

# Felix Mendelssohn Bartholdy

## Tu es Petrus op. 111

per Coro SSATB  
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Trombe  
3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola  
Violoncello / Contrabbasso

herausgegeben von / edited by  
John Michael Cooper

Carus-Mendelssohn-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

Carus 40.480/07



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



# Vorwort

Es ist heute wohl bekannt, daß Mendelssohn sich in den 1820er Jahren, als er seine musikalische Reife erreichte, intensiv mit den musikalischen Stilen alter Meister auseinandersetzte. Neben der Ouvertüre zu *Ein Sommernachts Traum*, der *c-Moll-Sinfonie* und dem *Oktett* schuf der junge Komponist eine Reihe von Choralantikaten nach dem Muster Johann Sebastian Bachs.<sup>1</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Stil des großen lutherischen Musikers war nur natürlich, war doch Mendelssohn in Alter von sieben Jahren evangelisch getauft worden und empfand sich bewußt als Schüler Bachs in der dritten Generation.<sup>2</sup>

Weniger bekannt ist jedoch, daß der junge Komponist sich in diesen Jahren auch mit Stilarten auseinandersetzte, die mit katholischer Kirchenmusik assoziiert werden. Zu den wichtigsten Werken, die von diesem Interesse sprechen, gehört die vorliegende Motette *Tu es Petrus*, die Mendelssohns vielleicht kunstvollste Komposition im sogenannten *stile antico* oder „Palestrinastil“ ist, der für das frühe 19. Jahrhundert den Glanz alt-italienischer Kirchenmusik verkörperte.

Über die unmittelbaren Umstände der Entstehung von *Tu es Petrus* erfahren wir in einem Brief des Komponisten an seine Familie vom 20. September 1827. Mit der ihm eigenen Lebendigkeit berichtet Mendelssohn von seiner Reise nach Heidelberg und seiner ganz spontanen Entscheidung, Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840) zu besuchen, dessen bahnbrechende Schrift *Über Reinheit der Tonkunst* (1824/25) großen Einfluß auf das Palestrinaverständnis des 19. Jahrhunderts ausübte und zugleich das Interesse an katholischer Kirchenmusik im allgemeinen aufblühen ließ:

„O Heidelberg, du schöne Stadt, allwo's den ganzen Tag geregnet hat' sagen die Knoten, ich aber, ich bin ein Bursche, ich bin ein Kneipgenie, was kümmert mich der Regen? ja noch Weintrauben, Instrumentenmacher, Journeus, Thibauts – nein, das ist gelogen, es giebt nicht, aber der gilt für sechs. Das ist ein Mann! Ich habe rechte Schadenfreude, daß ich nicht ausbleibe vom Gehren Deinen heutigen Brief, liebste Mutter, den ich dir gemacht habe, sondern schon gestern den Empfang desselben) ein paar Stunden lang, das ist wunderbar; der Mann weiß was er redet, er hat historische Kenntnisse darin, die ich nicht habe, er handelt meist nach bloßer Gewohnheit, aber, als er – und doch habe ich gar vielen Dank schulden, daß er die alt-italienische Musik wieder in den Vordergrund hat er mich dafür erheitert, und eine große Freude, mit der er mich über das, was ich ihm manches von Sebastian Bach erzählt habe, hatte, das Haupt und das Wichtigste, denn ich Sebastian, das ist der Mann, der zum Abschiede: „Leben lang wollen wir an den Luis de Clugny anknüpfen, gleichwie sich die alten, den Vollmond zu sehen und zu hören, von einander glauben.“ – Aber erst nach dem Wetter schlecht, und die Langeweile, die ich empfand, war groß, da fiel mir ein, daß T. in seinem Buche *Tu es Petrus!* gesprochen hatte, und weil ich nun den Text gerade componiere, so faßte ich ein Herz und einen Frack, und ging gerade zu ins Kaltenthal, falle ins Haus. Er kann mir das Stück gerade nicht geben, aber andere

sind da, bessere, er zeigt mir sogleich seine große Bibliothek von Musik aller Völker und Zeiten, spielt mir vor und singt dazu, setzt mir die Stücke ordentlich aus einander und so gingen mehrere Stunden vorüber, als ein Besuch kam, dem ich sogleich das Feld räumte, ich sollte aber heut früh wiederkommen.“<sup>3</sup>

