch seine emotionellen Wirkungen fixiert, wie sie im ästhetischen Schrifttum beschrieben sind.

Kiel, am 16. Mai 1981

Matthias Hutzel

²⁴ In: *Sämtliche Werke von Karl Christian Friedrich Fasch*, hg. von der Singakademie in Berlin (1839), Bd. 7.

²⁵ Karl Friedrich Zelter, a.a.O., S. 26.

²⁶ Friedemann Milz *Zur Ästhetik der Berliner Sing-Akademie* in: Werner Bollert (Hg.), a.a.O., S. 51: Brief Grells an H. Wichmann vom 6. April 1886.

²⁷ „Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik“ in: Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck *Phantasien über die Kunst*, hg. von Wolfgang Nehring (Stuttgart 1973), S. 69–74.

²⁸ In dem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* (vgl. Anm. 21).

²⁹ Wiedergegeben in: Werner Bollert (Hg.), a.a.O., S. 61–68. 1821 überarbeitete der Staatsrat Köhler diese Verfassung; vgl. Martin Blummer, a.a.O., S. 50.

³⁰ Vgl. Rudolf Werners Darstellung der Jugendwerke. In: ders., a.a.O., S. 4–38.

³¹ Vgl. seinen Brief an die Familie vom 20. September 1827. In: Sebastian Hensel, a.a.O., S. 190.

³² Raimund Heuler (Hg.) *Anton Friedrich Justus Thibaut – Über Reinheit der Tonkunst* (Paderborn 1907). Zu Thibauts Musikan-schauung: Wilhelm Ehmann *Der Thibaut-Bebagel-Kreis – Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Restauration im 19. Jahrhundert* in: *Archiv für Musikforschung* 3 (1938), S. 428–483 und 4 (1939), S. 21–67; bes. S. 457–483 und S. 21–53.

Foreword

It was in 1828 that Felix Mendelssohn-Bartholdy, then at age 19, composed his "Hora est", a work for four choirs that has also been called "Antiphona et Responsorium à 16 voci"¹. He gave the score of the work to his sister Fanny for her twenty-third birthday which was on November 14, 1828², but this does not mean that the work was either conceived or written simply as a birthday present. For it was composed for Carl Friedrich Zelter's "Sing-Akademie" (a choral society)³ which also performed it several times in the following year⁴ to favourable reviews from the critics⁵. Although copies of the work were soon in circulation, it is not probable that it entered the repertory of other singing groups because only copies of the complete score have come down to us, but no vocal part scores. The fact that Mendelssohn never published the piece might well indicate that he considered it only a "Jugendwerk" (work of his youth)⁷ in which he sought exercise in certain formal traditions. It is more probable, however, that the work never appeared in print because it was reserved for use by the Berlin Sing-Akademie to give it a certain exclusive character.

We have Adolf Bernhard Marx' description of the impression that "Hora est" made on the Berlin audience at a public performance⁸: Part I, "Hora est", seemed like a "primeval call to awaken" sung by the "swaying chorus of priests, martyrs and saints" to express "right hour [as being] far away like the exalted sound of bells and severe like the admonition to duty". The "gentle song-tune that follows, although repeatedly interrupted by the "admonition", "transports" the listener back into the early days of the first church. The "Ecce apparebit" is sung in a "higher key by the full voices of all of the combined choirs": "thus the song of the whole people unfolds in magnificence, calm and dignity" and contains the "voice of God". After the song of the people "the child-like prayer of the virgins may also be heard" (bars 187 ff.) as they – and the description comes dangerously close to our present-day notion of "kitsch" – "proclaim the Light that shines through all of the heavens as mildly and sweetly as the blue eyes of a child". Then "the tonal waves of the folksong enter again with quiet, fermenting strength, and the bells, that call to us through the gentle breezes of the dawning day, finally resound from every mouth and heart". To be able to appreciate the great effect of the piece, we should recall to mind the conditions that surrounded its performance at the time: In the years 1829 and 1830, for which performances and reviews are documented, the "Tuesday academy" (meaning the regular Tuesday evening rehearsal for all participants) had a chorus strength of 354 singers, of which 121 (127 in 1830) were sopranos, 72 (71 in 1830) altos, 75 (70 in 1830) tenors and 86 basses⁹.

Unfortunately, it has not been possible to determine the direct source of Mendelssohn's text¹⁰. The text to Part I may, however, go back to the antiphon "Hora est jam nos de somno surgere, et aperti oculi nostri surgere ad Christum, quia lux vera est fulgens in coelis" that in the liturgy is for the Office of the first to the third Sunday in Advent¹¹. On the other hand, the beginning of the text of a responsory that liturgically is for the Office of the third Sunday in Advent¹² is identical with the "Ecce apparebit", the second text that Mendelssohn set to music. Just why Mendelssohn chose this text which is drawn from monastic rites (and thus from a confession foreign to him) can be explained in the following way: His text selection may well have been led by his search for a subject that represented an elevated religious idea. The contents of the piece – as Marx describes it: the depiction of a chorus of priests and people in hymn singing – made it quite reasonable for him to go back to a text that presumably stemmed from early Christendom and to set it according to his notions of music of that period. That the text was a part of the Catholic liturgy remained unimportant as long as interest was directed solely to the aesthetic value of his statement. Eric Werner's German translation¹³ of the text Mendelssohn set reads: "Die Stunde schlägt! An uns ist es nun, uns aus dem Schlaf zu erheben und mit offenen Augen uns zu Christus zu erheben, denn er ist das wahre Licht, das am Himmel strahlt. Siehe, der Herr wird erscheinen, über einer weissen Wolke, und mit ihm Myriaden Heiliger" (The hour has come! It is now up to us to raise ourselves from sleep and lift ourselves with open eyes to Christ, for He is the true light that shines on high. Behold, the Lord will appear over a white cloud, and with Him myriads of saints.).

Before we can understand the piece, we must first have an idea of the musical constellation in which it was written. In other words, we must understand the specific structure of Berlin's musical culture in the first third of the nineteenth century¹⁴, when Mendelssohn acquired the artistic ideas to which – as the favourable reviews and number of performances show – the piece thoroughly corresponded, and we must further give a brief description of these aesthetic ideas and investigate the problems they presented, especially with respect to composing music.

With the rapidly increasing population of Berlin from about 1800 on, concert life in the city had grown enormously. On a whole, however, the increase in musical activity had also brought both a loss of depth to the music and mounting significance to the entertainment value of music. Some of the elite circles among the bourgeois intellectuals had formulated high artistic demands that could no longer be satisfied by the musical presentations customary at the time; they had, therefore, set up opposition to the activities that were being galvanized in many institutions like concert halls, opera houses and music halls. These elite circles dissociated themselves from such public concerts in order, in turn, to institutionalize their own musical designs in choral groups and house concerts.

The seclusion they sought, however, by no means had an esoteric character, for it was primarily intended to set an example. Their concept of music was ethically oriented: through art education man was to become "ennobled" with humanitarian and cultural ideals; needless to say, political aspects were to play a significant role as well, for the aim was also to steady the nation after the wars for independence. While Carl Friedrich Zelter pursued less political than artistic goals in his petitions to King Friedrich Wilhelm III for the establishment of regulated musical activity and support of the Sing-Akademie, the King, nonetheless, saw the political possibilities in Zelter's ideas and granted him financial aid¹⁵ chiefly under this aspect. Thus, at the beginning of the century, the Sing-Akademie had become the only institution in which "church music" could be presented for music enthusiasts and connoisseurs since the aesthetic demands of the educated classes could no longer be satisfied by the music in the church services themselves.

This doubling of musical activity – for an intellectually-minded and artistically demanding section of the public, on the one hand, and for a general public that thought of music as entertainment, on the other – goes back to the period just before the turn of the century and can best be explained in terms of that period. The highly complex structure of the enlightened absolutistic state gradually began to change after the death of Friedrich II (1786). Freeing the middle classes from their previous disadvantage over against the court nobility in commerce and government opened up new avenues for artistic activity outside those of the privileged classes of noblemen, and the attempt was made to meet this new aspect of art with new models of art reception. For the new public the areas of musical activity were opened up in a rapidly growing number of concerts because the traditional institutions for musical presentation – namely, the Court and the Church – either were hardly available to the middle classes or no longer significant for such presentations: the formal "decline" in church services during the Age of Enlightenment and the "secularization" of church music are well known¹⁶. Consequently, many theologians and – chiefly through their inspiration – musicians were striving to gain knowledge of "true church music" and to reform church music and worship services. As exponents of this movement we may name Hamann and Herder as well as Johann Friedrich Reichardt who gave musical formulation to the ideas and demands of the theologians. The ideal of "noble simplicity" and the notion of "sublimity" in connection with the demand for "edification" through music were seen in slow, full-voiced vocal writing that progressed (wherever at all possible) in series of consonant chords and was dominated by a single melody. It is important to remember that this ideal not only was set up in the area of compositional techniques but also included a social component in the idea of the choir as a religious group that unites Christians in hymns and songs of praise. Klopstock's¹⁸ and Herder's¹⁹ formulations of this ideal for the choir were connected with their notions of antiphonal singing among early Christian congregations. One of the things desired for this ideal in musical terms was an extremely rich range of dynamics, one that had innumerable intermediate stages from the softest solo singing to those of the fullest choir.