Mendelssohns anfängliche Zufriedenheit mit seinem *Tu es Petrus* verwandelte sich in Skepsis und mündete zuletzt in der Entscheidung, das Werk ganz zu unterdrücken, ein für Mendelssohn typischer Wandel in der Einschätzung eigener Werke.<sup>4</sup>

Nachdem der Komponist die Partiturreinschrift am 4. November 1827 (Quelle A der vorliegenden Ausgabe) beendet hatte, fertigte er davon eine Abschrift an, um diese seiner Schwester Fanny 10 Tage später zu ihrem Geburtstag zu schenken (Quelle B). Fanny war begeistert von dem Werk und bewunderte es sehr:

... [Zu meinem Geburtstag hat [Felix] mir ein neunzehntimmig für Chor und Orchester „Du bist Petrus und auf diesen Fels will ich bauen“ (aber lateinisch). Ich halte es für ein Werk, glaube aber, daß es seine Vorfälle Aufführung finden kann, wozu mancherlei Anstalten gehören.“

Mendelssohns positive Reaktion auf die Rezension hielt zunächst eine ganze Weile an. Im Winter 1832, als er sich in Paris aufhielt, fand sogar Luigi Cherubini, der sich zuvor gegen das Werk bedurfte, die Notwendigkeit, die Partitur für Revidierungen zu überarbeiten.

Cherubini meinte, daß mein *Tu es Petrus* zeigte, daß ich ein großer Komponist bin, und ich stritt mich lang über, aber jetzt, wo ich es herausgebracht habe, daß er recht gehabt hat, und ich voran umarbeiten und ausputzen, weil es so schön ist. Indeß freue ich mich doch es

<sup>1</sup> Antikaten siehe Brian W. Pritchard, „Mendelssohn's Chorale Appraisal“, *The Musical Quarterly* 62 (1976), S. 1–24; und Pietro Zappalà, *Le "Choralantikaten" di Felix Mendelssohn*, Venedig 1991.

<sup>2</sup> R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of His Exercises in Composition*, Cambridge, Cambridge University Press 1983, insbesondere S. 1–15. Mendelssohns Lehrer Zelter war ein Schüler Kirnbergers, der seinerseits Schüler Johann Sebastian Bachs war.

<sup>3</sup> Der Brief ist, mit mehreren Ungenauigkeiten, abgedruckt in Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847*, nach Briefen und Tagebüchern, 10. Auflage, Berlin 1908, Bd. 1, S. 159–160.

<sup>4</sup> Für einen Überblick über Mendelssohns ungewöhnliche Einschätzungsweise seiner eigenen Werke siehe R. Larry Todd, „The Unfinished Mendelssohn“, in *Mendelssohn and His World* (Hg. R. Larry Todd), Princeton 1991, S. 158–184.

<sup>5</sup> Brief an Karl Klingemann vom 23.–25. Dezember 1827, der abgedruckt ist in Hensel, *op. cit.*, S. 172–173.

<sup>6</sup> Siehe z. B. Mendelssohns Brief an Karl Klingemann vom 5. Februar 1828, in dem der Komponist das Stück als „mein gelungenstes Stück“ bezeichnet, das er im vorigen Winter geschrieben habe. Zitiert in Karl Klingemann [r.], Hg., *Felix Mendelssohn-Bartholdy Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen 1909, S. 48.

<sup>7</sup> Für eine Beschreibung dieser Begegnung siehe Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, übersetzt von M. E. von Glehn, New York 1972, S. 28 (deutsche Originalausgabe von Ferdinand Hiller *Tu es Petrus* als ein achtstimmiges A-capella-Werk, das sich wahrscheinlich um dasselbe Werk handelt, das er im Jahre 1835 bestellte, Pariser Reise 1832 gezeigt hat).

<sup>8</sup> Unveröffentlicht; Brief an sein New York Public Library bei Lincoln Center, in welchem er sagt, daß es „kleinlich-originellen Zügen Gesambildes“ beschäftigt gewesen



Doch wie es dann so kam, erschien *Tu es Petrus* erst nach Mendelssohns Tod im Druck; eine Aufführung fand möglicherweise noch zu Lebzeiten des Komponisten durch den Cäcilienverein in Frankfurt am Main unter der Leitung von Johann Schelble statt.<sup>9</sup>

Die Erstausgabe des Werkes erschien 1868 mit der posthumen Opuszahl 111 beim Verlag Simrock in Bonn (Quellen D und E). Sie wurde, geringfügig überarbeitet, in die Gesamtausgabe übernommen, die Breitkopf & Härtel in den Jahren 1871–74 unter der Leitung von Julius Rietz unternahm. Doch trotz fast uneingeschränkter Anerkennung in der Literatur hat *Tu es Petrus* immer im Schatten anderer geistlicher Werke Mendelssohns gestanden.

Wenn man sich diesem Meisterwerk des jungen Komponisten nähert, steht man zunächst vor der Frage, wie es die in dem Brief vom 20. September 1827 genannten musikalischen Vorbilder aufgreift und wie es von diesen abweicht. In gewisser Weise scheint die Antwort auf der Hand zu liegen: Zum einen nimmt *Tu es Petrus* mit seinem imitatorisch gestrickten, von dem Notenwert der Brevis bestimmten Satzgewebe, den kontrollierten, wenn auch prononziert eingeführten Dissonanzen<sup>10</sup> und der Aufmerksamkeit, die der Komponist der Textdeklamation schenkt, ganz offensichtlich den polyphonen *stile antico* eines Palestrina oder Victoria zum Ausgangspunkt – einen Stil, mit dem Mendelssohn nicht zuletzt durch die Werke Johann Sebastian Bachs vertraut war.<sup>11</sup>

Desweiteren zeigt *Tu es Petrus* eine den Motetten Palestrinas, Lassus' und Victorias ähnliche Struktur auf: Der Satz fügt sich aus einer Reihe von Motiven zusammen, die gleich am Anfang eingeführt werden und jeweils mit verschiedenen Phrasen des Textes verbunden sind. Das erste Motiv, dem der Text „Tu es Petrus“ („Du bist Petrus / du bist der Fels“) zugrunde liegt, zeichnet sich durch ein Quintfall-Kopfmotiv, eine fallende Quinte, aus. Das zweite Motiv, das mit einem Wechselnotenmotiv in a-Moll (T. 19 beginnt, trägt den Text „et super haec“ („und auf diesen Fels“), während das dritte Motiv (T. 47) mit dem Text „aedificabo Ecclesiam meam“ („Ich werde sie gründen“) erstmalig in Takt 71

Ein drittes Element, das aus der Spätrenaissance vor allem aus dem Werk von Giovanni Palestrina in deutlich getrennten Abschnitten, die in Takt 125 bis 228 wiederkehren, sind die Motive und die Dissonanzen.

Zuletzt ist die archaische Sprache des Werkes hinweisend, die sich um eine tonale Komposition unter anderem durch Anklänge an die Renaissance, wie beispielsweise die Verwendung von quartverwandter Akkorde mit Dissonanzen (z. B. A-Dur, d-Moll, A-Dur, e-Moll), die charakteristisch sind für die Spätrenaissance und in einem tonalen Kontext zu finden. Neben dem archaischen Charakter des Werkes sind auch die Dissonanzen, die in Takt 71

Aufmerksamkeit erregt besonders die komplexe Polyphonie des Werkes. *Tu es Petrus* ragt sogar unter Mendelssohns anderen kontrapunktischen Werken der späten zwanziger Jahre als eine *tour de force* hervor. In der Erstausgabe wird das Werk als eine Komposition für fünfstimmigen Chor und Orchester bezeichnet, doch die Bezeichnung „neunzehnstimmig“, die Felix und Fanny benutzten,<sup>12</sup> trifft den kompositorischen Sachverhalt eher.