The two primary movements in Berlin's musical life must be viewed in the perspective of the social and cultural background just described. On the one hand, there were the composers of popular Berlin songs and "Singspiele" (light plays with music), both of which were open to many innovative tendencies and satisfied especially the entertainment needs of the broad public. On the other hand, there was a rather conservative school of theoreticians and composers who, in part, oriented themselves on J.S. Bach, upheld the tradition of skilled yet "pure" writing and continued the doctrines of the "stile antico" in which the educational and training value of music was given greater emphasis than its entertainment aspect. On the horizon of theological questions as to what constitutes devotional and true church music – questions that had begun with the diagnosis of church music that was considered wrong and bad because it was secularized and operatic – the concept of what was true and right merged with the concept of music that was oriented on the earlier "stile antico" writing into the idea that the early music was simultaneously the "true" music that could be juxtaposed to the new music that, in turn, seemed bad and wrong. With portents like these, "historicism"²⁰ could then enter upon its march of triumph. The most important representative of this musical ideal was Palestrina, the "saviour of church music"; his compositions, however, were not understood from the standpoint of their historical assumptions, for only the series of consonant chords in slow tempo were praised. Once this ideal had been recognized as correct and had been formulated, it could no longer be reconciled with the new orders for divine services, yet it was also ill-suited to concert performances (E.T.A. Hoffmann later used the picture of the "saint at the ball"²¹), so that new institutional avenues had to be created for its realization. Christian Carl Fasch²² was also one of the composers in this tradition. In uniting the middle classes with the Sing-Akademie, he probably found the best opportunity to achieve this ideal of church music.

In 1783, Reichardt had returned from Italy with a 16-part mass by Orazio Benevoli²³ that he showed to Fasch who copied it at once. Under the impression that he gained from study of the score, Fasch then destroyed all of the works he had previously written. This effect of the mass shows that it must have represented the ideal "church music" (as described above) perfectly. Fasch first set about writing a 16-part Kyrie and Gloria that he later expanded into a full mass cycle²⁴ in order to leave behind a work "from which perhaps after 170 years some connoisseur would again see that at this time there was still a German harmonist [meaning contrapuntalist] who dared 16-part writing and succeeded in it"²⁵. Fasch's intentions do-

cumented a high artistic demand that saw in the command of contrapuntal techniques the means to guarantee purity in musical composition as opposed to the liberties found in modern styles, especially in the Viennese classical school. The tradition of 16-part writing gained foothold in Berlin only among theoretically trained composers and extended past Mendelssohn to August Eduard Grell, the fourth director of the Sing-Akademie (1852–1875), who composed a mass for sixteen solo voices and four 4-part choirs²⁶. In theory this concept of music precipitated in Heinrich Bellermann's manual *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition* (Counterpoint or the Introduction to Part-Writing in Musical Composition) that appeared in 1861. In 1791, Fasch began bringing some of his pupils and other interested persons together to rehearse in a "singing circle" preparatory to performing parts of his mass. Since — although the first meetings were in a garden house — the rehearsals were held at the Academy of Fine Arts, the group was given the name "Sing-Akademie" (Academy of Singing) that also gives evidence of the members' intention of striving for the ideals of academies in the age of courtly music. Soon the Sing-Akademie was looked upon as an institution that permitted honouring their artistic demands upon sacred music with a repertory that included chorales by widely differing composers, motets and cantatas (especially those by Berlin composers and J.S. Bach), "early-Italian" church music and oratorios (by Handel and Haydn, but especially also Graun's *Der Tod Jesu*) as well as masses like Mozart's *Requiem*. In this description "of various kinds of church music"²⁷ Wilhelm Heinrich Wackenroder was probably referring to this repertory of the Sing-Akademie since he could hardly have heard "sacred music" anywhere else. He divides "sacred music" according to its effect on the listener into three classes, the second of which apparently corresponds to poly-chorus a-cappella music: "Another, elevated type is found in but a few select minds. They do not consider their art (as most do) simply as a problem of putting together a number of variously pleasant tonal structures out of the given set of tones, and the structure is not their supreme goal; rather, they use large masses of tones as wonderful colours to paint for the ear what is great, lofty and divine. — They consider it undignified to shoulder the glory of the Creator on the fluttering, little butterfly-wings of naive gaiety; instead, they beat the air with the broad, powerful wings of eagles. — They do not arrange and plant tones like flowers in little orderly beds in which we might admire the skilled hand of the gardener at first glance; instead, they create great mountains and valleys forested with sacred palm trees that immediately lift our thought to God. — This music strides about in mighty, slow, proud tones and thus puts our minds into the state of extended excitement that is produced in us by lofty thoughts and that, in turn, produces such [thoughts]. Or it rolls about all the more fiery and splendid among the voices of the full chorus like majestic thunder in the mountains."

After Fasch's death in 1800, his pupil Zelter assumed the direction of the Sing-Akademie. Zelter's entire activity was devoted to the development and dissemination of Fasch's ideas and, hence produced nothing that was basically new. In addition to his work with the Sing-Akademie, for which he was even able to obtain state support, he succeeded (through his numerous petitions to Court) not only in calling attention to the necessity of setting up regulated musical activity but also in founding state cultivation of music and state-supported music education in Prussia. E.T.A. Hoffmann confirmed the important and, in his opinion, indeed rescuing function of the Sing-Akademie in Berlin's musical life (as already sketched) when he wrote in Berlin in 1814: "Singing seems to have been prevented from going into total decline by the laudable institution of singing academies; should these academies with time prove to be of true influence on church music, they should not remain private undertakings but should be set up in religious form and supported by the state. In Catholic towns these academies would then perform the music of the church liturgy, in Protestant towns often the church music during the worship services... To what extent the spirit of the true music will be awakened in this way in the people or the wrong, undignified [music] that thoughtlessness has brought into art would disappear: that remains to be seen."²⁸

In 1816, fully in the spirit of their conscious tradition, the executive board of the Sing-Akademie passed its "Outline of Codes"²⁹ that canonized its aesthetic code and established its relationship to the musical public. The first paragraph read: "The Sing-Akademie is a society dedicated to the art of sacred and serious music, especially of music in legato style, and its purpose [is to provide] practical experience with such works for the edification of the members, for which reason it [the society] is to make public appearances only seldom and solely under the leadership of its director."

Zelter further attempted to realize his ideas for the improvement of music through the training of composers. That is why young Mendelssohn had been under his guidance since 1819 and, together with his sister Fanny, was admitted into the Sing-Akademie in 1820. While Mendelssohn primarily became acquainted with repertory there, Zelter's instruction concentrated on training in the technical skills of composition³⁰, as evidenced by Mendelssohn's studies in counterpoint³¹, but also in communicating to Mendelssohn the aesthetic concepts that seemed important to Zelter and Mendelssohn's father for a planned career as a composer. As Mendelssohn's early compositions reveal, he was to gain command of the types of works that were performed in the important institutions of bourgeois musical life — in the house concert and in the Sing-Akademie. If with "Hora est" Mendelssohn went back to the tradition of 16-part compositions that was so closely connected with the Sing-Akademie, then it surely happened at the instigation of Zelter who —

already 78 years old at the time — possibly wanted to prepare him as his successor. In addition to his systematic musical training in Berlin, the travels undertaken by young Mendelssohn represented a second factor in his education. Before "Hora est" was written, he had been in Paris twice (1816/1825) — and, on his second trip, had even been introduced to Luigi Cherubini — had met Goethe in Weimar (1821), and, in 1827, had come together with Anton Friedrich Justus Thibaut in Heidelberg, whom he greatly admired³². Meeting Thibaut and reading his book *Über Reinheit der Tonkunst* (On Purity in the Musical Art) of 1825³³ may perhaps have supplemented or even deepened Mendelssohn's aesthetic training, but they certainly gave him no new ideas as those of Thibaut were essentially identical with the aesthetic principles of the Berlin Sing-Akademie. Thus we close the circle of aesthetic ideas that formed the dominant influence on Mendelssohn's compositions for the Sing-Akademie.

Adolf Bernhard Marx' essay, that has already been mentioned, implicitly indicates several problems that concern the relationship of aesthetic ideas to their realization in the score, particularly in the case of this work. Strong German nationalism is revealed in Marx' polemical attitude toward France where — and this is supposedly typical of the superficiality of the French — the question of whether Christian art could exist in the context of an un-Christian world could be posed. From the standpoint of a pantheistic religious feeling, Marx counters that the "eternally living spirit" is revealed in all of the deeds and actions of men and artists. A German artist would not receive the right to speak to his people until he had a "higher consciousness" of his works and felt himself as a representative of this "spirit". In Mendelssohn's "Hora est" he sees "continuing evidence" of the "eternal spirit". What is essential for a composition is its "basic idea" that "illuminates" the heart of the listener, that was first "called forth" by Mendelssohn's power of "invention" and that enlivens the art of 16-part writing". The "basic idea" is manifested in the contents of the piece, hence in the presentation of the priests' and people's choruses in antiphonal singing just as it was during the time of early Christendom. What presents a problem, however, is that the "basic idea" is revealed as the formulation and poetic embellishment of the choral ideal and the aesthetic principles of the Sing-Akademie, thus is not solely an individual achievement of Mendelssohn's. His accomplishment consisted, consequently, in the "invention" of the music, and in the "art" of its contrapuntal development as well as in the treatment of the text that was not merely to be depicted — not being a simple series of single lines like motet texts — but was to be subordinated to the musical form as dictated by the "basic idea". To be able to estimate Mendelssohn's achievement, one must be familiar with his starting points, hence, with the "basic idea" that incorporated a number of the aesthetic notions of the Sing-Akademie, with the text that he used more than less as material (giving its general message only general expression in his music), and with the manner of writing needed to satisfy the a-cappella ideal (and which was somewhat restricted by the 16-voice requirement). In this style the compositional plan was to be enriched by musical "invention" and skillful contrapuntal shaping. The difficult problems for us today are how to reconstruct this type of writing and how to show its significance to the actual act of composing; for it was not abstractly formulated, but, rather, was represented by the compositions that formed the repertory of the Sing-Akademie and, moreover, were set by the emotional effects described in the writings on aesthetics.