Bereits in früheren Untersuchungen wurde darauf hingewiesen,<sup>13</sup> daß Mendelssohn die einzelnen Stimmen weitgehend unabhängig voneinander führt. Dies gilt sowohl für die Singstimmen als auch die Orchesterstimmen wie auch für das Verhältnis der Orchesterstimmen zu den Singstimmen. Hervorzuheben ist auch, daß der Komponist nicht den Singstimmen, sondern den Orchesterstimmen einige seiner bemerkenswertesten kontrapunktischen Kunstgriffe anvertraut. Ein besonderer Augenmerk-Moment ist in diesem Zusammenhang die Quintfall-Kopfmotiv. Im ersten Motiv in seiner Vergrößerung tritt es nur in einer Stimme auf, im zweiten Fall (T. 177) wird es von mehreren Stimmen ausgeprägt und wird in seiner ursprünglichen Form in der ersten Posaune und den Oboen verwendet. Das Quintfall-Kopfmotiv wird in der ersten Posaune verwendet.

Aus der Beobachtung der Orchesterstimmen ergibt sich ein Bild, das die Überlegung, die sich nicht nur in der Übertragung des Traktats *Über Reinheit der Stimmen* in Thibauts Traktat *Über Reinheit der Stimmen* findet, offensichtlich den entgegenstößt für die Komposition, die die reinen Aussagen von Thibauts über die Besetzung von Instrumenten unweigerlich mit der Besetzung von *Tu es Petrus* erweckt. Insbesondere hinsichtlich in gewisser Weise aus Mendelssohns Verständnis der Thibautschen Überzeugungen ergibt sich doch einen großen Orchesterapparat (2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und einen vollen Streichersatz) einsetzen?

Die Suche nach der Lösung dieses Widerspruchs leitet uns vielleicht am besten zu dem richtigen Verständnis dessen, was Mendelssohn mit seiner Motette kompositorisch erreicht.

<sup>9</sup> Der Cäcilienverein führte eine Reihe von Frühwerken Mendelssohns auf, u. a. die Choralkantaten, und hatte daher einige zeitgenössische Abschriften dieser lange un veröffentlichten Werke in seinem Besitz (heute befinden sich diese in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main). Unter diesen Abschriften befindet sich eine von *Tu es Petrus* (s. Quelle C im Kritischen Bericht).

<sup>10</sup> Für eine Aufstellung dieser Dissonanzen siehe Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Leipzig: 1930 (Selbstverlag des Autors), S. 40.

<sup>11</sup> Für eine Übersicht über die W. (d. h. solche, die Mendelssohn könnten), siehe Christoph Wolff, *B. Mass*, 1991, S. 84–104.

<sup>12</sup> Siehe Fannys Brief an Klingens note 5 zitiert wurde, und die

<sup>13</sup> Siehe z. B. Rudolf Werner, op. S. 153, Annemarie Klostern. *musikalisches Schaffen*, Mainz.



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

chen wollte. Die Antwort ist sogar in dem oben zitierten Brief angedeutet, den Mendelssohn über seinen Besuch bei Thibaut schrieb. *Tu es Petrus* ist zwar eine Motette im *stile antico*, doch richtet sie sich nicht allein nach den Werken von Palestrina und Lassus, sondern nimmt auch Werke J. S. Bachs, die in diesem Stil geschrieben sind, zum Vorbild. Die Harmonik, die strukturellen Abläufe und die Art der Wortvertonung verweisen auf die Meister der Spätrenaissance. Doch in seiner Instrumentierung und in der großen formalen Anlage ähnelt das Stück vielen Kompositionen im alten Stil von Mendelssohns musikalischem „Urgroßvater“: Johann Sebastian Bach, und dabei ganz besonders dem *Dona nobis pacem* der *h-Moll-Messe*.

Ernst Wolff hat Mendelssohns Verschmelzung der sowohl von ihrer theologischen als auch musikalisch-stilistischen Herkunft divergierenden Techniken als eine „Synthese des Palestrinastils mit der freien Kühnheit der Bachschen Polyphonie“ bezeichnet;<sup>14</sup> doch diese Beschreibung scheint zu sehr auf einer romantisierenden Interpretation Bachs zu fußen. Der Schlüssel zum Verständnis der 19stimmigen Motette ist vielleicht am ehesten Mendelssohns eigene Formulierung über das Verhältnis Bachs zu den Meistern der Spätrenaissance, die er in dem Gespräch mit Thibaut benutzt hatte: „... das Haupt und das Wichtigste sey ihm noch unbekannt, denn im Sebastian, da sey alles zusammen“. Vielleicht lassen sich die einleitenden Worte zur Neuausgabe von *Tu es Petrus* angemessen beschließen durch eine Paraphrase desselben Gedankens: In diesem, wie in fast keinem anderen Werk des Komponisten, „ist alles zusammen“: die Polyphonie eines Palestrinas, Victorias und Lassus' und die Imitation des *stile antico* durch den Barockkomponisten Johann Sebastian Bach, in dessen Spiegel Mendelssohn die alten Meister der Spätrenaissance sieht.

Herausgeber und Verlag danken der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung Mendelssohn-Archiv für die Editionserlaubnis, die Erlaubnis von Quellen und Faksimilevorlage sowie Hans-Günter Klein für seine freundliche Unterstützung. Ferner gebührt unser Dank für die Überlassung des Originalmaterial der Stadt- und Universitätsbibliothek am Main und der British Library.

Bloomington, IL/USA  
Übersetzung: Barbara M...

<sup>14</sup> Wolff, *op. cit.*, S. 54.



## Foreword (abridged)

That Mendelssohn's arrival at musical maturity in the late 1820s coincided with a concentrated exploration of the musical styles of earlier masters is by now well known: alongside the *Midsummernight's Dream Overture*, the *C-minor Symphony*, and the *Octet*, the composer produced a series of chorale cantatas after the model of J. S. Bach. This exploration of the style of the Lutheran master was, of course, entirely natural, since Mendelssohn had converted to Lutheranism at age seven, and since he was acutely aware of his position as a third-generation student of the elder Bach. Less well known, however, is that these years also witnessed the young composer undertaking to assimilate the styles associated with Catholic church music. Among the most important of the resulting works is that presented here: the motet *Tu es Petrus*, perhaps Mendelssohn's most masterful work in the so-called *stile antico* or "Palestrina style," which for early nineteenth-century Germany epitomized the glories of *alt-italienische Kirchenmusik*.

The immediate circumstances of the composition of *Tu es Petrus* are described by the composer in a letter to his family dated 20 September 1827. With characteristic vividness, Mendelssohn describes his trip to Heidelberg and his spur-of-the-moment decision to visit Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840), whose landmark treatise *Über Reinheit der Tonkunst* (1824/25) greatly influenced contemporary perceptions of Palestrina and revived interest in Catholic church music in general:

'O Heidelberg, you lovely city, where it always rains all day,' say the cads; but I – I am a fine young man, I am a genius of the saloons: What do I care if it rains? After all, there are still grapes, instrument makers, journals, bars, Thibauts – that's not true; there is only one Thibaut, but he counts for What a man! ... It is remarkable: the man knows little music (even his historical knowledge of it is fairly good) goes mostly by his instincts; I understand more – and yet I have learned infinitely from him. I am naturally thankful to him. For he has sparked my curiosity for the old Italian music, the flame of his fire was warms war speaks with an enthusiasm and a speech! I am just come from the some things about Sebastian Bach. I know the main and most important everything comes together well, and let us resum Victoria and Sebastian. at the full moon. I look at one another.' But I had visited him. Yesterday I came bad, and all three of us had occurred to me that Thibaut's *Tu es Petrus*, and since I am in music now, I gathered up my straight down into the Kalte cannot give me that very piece, better ones; he shows me his large pieces and all times, plays for me and the pieces to me thoroughly – and so we go, until another visitor came, to whom I Thibaut said] I should come again early this