(For footnotes and Critical Remarks see pp. 2 - 5 and 55 - 56).

Kiel, May 16, 1981
Translation: E.D.Echols

Matthias Hutzel

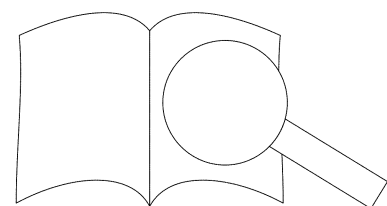
Hora est.

F. Mendelssohn Barth. 1.

The musical score is arranged in four systems, labeled I, II, III, and IV. Each system contains two vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are written below the vocal staves. The first system (I) shows the vocalists entering with the lyrics 'Ho-ra est! Hora Ho-ra est!'. The second system (II) continues with 'Ho-ra est! Ho-ra est!'. The third system (III) features 'Ho-ra est! Ho-ra est!'. The fourth system (IV) concludes with 'Ho-ra est! Ho-ra est!'. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal lines.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Hora est.*

Beginn des Werkes nach der Kopie eines unbekanntem Schreibers aus der Mitte des 19. J
Stadtarchiv Leipzig, Signatur: *Gewandhaus Nr. 50.*



Vivace.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Hora est' by Felix Mendelssohn Bartholdy. The score is written for four voices and piano. The tempo is marked 'Vivace'. The lyrics are in Latin: 'et ecce apparebit Dominus! ecce! ecce!' and 'Hora est!'. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. A large watermark 'PROBEEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. The publisher's name 'Carus-Verlag' is visible in the bottom right corner of the score area.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Hora est*
Takt 81 - 86 des Werkes mit dem ersten Einsatz aller vier Chöre.
Stadtarchiv Leipzig. Signatur: Gewandhaus Nr. 50.

Hora est

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809–1847

Orgelaussetzung: Paul Horn

3 5 7 9

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro I

Ho - ra est, ho - ra, ho - ra, ho - - ra est! Solo est!

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro II

Ho - ra, ho - ra est, h a

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro III

Ho - ra ra est! ho - - ra est!

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Coro IV

Ho - ra, ho - ra, ho - - ra est! est, ho - ra, ho - ra, ho - - ra est!

3 5 7 9

Available on CD with *Kammerchor Stuttgart*, conducted by Frieder Bernius (CV 83.101).

Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

© 1981 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.478

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

First edition
edited by Matthias Hutzler

10 12 14 16 18

mf Ho - ra est, jam nos de som - no sur - ge - re, ho - ra jam nos de som - no, de som - -

mf Ho - ra est, nos de som - no sur - ge - re, ho - ra jam nos de som - no, de som - -

mf Ho - ra est, jam nos de som - no sur - ge - re, ho - ra jam nos de som - no, de som - -

mf Ho - ra est, nos de som - no sur - ge - re, ho - ra jam nos de som - no, de som - -

mf Ho - ra est, jam nos de som - no sur - ge - re, ho - ra jam nos de som - no, de som - -

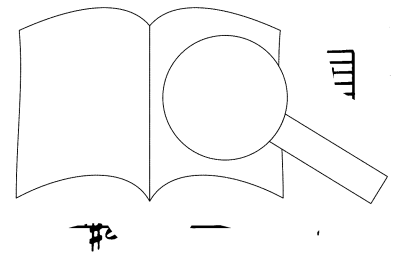
mf Ho - ra est, nos de som - no sur - ge - re, ho - ra jam nos de som - no, de som - -

mf Ho - ra est, jam nos de som - no sur - ge - re, ho - ra jam nos de som - no, de som - -

mf Ho - ra est, nos de som - no sur - ge - re, ho - ra jam nos de som - no, de som - -

12 14 16

f *mf*



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

19 21 23 25 27 29

- no sur-ge-re, et a-per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad Chri-stum, qui -

Solo Ho-ra est!

- no sur-ge-re, et a-per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad Chri-stum, qui -

- no sur-ge-re, et a-per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad

sur-ge-re, et a-per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad Chri-stum, qui -

- no sur-ge-re, et a-per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad Chri-stum, qui -

- no sur-ge-re, et a-per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad Chri-stum, qui -

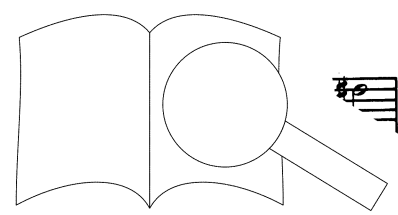
- n

per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad Chri-stum, qui -

et a-per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad Chri-stum, qui -

21 23 25

- no sur-ge-re, et a-per-tis o-cu-lis cor-dis sur-ge-re ad Chri-stum, qui -



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

30 32 34 36 38 40

cresc. *f* *ff* *n*

a lux ve - - ra est ful - gens in coe - - lo, et a - per - tis

cresc. Solo *f* *ff* Tutti

a lux ve - - ra est ful - gens in coe - - lo, et a - per - tis

cresc. *f* *ff*

a lux ve - - ra est ful - gens in coe - - lo,

cresc. *f* *ff*

a lux ve - - ra est ful - gens in coe - - lo,

cresc. *f* *n*

a lux ve - - ra est ful - ger et a - per - tis

cresc. *f* *n*

a lux ve - - ra est gr - lo, et a - per - tis

cresc. *f* *ff*

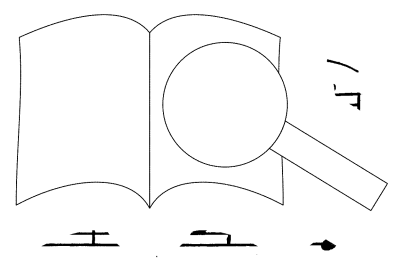
a lux ve - - ra est ful - gens in coe - - lo,

cresc. *f* *ff*

est ful - gens in coe - - lo.

32 34 36 3

f *ff*



41 43 45 47

o - cu - lis cor - dis sur - ge - re ad Chri - stum. Ho - - ra est, ho - -

o - cu - lis cor - - dis sur - ge - re ad Chri - stum. Ho - - ra est, ho - -

ho - ra est, ho - - ra, et a - per - tis o

ho - ra est, ho - - ra, et a - per - u - lis

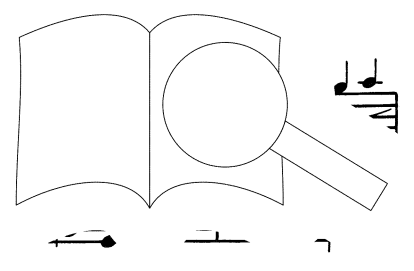
o - cu - lis cor - - dis sur - ge - re ad ra est, ho - -

o - cu - lis cor - - dis sur - g, Ch Ho - ra est, ho - -

ho ra ho - - ra, et a - per - tis o - cu - lis cor - -

ho - - ra, et a - per - tis

43 45



PROBEPARTITUR

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

48 50 52 54

ra, ho - - - ra est, ho - ra est, jam nos de som -

ra, nos sur - - ge-re ad Chri - stum, ho - ra - est, jam nos de som -

dis, ho - - - ra est, ad - Chri - stum, ho - ra

- - - - dis - sur - ge - re ad Chri - stum, ho

ra, ho - - - ra est - ra est, jam nos de som -

ra, nos sur - - ge-re ad n. ho - ra - est, jam nos de som -

dis, ho ra est, ad - Chri - stum, ho - ra est, jam nos de som -

is - sur - ge - re ad Chri - stum, ho - ra

50 52

56

58

60

62

64

cresc. *f* *fz*

no, jam nos de som - no, de som - - - no sur - ge - re, jam nos,

cresc. *f* *fz*

no, jam nos de som - no, de som - - - no - sur - ge - re, jam nos,

cresc. *f* *fz*

no, jam nos de som - no, de som - - - no sur - ge - re

cresc. *f* *fz*

no, jam nos de som - no, de som - - - no - nos,

cresc. *f* *fz*

no, jam nos de som - no, de som - - - sur - ge - re, jam nos,

cresc. *f* *fz*

no, jam nos de som - no, a. - - - no sur - ge - re, jam nos,

cresc. *f* *fz*

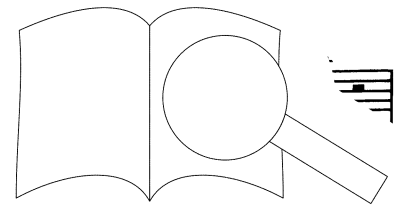
no, jan e - - - e som - - - no sur - ge - re, jam nos, jam nos,

f *fz* *fz*

no, de som - - - no - sur - ge - re, jam nos,

58 60

f



PROBEPARTITUR

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

65 67 69 71

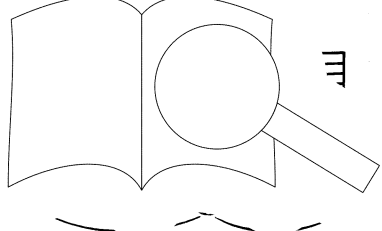
mf nos de som - - - - - no sur - ge - re,
mf nos de som - - - - - no sur - ge - re, sur - ge - re, et a - per - tis

mf nos de - som - - - - - no sur - ge - re
mf nos de - som - - - - - no sur -

mf nos de - som - - - - - ge - re,
mf nos de - som - - - - - sur - ge - re, et a - per - tis

mf nos de - - - - - no sur - ge - re,
mf - - - - - no sur - ge -

67 69
p



73 75 77 79 81

ho - ra est, ho - - ra, ho - - ra est!
o - cu-lis cor - dis sur-ge-re ad Chri - stum, ho - - ra est! Ho-ra est!

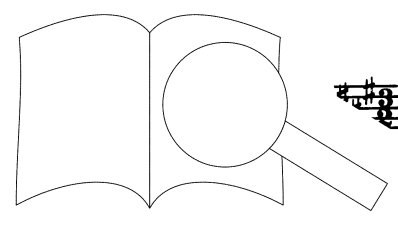
ho - ra est, ho - - ra, ho - - ra est!
ho - - - ra, ho - ra

ho - ra est, ho - - ra est!
o - cu-lis cor - dis sur-ge-re ad ho - - - ra est!

ho - - - ra, ho - - ra est!
ho - ra es

75 77 79

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



83 Vivace

85

87

Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec - ce, ec - ce, ec - - -

Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec - ce, ec - ce, ec - ce,

Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec - ce, ec - ce, ec - ce,

Tutt *f* Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec - ce, ec - ce, ec - ce,

Ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec - ce, Do - mi - nus

Ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec - ce,

Ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec - ce,

f Ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec - ce,

Ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ec per

Ec - ce, ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

Ec - ce, ec - ce, ec - ce, Do - mi - nus su - per

Ec - ce, ec - ce, ec - ce, Do - mi - nus su - per

Ec - ce, ec - ce, ec - ce, Do - mi - nus su - per

Ec - ce, ec - ce re - bit Do - mi - nus su - per

Ec - ce, ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

Ec - ce, ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

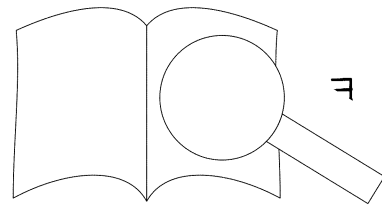
Ec - ce, ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

Ec - ce, ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

Ec - ce, ec - ce, ec - ce per

85

Ec - ce, ec - ce, ec - ce



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

88 90 92

ce! Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

nu - bem can - di - dam. Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus, Do - mi - nus - per

nu - bem can - di - dam. Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus,

nu - bem can - di - dam. Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus

nu - bem can - di - dam. Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

nu - bem can - di - dam. Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

nu - bem can - di - dam. Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

nu - bem can - di - dam. Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

nu - bem can - di - dam. Ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

nu - bem can - di - dam. Do - mi - nus su - per

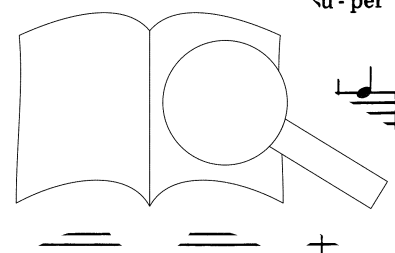
nu - ber Do - mi - nus su - per

nu - ber Do - mi - nus su - per

nu - ber Do - mi - nus su - per

nu - ber Do - mi - nus su - per

88 90



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

nu-bem can - di - dam,
 nu-bem can - di - dam,
 nu-bem can - di - dam,
 nu-bem can - di - dam,

Do - mi -

nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit

o - mi -

nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit, Do - mi -
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit, Do - mi -
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit, Do - mi -
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit, Do - mi -

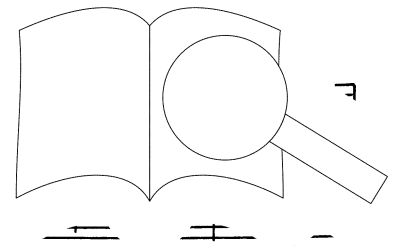
Do - mi - nus, Do - mi - nus, Do - mi - nus, Do - mi - nus

nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit,
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit,
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit,
 nu-bem can - di - dam, ap - pa - re - bit

Do - mi - nus, ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit

Do - mi - nus, ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit

95



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

98 100 102

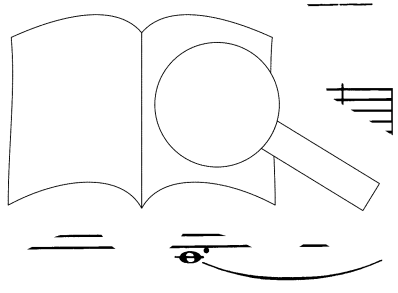
et cum e - o san - cto - - rum mil - li - - a,
 nus - et - cum - e - o - san - cto - rum mil - - li - a,
 et cum e - o san - cto - - rum mil - - li - a,
 et cum e - o san - cto - - rum mil - - li - a, et cum

nus, san - cto - - rum mil - li - a,
 nus, san - - cto - rum mil - li
 nus, san - - cto - rum mil
 nus, san - cto - - cum

nus, san - ct li - a,
 nus, mil - li - a,
 nus, rum mil - li - a,
 nus, - cto - rum mil - li - a, et cum

et cto - - rum mil - li - - a,
 et san - cto - rum mil - li - a,
 - - o san - cto - - rum mil - - li - a,
 e - o san - cto - - rum mil -

9c 100



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

103 105 107

et cum e - - - o

et cum e - o san - - cto - rum, san - cto - rum mil - -

et cum e - o san - - cto - rum, mil - -

e - o san - cto - rum mil - - - - - li - a,

e - o, et cum e cum

e - o, e, o, et cum e - - -

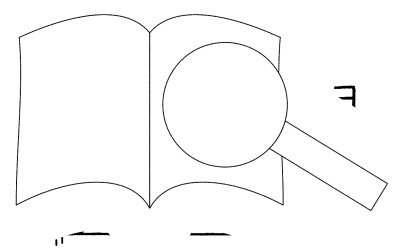
et san - cto - -

o san - cto - - - rum mil -

et cum e - - o san - cto - rum

li - a,

105 107



109 111 113

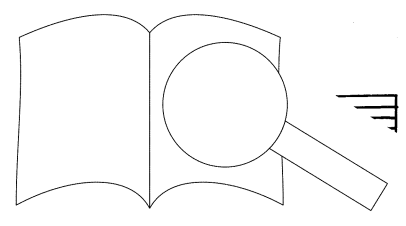
san-cto-rum mil-li-a, ec-ce ap-pa-re-bit Do-mi-nus,
 - li-a, ec-ce ap-pa-re-bit Do-mi-nus,
 - li-a, mil-li-a, ec-ce ap-pa-re-bit Do-mi-nus,
 san-cto-rum mil-li-a, ec-ce ap-pa-re-bit Do-mi-nus,

et cum e-o san-cto-rum mil-li-a, ec-ce, ec-ce-bit
 e-o san-cto-rum mil-li-a, ec-ce,
 cto-rum mil-li-a, ec-ce,
 e-o san-cto-rum mil-li-a, ec-ce ap-pa-re-bit

et cum e-o san-cto mil- ec-ce,
 et ce, ec-ce,
 - rum mil- ec-ce, ec-ce,
 o san-cto m? ec-ce, ec-ce,

et cum e-o, ec-ce,
 mil-li-a, ec-ce,
 - li-a, ec-ce, ec-ce,
 cto-rum mil-li-a, ec-c

10: 111 113



PROBENPARTIEN • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

115 117 119 121

ec - ce, Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam.

ec - ce, Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam.

ec - ce, Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam.

ec - ce, Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam.

Do-mi-nus, Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam, can - di -

Do-mi-nus, Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam, can -

Do-mi-nus, Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam, cr

Do-mi-nus, Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam,

ec - ce ap-pa-re-bit Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - dam, su em, di -

ec - ce ap-pa-re-bit Do-mi-nus su - per nu-bem can-di - a. can - di -

ec - ce ap-pa-re-bit Do-mi-nus su - per nu-bem can - di -

ec - ce ap-pa-re-bit Do-mi-nus su - per n. di - per nu - bem can - di -

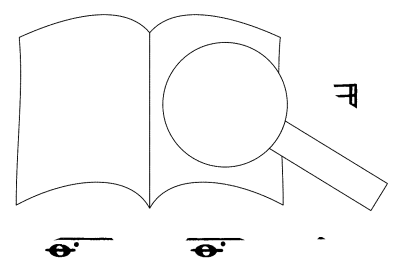
ec - ce, D - di - dam, su - per nu - bem can - di -

ec - ce, nu-bem can-di - dam, su - per nu - bem can - di -

ec - ce, su - per nu-bem can-di - dam, nu - bem can - di -

ec - ce, su - per nu-bem can-di - dam, su - per nu - be

117 119



Più vivace

122 124 126

Ec - ce ap - pa - re - - - bit,

Ec - ce ap - pa - re - - - bit, ap - pa - re - - -

Ec - ce ap - pa - re - - -

Ec - ce ap - pa - re - - -

dam.

dam.

dam.

dam.

pa -

dam.

dam.

dam.

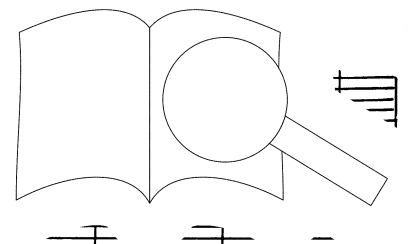
dam.

dam.

dam.

dam.

124 12



128 130 132

Do - mi - nus ap - pa - re - - - - -

bit, Do - mi - nus ap - - pa -

bit Do - - mi - nus, ec - - ce, ec - - ce ap - - pa -

bit Do - mi - nus, ec - - ce ap - pa - re - bit,

ap - pa - re - - - bit, ap - pa - re - bit,

Ec - ce ap - - pa - re - - - - bit,

Ec - ce ap - pa - re - - - bit.

re ap - pa -

Ec - ce

ap - pa - re - - bit,

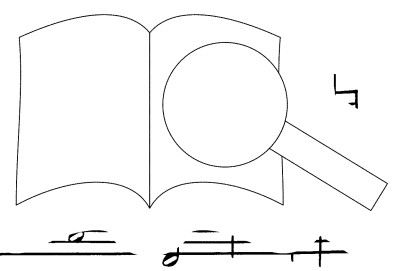
Ec - ce ap - - pa -

Ec - ce

Empty musical staves for piano accompaniment.