Mendelssohn's own views on *Tu es Petrus* are consistent with the usual pattern of his assessment of his works: his initial pleasure was followed by skepticism and, ultimately,

the decision to suppress the work entirely. After completing the original score on 4 November 1827 (Source A for the present edition), the composer prepared a copy for the occasion of his sister Fanny's birthday ten days later (Source B). His positive assessment of *Tu es Petrus* would endure for a time;<sup>2</sup> indeed, he showed the work to Luigi Cherubini during his visit to Paris in the winter of 1832.<sup>3</sup> By the mid-1830s, however, he felt that the piece was in need of substantial revision.<sup>4</sup>

As it turned out, *Tu es Petrus* was not published during Mendelssohn's lifetime, though a performance may have been given by Johann Schelble and the Cäcilienverein in Frankfurt am Main.<sup>5</sup> The first edition appeared in 1868, issued as the composer's Op. 111 by the publishing house of Simrock in Bonn (Sources D and E). Simrock's edition was lightly modified for inclusion in the so-called *Samt-Ausgabe* released by Breitkopf & Härtel in the editorship of Julius Rietz in 1871–74, but *Tu es Petrus* continued to play only a peripheral role in sacred works, despite nearly a century of critical and biographical literature.<sup>6</sup>

Perhaps the first issues of Mendelssohn's music, reaching this youthful master's ears, were those of Palestrina, to which he adheres to, and departs from, in ways that are suggested in Mendelssohn's letter to his family dated 27 September 1827. In a certain sense, the two styles seem straightforward: For Palestrina, the "white-note" imitative polyphony is used (if also pronounced) discreetly and sparingly in text declamation, and the style is characterized by the departure from the *stile antico* polyphony of Palestrina and Victoria – a style which also appealed to Mendelssohn through the influence of Johann Sebastian Bach.<sup>7</sup> Second, Mendelssohn's style is more similar to those of Palestrina, Lassus and Victoria a

of 20 September 1827, translated from the original in the New York Public Library at Lincoln Center (no. 46). The letter is also reprinted, with several inaccuracies, in Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847, nach Briefen und Tagebüchern*, 10th edn. (Berlin, 1908), vol. I, p. 159–160.

<sup>2</sup> See, for example, Mendelssohn's letter to Karl Klingemann dated 5 February 1828, in which the composer describes the piece as his "most successful" of the preceding winter, in Karl Klingemann [Jr.], ed., *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (Essen, 1909), p. 48.

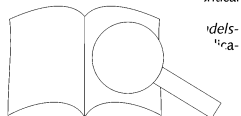
<sup>3</sup> See the description of this encounter in Ferdinand Hiller, *Mendelssohn: Letters and Recollections*, trans. M. E. von Glehn (New York, 1972 [original German: Cologne, 1874]), p. 28. Though Hiller's description of *Tu es Petrus* as an eight-part *cappella* work cannot be correct, Mendelssohn's 1835 letters to his family confirm that he showed Cherubini the piece during his sojourn in 1832.

<sup>4</sup> Refer to an unpublished letter to his family dated 23 March 1835 and held in the New York Public Library at Lincoln Center (no. 233).

<sup>5</sup> The Cäcilienverein performed a number of Mendelssohn's early sacred works, including the chorale cantatas, and contemporary copies of these long-unpublished works figure prominently in the inventory (now largely held in the Stadt- und Universitätsbibliothek Bonn) of these contemporary copies is discussed in the critical Report.

<sup>6</sup> For an inventory of these dissonances, see Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kirchenkomponist, 1930.

<sup>7</sup> For an overview of Bach's vocal works that might have influenced Mendelssohn's style, see Christoph Wolff, *Bach's Style*, in Christoph Wolff, *Bach's Mass*, 1991, p. 84–104.



musical fabric generated from a series of motives stated at the outset, each associated with a particular phrase of text. Finally, though the overall structure can be traced in tonal terms, the harmonic language is clearly that of pre-tonal composers, featuring, among other things, the modal vacillation characteristic of pre-tonal music, such as chord progression related by a fourth, e.g. A major, D minor, A major, or E minor, A major, E minor, which have a distinctive, usually archaic flavor when construed in the context of a tonal fabric.