130 132

Empty musical staves for piano accompaniment.



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

134 136 138

bit, Do - mi - nus ap - - - pa - -

re - - bit, Do - mi - nus ap - - - pa - -

re - - bit, Do - mi - nus ap - - - pa - -

ap - pa - re - bit, Do - mi - nus ap - - - pa - -

re - bit, Do - - mi - nus ap - pa - re - bit, ap - - - r -

Do - - - mi - nus ap - - -

Do - - -

re - bit. Do - - mi - nus, Do - mi - nus ap - r ap - pa -

Do - mi - nus ap - pa - re - bit, r - - bit

Do - mi - nus ap - pa - re - bit, re - - bit

re - - bit, ap - pa - pa - re - - bit

ap - pa - re - bit, m: us, ap - pa - re - - bit

Ec - ce ap - pa - re - - bit, ap - pa -

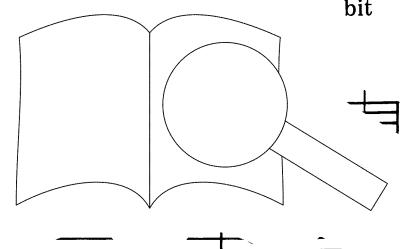
ap - pa - re - - bit, ap - pa -

Ec - ce ap - pa - re - bit, ap - pa -

Ec - ce bit

136

1.



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

140 142 144

re - bit, Do - mi - nus ap - pa - re - bit,

re - bit, Do - mi - nus ap - pa - re - bit,

re - bit, ap - pa - re - bit,

re - bit, ec - ce ap - pa - re - bit, ap - pa -

re - bit, Do - mi - nus ap - pa - re - bit,

re - bit, Do - mi - nus ap - pa - re

re - bit, ec - ce ap -

re - bit, ec - ce, ec

Do - mi - nus, ap - pa -

Do - mi - nus, ap - pa -

Do - mi - nus, ap - pa -

Do - mi - nus, ec - ce

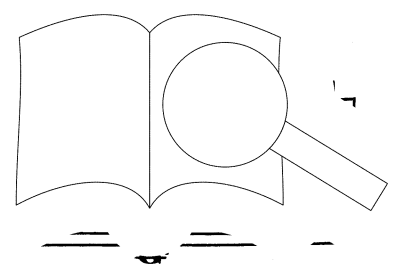
re - bit Do ap - pa - re - bit, ap - pa -

re - bit ap - pa - re - bit,

re - bit, ap - pa - re - bit,

re - bit, ec - ce ap -

142 144



146 148 150

ap - pa - re - - - bit Do - mi -

ap - pa - re - - - bit Do - mi -

ap - - - pa - re - - - bit Do - - mi - -

re - - - - - bit Do - mi - nus,

ap - pa - re - - - bit Do - - - mi -

ap - pa - re -

ap - - - pa - re - - -

ap - - - pa - re - - - mi -

re - - - bit Do - mi -

re - bit, ap - pa - re - - - bit Do - mi -

re - - - bit Do - mi -

ap - - - pa - - - bit Do - - - mi -

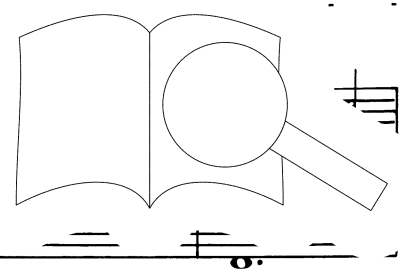
re - - - bit Do - - - mi -

ap - pa - re - - - bit Do - mi -

ap - pa - re - - - bit Do - mi -

ap - pa - re - - - bit

148



PROBEPARTITUR

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

152 154 156

nus, ec - ce ap - - pa - re - bit.

nus, ap - pa - re - - - - bit.

nus, ap - pa - re - - - - bit.

ec - - ce - ap - pa - re - - bit.

nus, ec - ce ap - - pa - re - b'

nus, ec - ce ap - - pa -

nus, ec - ce ap -

nus, ec - ce pa

nus, ap - pa -

nus, ap - pa -

nus, ec - -

nus, ec - ce

nus,

nus,

154 156

158

160

162

Ec - ce, ec - -

Ec - ce, ec - -

Ec - ce, ec - -

Ec - ce, ec - -

ap - pa - re

ap - pæ

4

bit,

re - bit.

re - - - bit.

- ce ap pa - re - bit.

ap - - pa - re - - bit

Ec - ce, ec - -

Ec - ce, ec - -

Ec - ce, ec - -

Ec - ce, ec - -

bit.

re - - bit.

- pa - re - - bit.

ec - ce ap - - pa - re - bit

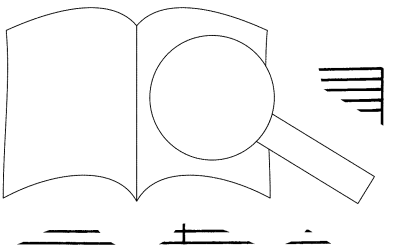
Ec - ce, ec - -

Ec - ce, ec - -

Ec - ce, ec - -

160

1



PROBEPARTITUR

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

164

166

168

ce ap - pa - re - - - bit,

ce ap - pa - re - - - bit,

ce, Do- - - mi - nus,

ce ap - pa - re - - bit, ec - ce,

ap - pa - re - bit, ap - pa - re - - bit, ec - ce

ap - pa - re - bit, ap - pa - re - - bit,

ap - pa - re - bit, ap - pa - re -

ap - pa - re - bit, ap - pa -

ce ap - pa - re - - bit, ec ap - pa -

ce ap - pa - re - - bit, ec ap - pa -

ce ap - pa - re ap - pa -

ce ap - r re bit, ap - pa -

ce re - bit, ap - pa -

ce re - bit, ap -

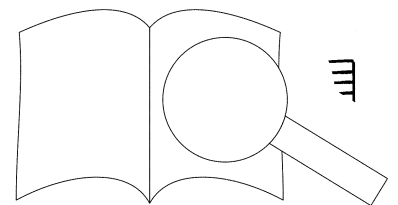
ce re - - bit, ap - pa -

pa - re - - - - bit, pa -

166

168

Musical accompaniment for the lower part of the score, including piano and bass staves.



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

170

172

174

ec - - - ce ap - pa - re - bit, ap - pa -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

re - bit, ec - - - ce ap - pa - re - - - -

re - bit, ec - - - ce ap - pa - re - - - -

re - bit, ec - - - ce ap - pa - re - - - -

re - bit, ec - - - ce ap - pa - re - - - -

re bit ap - pa - re - bit,

pa oit, ap - pa - re - - - -

ce, ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

1.

172

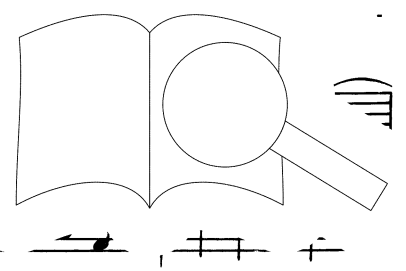
1. Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -

ec - - - ce ap - pa - re - - - -



175 177 179 181

re - bit Do - mi - nus. Ho - ra est, jam nos de som -

bit Do - mi - nus. Ho -

bit, ap - pa - re - bit.

bit Do - mi - nus.

re - bit, Do - mi - nus. Ho - ra est, jam nos de som -

re - bit, ap - pa - re - bit Do - mi - nus.

bit Do - mi - nus.

bit Do - mi - nus.

re - bit Do - mi - nus. de som -

ap - pa - re - bit Do - mi - nus. Ho -

bit, ap - pa - re - bit

bit nus.

ap - pa - re - nus. Ho - ra est, jam nos de som -

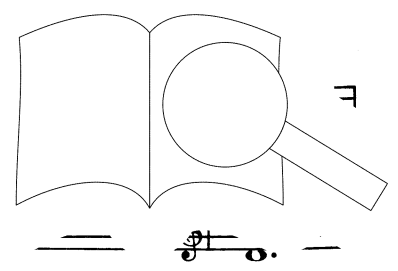
mi - nus. Ho -

Do - mi - nus.

Do - mi - nus.

177 179

Do - mi - nus.



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

182 184 186 188

no sur - ge - re. Ho - ra, et a - per - tis o - cu - lis

ra, sur - ge - re. Ho - ra, et a - per - tis o - cu - lis

no sur - ge - re. Ho - ra, et a - per - tis o - cu - lis

ra, sur - ge - re. Ho - ra, et a - per - tis o - cu - lis

no sur - ge - re. Ho - ra, ho -

ra, sur - ge - re. Ho - ra, ho -

ra est, ho -

no sur ra, ho - ra est, ho -

ra, Ho - ra, ho - ra est, ho -

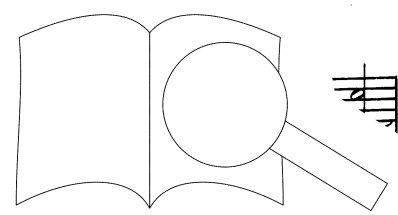
184 186

no sur ra, ho - ra est, ho -

ra, Ho - ra, ho - ra est, ho -

PROBEPARTITUR

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



190 *f* 192 194 196

cor - dis, ho - ra est, ho - - ra, sur - ge - re ad Chri -

cor - dis, ho - ra est, ho - - ra, sur - ge - re ad Chri -

cor - dis, ho - ra est, ho - - ra, sur - ge - re ad

cor - dis, ho - ra est, ho - - ra, sur - ge -

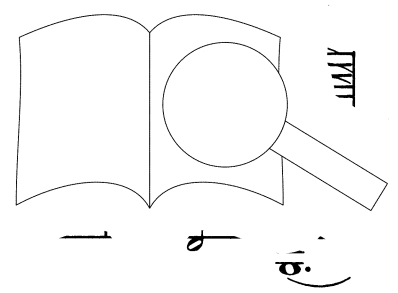
ra, et a - per - tis o - cu - lis

ra, et a - per - tis o - tis - ge - re ad Chri -

ra, et a - per - tis o - cu - lis cor - dis sur - ge - re ad Chri -

ra, o - cu - lis cor - dis sur - ge - re ad Chri -

192 194



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

198 200 202 204

- - stum, qui - a lux ver - a est ful - - gens in coe - -

- - stum, qui - a lux ver - a est ful - - gens in coe - -

Ec - ce

Ec - -

- - stum, qui - a lux ver - a est ful - - gens in coe - -

- - stum, qui - a lux ver - a est - - ful - - gens -

Ec - -

- - stum, qui - a lux ver - a est - - in coe - -

- - stum, qui - a lux ver - a - - gens in coe - -

Ec - ce

Ec - -

- - stur - - est ful - - gens in coe - -

- - ver - a est - - ful - - gens in coe - -

Ec - -

200 202

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

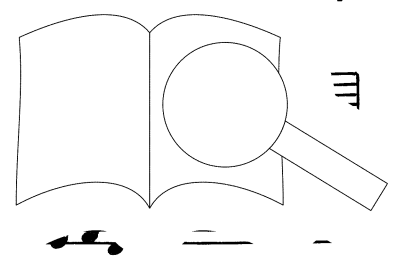
lo. Ec - ce
 lo. Ec - ce ap - pa -
 ap - pa - re - bit, ec - ce ap - pa - re -
 ce, ec - ce, ec - ce ap - pa - re -

lo. Ec - ce ap -
 lo. Ec - ce, ec - ce
 ap - pa - re - bit, ap - pa - re -
 ce, ec - ce, ec - ce

lo. Ec - ce
 lo. Ec - ce, ec - ce
 ap - pa - re - bit, ap -
 ce, ec - ce ce ap - pa - re -

lo. Ec - ce ap - pa -
 lo. Ec - ce ap - pa - re -
 pa - re - bit, ap -
 ce, ec - ce

208 210



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

212 214 216

ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ap - pa -

re - - - bit Do - mi - nus, ap - pa - re - - -

bit, ap - pa - re - - - bit,

- - - bit Do - - mi - nus, - ap - - pa - re -

re - - - bit Do - mi - nus,

re - - - bit Do - mi - nus, ap - pa

bit, ap - pa - re - - - bit,

- - - bit,

ap - pa - re - bit Do - mi - nus ap - - pa -

ap - pa - re - bit Do - - - us, ap - - pa -

bit, ap - pa - re - - - pa - re - - -

- - - D as, ap - pa - re - - -

re - - - mi - nus,

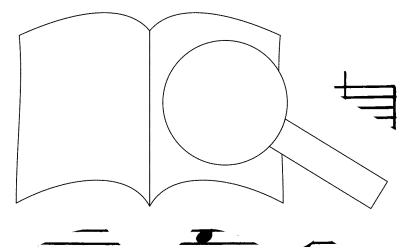
Do - mi - nus,

bit, ap - pa - re - - - bit,

re - - - bit,

214 2.

musical notation for the final system, including a second ending.



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

218

220

222

re - - - bit, ap - pa - re- - - -

bit, ap - pa - re- - - -

ap - pa - re- - - -

bit, ec - ce, Do - mi - nus ap - pa -

ap - pa - re - - - - bit. Ec -

bit.

bit, ap - pa - re - bit.

ap - - pa - re - - - - bit, ec - ce. - pa -

re - - - bit, ap - pa - Ec - -

re - - - bit, ap - - - - Ec - -

bit, - bit.

bit, ec - ce, Do - mi - nus ap - pa -

ap - pa - ap - pa - re - - -

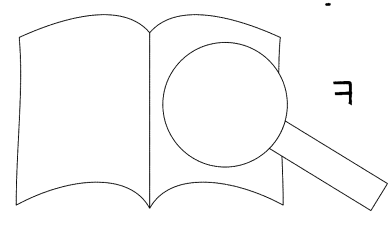
ap - - - bit, ap - pa - re - -

bit, ec - ce, Do - mi - nus ap - pa -

re - - - bit, ec - ce, Γ

220

2



PROBE-PARTITUR
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

224 226 228 230

bit, ec - ce, ec - ce, ap - - - pa -

bit, ec - ce, ec - ce, ap - pa - re -

bit, ec - ce, ec - ce, ap - pa - re -

re - - - bit, ec - ce, ap - pa - re -

ce, ec - ce, ec - ce ap - - - pa -

ce, ec - ce, ec - ce ap -

ce, ec - ce, ec - ce

re - - - bit, ec - ce re -

ce, ec - ce, - - - pa -

ce, ec - ce, ap - - - pa -

ap - - pa - re - - - ap - pa - re -

re - - - bit, ec - ce ap - pa - re -

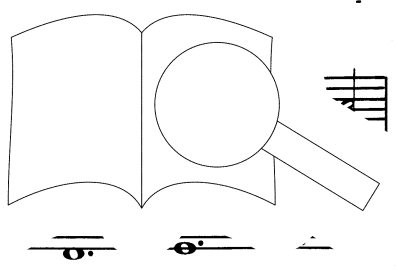
bit, ap - pa - re - - -

bit, ec - ce ap - pa - re - - - bit,

ec - ce ap - pa - re - - -

bit, ec - ce ap - pa

226 228



232

234

236

238

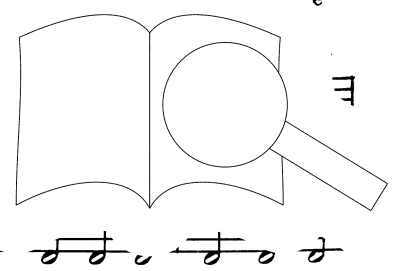
re - bit Do - - - - - mi - nus.
 - - - bit, ap - pa - re - bit Do - mi - nus.
 - - - bit. Ho - ra est, jam nos de
 - - - bit, ec - - ce. Ho - ra est, jam nos de

re - bit Do - - - - - mi - nus.
 - - - bit, ap - pa - re - bit Do - mi - nus.
 - - - bit, ec - - ce.
 - - - bit, ec - - ce. Ho - ra est, jam nos de

re - bit Do - - - - -
 re - bit, ap - pa - bit.
 - - - bit, Ho - ra est, jam nos de
 - - - bit, ce. Ho - ra est, jam nos de

- - bit Do - - - - - mi - nus.
 ap - pa - re - bit Do - mi - nus.
 ap - pa - re - bit. Ho - ra est, jam nos de
 - - - bit, ec - - ce. Ho - ra est, jam nos de

234 236



239

241

243

245

247

som - no, de som - no sur - ge - re, et a - per - tis o - cu - lis cor - dis
 som - no, de som - no sur - ge - re, et a - per - tis o - cu - lis cor - dis

som - no, de som - no sur - ge - re, et a - per -
 som - no, de som - no sur - ge - re, et ti. cor - dis

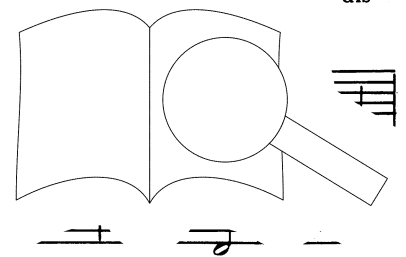
som - no, de som - no si' a - per - tis o - cu - lis cor - dis
 som - no, de som et a - per - tis o - cu - lis cor - dis

no sur - ge - re, et a - per - tis o - cu - lis cor - dis
 som - no sur - ge - re, et a - p - dis

241

243

2



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

248

250

252

Ec - ce ap - pa - re -

Ec - ce, ec - ce ap - pa -

sur - ge - re ad Chri - stum.

sur - ge - re ad Chri - stum.

Ec - ce ap - pa - re -

Ec - ce, ec - ce

sur - ge - re ad Chri - stum.

sur - ge - re ad Chri - stum.

Ec - ce ap -

Ec - ce, ce ap - pa -

sur - ge - re ad Chri - stum.

sur - ge - re ad - stum.

ce ap - pa - re -

Chri - stum.

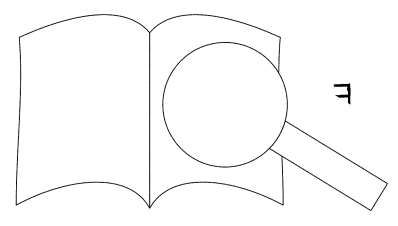
ad Chri - stum.