More conspicuous still are the polyphonic complexities of Mendelssohn's *Tu es Petrus*. Though the first edition described the work as being written for five-part chorus and orchestra, the designation adopted by Felix and Fanny ("nineteen-voiced") is more accurate.<sup>8</sup> The orchestral parts in this composition operate with virtually complete independence from the vocal parts and from each other; indeed, it is to the orchestra, not the voices, that the composer entrusts some of the more remarkable contrapuntal feats of the work. Among the more interesting of these moments are the presentations of the first motive in augmentation (mm. 48–55, 173–84).

This autonomy of orchestral parts, however, also leads to one of the more troubling questions posed by Mendelssohn's *Tu es Petrus*. As shown above, Thibaut's *Über Reinheit der Tonkunst* evidently provided significant conceptual impetus for Mendelssohn's motet; yet the central premise of Thibaut's treatise was that the incorporation of musical instruments inevitably compromised the purity of music: how, therefore, to explain Mendelssohn's scoring of his motet, with its resplendent orchestration?

The answer to this question may well provide the best possible explanation for the nature of Mendelssohn's compositional attempt in this motet – and this answer, as is hinted at in the composer's letter describing *Tu es Petrus*, is Thibaut. For *Tu es Petrus* is a *stile antico* motet, not only after works of Palestrina and Lassus, but also those in the same style by Mendelssohn's grandfather, Johann Sebastian Bach – the "Dona nobis Pacem" of the B

In *Tu es Petrus*, as in almost all the late-Renaissance imitations of the *stile antico* employed by Bach

The editor's gratitude to the Staatsbibliothek Bonn, Kulturbesitz, Musikabteilung, and the Stadt- und Landesbibliothek Mainz for granting access, and to the British Library, for the first edition.

Blc June 1996 John Michael Cooper

## Avant-propos (abrégé)

On sait qu'au cours des années 1820, Mendelssohn, parvenu au seuil de sa maturité musicale, accordait un intérêt tout particulier aux styles musicaux des anciens maîtres. Alors même qu'il composait *Un songe d'une nuit d'été*, sa *Symphonie en ut mineur* et l'*Octuor*, le jeune compositeur avait engagé une série de cantates chorales sur le modèle de celles de Bach. Quoi de plus naturel que de s'intéresser au style du grand musicien luthérien ? A l'âge de sept ans, Mendelssohn avait été baptisé dans la foi luthérienne, et se sentait certainement comme un élève de Bach de la troisième génération. Ce que l'on sait moins, c'est que le jeune compositeur s'exerçait également à des styles de musique religieuse généralement associés à la musique sacrée catholique. Le présent motet *Tu es Petrus* est probablement à cet égard l'une des œuvres les plus significatives de la première décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, de la musique sacrée de l'Italie d'au

Une lettre adressée le 20 septembre 1825 nous renseigne sur les circonstances dans lesquelles *Petrus* fut composé. Avec son grand-père, Mendelssohn relate son intérêt pour le style de Justus Thibaut (1735–1804), un compositeur profondément influencé par la musique sacrée du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui fut à l'origine de l'égl

« Il a plu toute la journée » disent-ils, moi qui suis un jeune gaillard, un jour, j'emporte la pluie ? Il y a le raisin à vin, les tavernes, les Thibaut est mensonge, il n'y a qu'un seul Thibaut en vaut bien six. Quel homme ! Et j'éprouve une joie maligne à avoir fait cette reconnaissance, et non aujourd'hui, comme une stricte lettre m'y invitait, et (soit 24 heures avant de la mettre entretenus quelques heures avec lui. Cet homme est étrange ; il sait peu de choses de la musique, ses connaissances historiques même sont relativement minces, il agit avant tout par instinct, et j'en sais davantage que lui – et cependant il m'a enseigné tant de choses, je lui dois une large reconnaissance. Car il a su éveiller en moi un intérêt vibrant pour la vieille musique italienne, qui m'a saisi tout entier. Il en parle avec tant d'enthousiasme et de feu ! Je viens à peine de le quitter, et après lui avoir parlé de Seb. Bach, et lui avoir dit qu'il en ignorait encore l'essentiel, car chez Sebastian tout était là, rassemblé, il me dit, en guise d'adieu : « Portez-vous bien, et que Luis de Vittoria et Sebastian Bach soit le sceau de notre amitié, comme deux amants se promettent de contempler la pleine lune sachant ainsi qu'ils ne seront plus éloignés l'un de l'autre » – Mais je dois commencer par te dire comme j'en suis arrivé à me rendre chez lui. Hier après-midi, le temps s'était assombri et l'ennui commença à nous gagner tous les trois. C'est alors que je suis souvenu que Tu es Petrus ! et comme je suis ce texte en musique, je pas dans le Kalththal. Il ne possédait pas de bibliothèque : elle réunissait de tous les temps ; chantant et me montra cor ainsi plusieurs heures avant tien. Mais il m'invita à rever.