250

252

3

Carus-Verlag



254 256 258

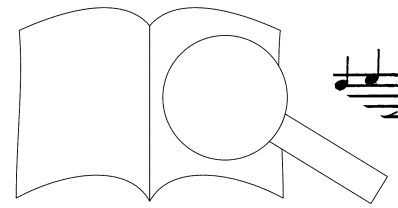
bit, ap - pa - re - bit,
re - - - - - bit, ap - pa -
Ec - ce ap - pa - re - - - - bit,
Ec - ce ap - - pa - re - - - - bit,

bit, ec - ce ap - pa - re - - -
re - - - bit, ec - ce ap - pa - re - -
Ec - ce
Ec -

- bit,
re - - - bit,
Ap - - - ec - ce ap - pa -

bit,
Ap - pa - re - bit,

256



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

260

262

264

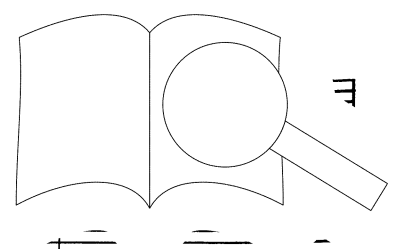
ec - - ce Do - mi - nus,
 re - bit, ap - - pa - re - bit Do - mi - nus,
 ap - pa - re - bit, ap - pa - re - bit Do - mi - nus,
 ap - pa - re - bit Do - mi - nus,

- - - bit, ap - pa - re - bit, ar
 - - - bit, ap - pa - re - bit,
 Do - mi - nus, ap - pa - re - bit
 - - - bit, ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ap - pa -

ec - - ce ap - pa - re - mi - nus,
 ec - ce ap - pa - re -
 ap - pa - re - - -
 re - - bit, ap - bit Do - mi - nus, ap - pa -

ap - pa - re - - -
 ec - ce ap - pa - re -
 Ec - ce ap - pa -

262 264



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

266 268 270 272

ap - - pa - - re - bit Do - mi - nus. Ho - - ra est, ho - ra,

ap - - pa - - re - bit Do - mi - nus. Ho - - ra est, ho - ra,

ap - - pa - - re - - bit. Ho - - ra est, ho - ra,

ap - - pa - - re - - bit. Ho - - ra est, ho - ra,

re - - bit. Ho - - ra est, ho -

re - - bit. Ho - - ra est,

re - - bit. Ho - - ra est,

re - - bit. Ho - , ra,

ap - - pa - - re - bit Do - mi - nus. est, ho - ra,

ap - - pa - - re - bit Do - mi - , ho - ra,

- - bit, ap - pa - re - - ra est, ho - ra,

re - bit, ap - pa - re - Ho - - ra est, ho - ra,

bit, - o - mi - nus. Ho - - ra est, ho - ra,

- bit. Ho - - ra est, ho - ra,

a - re - bit Do - mi - nus. Ho - - ra est, ho - ra,

re - bit Do - - mi - nus. Ho - - ra

268 270

ff

274 276 278 280

ho-ra jam est, ho-ra jam est,

ho-ra jam est, ho-ra jam est,

ho-ra jam est, ho-ra jam est,

ho-ra jam est, ho-ra jam est,

ho-ra jam est, ho-ra, ho - - -

ho-ra jam est, ho-ra est, - - -

ho-ra jam est, ho-ra

ho-ra jam est,

ho-ra est, ho - - - ra

ho-ra est, ho - - - ra,

ho-ra est, ho - - - ra

ho-ra - ra est, ho - - - ra

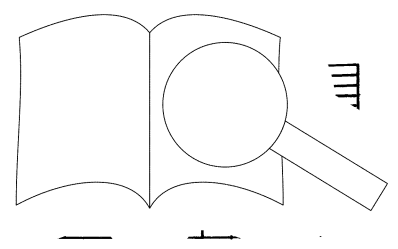
est, jam ho - - - ra

ho-ra est, jam ho - - - ra

ho-ra est, jam ho - - - ra

ho-ra est, jam

276 278



288

290

292

294

re - - bit Do - mi - nus, ho - ra est, ho - ra est, jam

re - - bit Do - mi - nus, ec - ce ap - pa - re - bit, ho - ra est, jam

re - - - - - bit, ap - pa - re - bit, ho - ra est, jam

Do - - - - - mi - nus, ap - pa - re - bit, ho - ra est, jam

re - - bit Do - mi - nus, ho - ra est, ho - ra est,

re - - bit Do - mi - nus, ec - ce ap - pa - re - bit, ho -

re - - - - - bit, ap - pa - re - bit.

Do - - - - - mi - nus, ap - pa - re - bit, ho - ra est, jam

re - - bit Do - mi - nus, ho - ra est,

re - - bit Do - mi - nus, ec - ce ap - pa - re - bit, ho - ra est.

re - - - - - bit, ap - pa - re - bit, ho - ra est,

Do - - - - - pa - re - bit, ho - ra est.

re - - bit ho - ra est, ho - ra est,

re - - - - - nus, ec - ce ap - pa - re - bit, ho - ra est,

- - - - - bit, ap - pa - re - bit, ho - ra est,

- - - - - mi - nus, ap - pa - re -

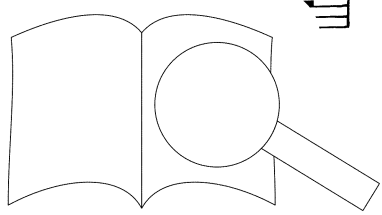
290

292

re - - - - - bit, ap - pa - re - bit, ho - ra est, jam

re - - - - - bit, ap - pa - re - bit, ho - ra est, jam

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



295 297 299 301

nos de som - no sur - ge - re, ho - ra est, ho - ra est, jam

nos de som - no sur - ge - re, ap - pa - re - bit,

nos de som - no sur - ge - re, ho - ra est, ho - ra est,

nos de som - no sur - ge - re, ec - ce ap - pa - re - bit,

nos de som - no sur - ge - re, ho - ra est, ho - ra jam

nos de som - no sur - ge - re, ap - pa - re - bit,

nos de som - no sur - ge - re, ap - pa - re - bit,

nos de som - no sur - ge - re, ec - ce ap - r - bit,

ho - a ho - ra est, jam

Ec - ce ap - pa - re - bit,

ra, ho - ra,

ap - pa - re - bit,

ho - - - - ra est, ho - ra est, jam

ho - - - - ra, ho - - - - ra, ho - -

ho - - - - ra, ho - - - - ra, ho - -

Ec - ce ap - pa - re bit,

297 299

303 305 307 309

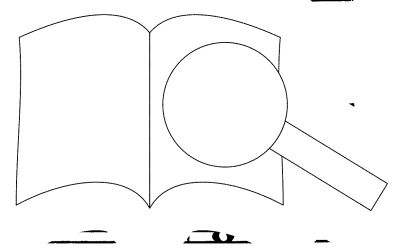
nos_ de som - - - - no sur - ge - - re,
 ho - ra nos_ de som - - - - no sur - ge - - re,
 ho - ra nos_ de som - - - - no sur - ge - - re,
 ho - ra nos_ de som - - - - no sur - ge - - re,

nos_ de som - - - - no sur - ge - - re
 ho - ra nos_ de som - - - - no sur - ge - - re,
 ho - ra nos_ de som - - - - no sur
 ho - ra nos_ de som - - - - no re,

nos_ de som - - - - re,
 ho - ra nos_ de som - - - - ge - - re,
 ho - ra nos_ de som - - - - sur - ge - - re,
 ho - ra nos_ de sur - ge - re, ho - ra

nos_ de so' - - - - no sur - ge - - re,
 ra, - - - - ra, sur - ge - - re,
 ra, - - - - ra, sur - ge - - re,
 - de som - - - - no sur - ge - re,

33 305 307



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

311 313 315 317

ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!

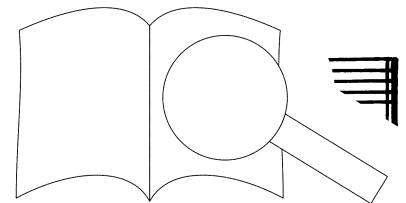
ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - - - ra!

ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - - - ra!

ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - - - ra!
 ho - ra est, ho - ra, ho - - - ra!

313 315

ho - ra, ho - ra, ho - - - ra!



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

1. Die Quellen

Die beiden nachweisbaren Autographe des Werkes sind zur Zeit nicht verfügbar¹. Wie aus Georg Kinsky's Katalog hervorgeht², hatte Mendelssohn das erste Autograph seiner Schwester Fanny zu ihrem 23. Geburtstag am 14. November 1828 geschenkt. Das andere Autograph erweist sich aufgrund seiner Datierung („Berlin d. 6^{ten} Dec./1828“) als zweite Niederschrift der Komposition; es wurde von Georg Kinsky genau beschrieben.

Mit Sicherheit wurde das Werk für die Sing-Akademie geschrieben³, in deren Bibliothek es zusammen mit anderen frühen Werken Mendelssohns in Abschrift (Partitur und Stimmen) noch um 1930 erhalten war und sogar aufgeführt wurde, wie Friedrich Welter berichtet⁴. Leider ist dieses Material mit der gesamten Musikbibliothek der Sing-Akademie und dem 1932 von Friedrich Welter fertiggestellten Katalog der Vokalmusik nach seiner Auslagerung während des zweiten Weltkrieges verlorengegangen.

Die Leipziger Kopie, die auf Mendelssohns Tätigkeit in Leipzig seit 1835 zurückgehen könnte, liegt der Ausgabe zugrunde, da sie weniger Fehler als die Wiener Kopie aufweist, sorgfältiger geschrieben und zudem dynamisch exakter und reicher bezeichnet ist. Das Manuskript⁵ umfaßt 22 Blätter in Hochformat (33,8 x 26,3 cm) mit 17 Systemen, die mit Ausnahme des letzten Blattes (Bl. 22^v) beschrieben sind. Bl. 1^r trägt den Titel *Hora est*; rechts daneben von anderer Hand „F. Mendelssohn Barth.“, darüber als einzige Blattzahlangabe die Ziffer „1“. Am linken unteren Rand direkt unter dem Org.-System wieder von anderer Hand „19.[?] (22 Bl.)“. Ansonsten sind nur die vier Chöre mit römischen Ziffern gekennzeichnet. Die Kopie, die nach Peter Krause „um die Mitte des 19. Jahrhunderts“ von unbekannter Hand (Anonymus 4)⁶ geschrieben wurde, gehört dem Stadtarchiv Leipzig: Gewandhaus Nr. 50. Besonderheiten dieser Quelle, wie etwa Anmerkungen, sind bei den Einzelanmerkungen verzeichnet.

Die Wiener Kopie, die während oder nach Mendelssohns Zwischenaufenthalt in Wien auf seiner Reise nach Italien im Jahre 1830 entstanden sein könnte, ist wesentlich ungenauer und weit oberflächlicher als die Leipziger Quelle geschrieben. Das Manuskript umfaßt 25 Blätter in Hochformat (34 x 24 cm) mit 18 Systemen, die von 2 – 50 paginiert sind. Die erste Seite trägt den Titel: „Hora est./ Antiphona u. Responsorium / a 16 voci / von / Felix Mendelssohn Bartholdy“. Darüber steht links oben der Stempel: „K.K. GESELLSCHAFT / DER MUSIKFREUNDE / IN WIEN“; rechts oben der Stempel: „INVENTIRT“ mit dem Vermerk: „I. 33297“. Ganz links oben befindet sich ein Etikett des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dessen Besitz sich heute die Kopie befindet, mit der Signatur 27170“. Seite 2 trägt nochmals den Titel „Hora est.“ und Satz mit genauer Bezeichnung der Stimmen und Chöre. Die Varianten dieser Kopie gegenüber der Leipziger Quelle sind in den Einzelanmerkungen verzeichnet.

Die beiden Kopien sind nicht voneinander abhänger, sondern auf keine gemeinsame Vorlage zurückzuführen. Der Dank des Herausgebers gilt den beiderseitigen Kopien der Quellen zur Verfügungstellung.

2. Zur Edition

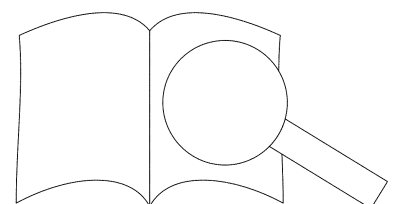
Aufgrund eines Quellenvergleichs wurde die zuverlässigere und korrektere Edition ausgewählt.

Die Akzidentiensetzung wurde vor allem durch die zahlreichen Warrichtungen vereinfacht; die Verzeichnisse sind anders verfaßt. Die Bogen sind nur durch die Vermerke in der Orgelstimme (unterlegt in den beiden Stimmen) hier sind alle Abweichungen angegeben. Alle Abkürzungsschreibweisen (Stimme im homophonen Satz) wurden Interpunktion bleibt nahe an den Konsequenz aber nicht durchgehalten

werden konnte. Die Silbentrennung folgt den in der Editio Vaticana angewandten Prinzipien. „Alte Schlüssel“, von denen Mendelssohn den Sopranschlüssel für S und A⁷ sowie den Tenorschlüssel verwendete, wurden ebenfalls aufgelöst. Im zweiten Autograph wurde die „nur ad libitum aufzufassende, unbezifferte Orgelstimme“⁸ auf einem hinzugefügten Notensystem unterhalb des IV. Chores notiert, wo sie auch in den beiden Kopien steht. Sie ist nach Art des Basso seguente ausgeführt. In der Ausgabe erscheint sie ohne die Bögen, die die Schreiber beider Quellen manchmal von den Melismen der Baßstimmen auf sie übertragen haben. Die Aussetzung dieser Org.-Stimme ist als Hilfe für die Einstudierung des Werkes zu verstehen.

Alle anderen Ergänzungen des Herausgebers sind durch kenntlich gemacht. Sonstige Varianten und Lesarten der Kopie sowie – wenn lesbar – Korrekturen des Schrebers sind in den Einzelanmerkungen verzeichnet. Die Abweichungen der Kopie werden nicht vollständig erfaßt; es werden nur die wesentlichen Textes und der Textunterlegung aufgenommen.

- 1 Für Hilfe bei der Beschaffung von Informationen danke ich Herrn Prof. Dr. Krummacher (Kiel).
- 2 Georg Kinsky *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln* Band IV – Musik-Autographen (Köln 1916), S. 328–330 Nr. 631.
- 3 Vgl. das Vorwort.
- 4 Friedrich Welter *Die Musikbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin* in: Werner Bollert (Hg.) *Sing-Akademie zu Berlin* (Berlin 1966), S. 33–47.
- 5 Peter Krause: *Autographen, Erstausgaben und Frühdrucke der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipziger Bibliotheken und Archiven* (= *Bibliographica*) Nr. 22 S. 37.
- 6 Bezeichnung von Peter I
- 7 Vgl. Georg Kinsky, a.a.C
- 8 So Georg Kinsky, a.a.O.



3. Einzelanmerkungen

Die Siglen W und L stehen für die Wiener bzw. Leipziger Kopie.

Takt	Chor	Stimme	Quelle	Anmerkung				
1/2	I	Baß	W	Zwei Halbe und Ganze G				
1-3	IV	Tenor	W	Zwei Halbe, Ganze und zwei Halbe d				
2		Orgel	W	Ganze G				
13	II	Baß	W	Punktiertes 4tel <i>fis</i> statt <i>f</i>	123	I	Sopran	L
14		Orgel	L	<i>f</i> fehlt				
17	II	Tenor	W	Halbe <i>g</i> statt <i>a</i>	124	I	Sopran	L
37	I	Baß	W	Tutti: Halbe <i>fis</i> und halbe Pause	126	I	Tenor	W
40		Orgel	L	Zwei 4tel mit Bindebogen				
41		Orgel	L	<i>p</i>	128	I	Tenor	W
53		Orgel	L	Je zwei 4tel mit Bindebogen				
54			L	Textierung: <i>et</i> statt <i>est</i>	131ff	I	Sopran	L
	IV	Tenor	W	Zweites bis viertes 4tel <i>b-c¹-d¹</i>	132	I	Tenor	W
58	II, (IV)	Tenor	L	<i>f</i> über erstem 4tel		II	Alt	W
65	II	Tenor	L	Textunterlegung und Bogensetzung: Halbe und 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i> .	136	IV	Sopran	L
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: Halbe und 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	144	IV	Alt	W
		Baß	W	Textunterlegung und Bogensetzung: drei 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	155	I	Sopran	W
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: drei 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	158	III	Tenor	W
	III	Tenor	L	Ursprüngl. wie W – dann korrigiert	160	IV	Sopran	W
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: Halbe und 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	163	III	Tenor	W
		Baß	W	Textunterlegung und Bogensetzung: drei 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	164	I	Baß	W
			W	(wie II, III)	167	I	Alt	W
	IV	Tenor, Baß	W	4tel <i>cis²</i> statt <i>b¹</i>	168	II	Alt	W
92	I	Sopran	W	4tel <i>e²</i> statt <i>fis²</i>	169	III	Tenor	W
	III	Sopran	W	Über Chor I ist diese Stelle mit einem Kreuz markiert.	170		Orgel	W
				Korrektur: letzte Halbe war ursprüngl. <i>cis²</i> ; wurde durchgestrichen; daneben Halbe <i>d²</i>	171	IV	Sopran	W
93	I	Sopran	W	4tel <i>b¹</i> -8tel <i>gis¹</i> -8tel <i>a¹</i> -4tel <i>b¹</i> -zwei 8tel <i>gis¹</i> - <i>a¹</i> -punktiertes 4tel und 8tel <i>b¹</i> . Der Kopist hat in diesem Takt die Tenorstimme versehentlich nochmals im Altsystem (Sopranschlüssel) notiert.	176	I	Sopran	W
94	IV	Alt	W	Textunterlegung und Bogensetzung: <i>e²-d²-cis²</i> unter einem Bogen zu <i>ap</i> ; letztes 4tel <i>b</i> zu <i>pa</i> .	176/	II	Alt	W
96	II	Tenor	W	Zweites 4tel <i>d²</i> statt <i>dis²</i>	177			
98	I	Alt	L	Textunterlegung und Bogensetzung: vier 4tel zu <i>to</i> ; zwei 4tel zu <i>rum</i>	179	III	Baß	W
100	I	Sopran	W	Bogen über <i>e-Gis</i>	182	I	Sopran	W
	II	Baß	W	Punktierte Halbe <i>e</i> statt <i>fis</i>				
101	I	Baß	W	Halbe <i>b¹</i>	201	I-IV	Sopran	W
102	III	Alt	W	Die ersten beiden 4tel ohne Bogen.		II, IV	Alt	W
107	I	Alt	L	Bogen über den ersten beiden				
109	I	Tenor	W	Zweite Halbe <i>eis</i> .	214	I	Tenor	W
	IV	Alt	W	Zweite Halbe <i>eis¹</i> .				
110	IV	Alt	W	Zweite und dritte Halbe				
112	IV	Alt	L	Bogen über den beide.				
116	I	Baß	W	Letzte beide 4tel: <i>b-a</i>				
	II	Baß	W	Letzte beide 4tel: <i>d¹-cis¹</i>				
119	IV	Baß	L	Bogen über <i>d¹</i> .				
120/								
121	IV	Tenor	L	Bogen <i>f</i>	283	IV	Alt	W
116-	IV	Sopran,	L	Im S- <i>c</i>	298	II	Baß	W
122		Alt	L	te 11.				
			W	<i>a¹</i>				
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: Halbe und 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i> .	301	II	Alt	L
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: Halbe und 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>				
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: drei 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	303	II	Tenor	W
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: drei 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	306	II	Sopran	W
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: drei 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	308		Orgel	W
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: drei 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>	309	III	Alt	W
			W	Textunterlegung und Bogensetzung: drei 4tel <i>nos</i> ; letztes 4tel <i>de</i>		III	Tenor	W
122	IV	Sopran	L	Über Chor I ist diese Stelle mit einem Kreuz markiert.				