<sup>8</sup> See Fanny's letter to Klingemann of 25 December 1827 in Hensel, *op. cit.*, p. 172–173, and refer to the title page of the primary source (A).

Le compositeur fut tout d'abord très satisfait de son *Tu es Petrus*. Cette satisfaction tourna toutefois bientôt au scepticisme. A terme, il finit par déjuge l'œuvre – processus assez caractéristique chez Mendelssohn dans l'appréciation de ses propres productions.

Après avoir achevé le 4 novembre 1827 la mise au net de la partition (Source A de la présente édition), il en fit une copie que sa sœur Fanny reçut dix jours plus tard pour son anniversaire (Source B). Tout à fait satisfait de son *Tu es Petrus*, il présente l'œuvre au cours de l'hiver 1832 à Luigi Cherubini lors d'un voyage à Paris.<sup>2</sup> Toutefois vers le milieu des années 1830 il ressentit la nécessité d'apporter à cette partition une série de corrections.

Le dernier épisode de cette histoire fut que *Tu es Petrus* ne fut publié qu'après la mort du compositeur ; l'œuvre fut probablement exécutée du vivant de Mendelssohn par l'Association Ste-Cécile de Francfort-sur-le-Main sous la direction de Johann Schelble.<sup>3</sup> La première édition parut, chez Simrock à Bonn, en 1886 sous le numéro d'opus 111 (Sources D et E). Elle fit enfin l'objet de quelques légers remaniements avant d'être intégrée à l'édition intégrale entreprise au cours des années 1871–74 sous la direction de Julius Rietz chez Breitkopf & Härtel. Si la musicologie a généralement trouvé cette œuvre digne d'intérêt, celle-ci toutefois a toujours été éclipsée par d'autres œuvres religieuses de Mendelssohn.

En abordant ce chef d'œuvre, on se pose tout d'abord la question de savoir jusqu'à quel point il est tributaire des modèles musicaux évoqués dans la lettre du 20 septembre 1827 et dans quelle mesure il s'en éloigne. De toute évidence, *Tu es Petrus* adopte le langage polyphonique propre au *stile antico* d'un Palestrina ou d'un Victoria – témoignent l'écriture en imitation, un tissu contrapuntique dominé par la valeur de la brève, enfin un usage mais néanmoins bien présent, de dissonances positiver met au service de la déclamation vrai au demeurant que l'œuvre de Bach familiarisé Mendelssohn avec ce type

D'autre part, *Tu es Petrus* présente une similitude frappante à celle des motets de Victoria : l'œuvre se caractérise par des motifs qui apparaissent dès le début et qui se répètent à une phrase du texte. Il y a une certaine unité tonale, elle porte toutefois sur des intervalles de quarte – ainsi, par exemple, les phrases de la majeure, Ré mineur, La majeure, Mi mineur, carac- térisent la Renaissance et qui, dans son langage, la consonance plutôt archaïque.

On ne saurait être attentif à la complexité de la composition de *Tu es Petrus* qui surpasse à cet égard les œuvres contrapuntiques composées par elle vers la fin des années 1820. Dans la première édition, l'œuvre est désignée comme une composition chorale à cinq voix pour chœur et orchestre. Toutefois, Felix et Fanny en parlent comme d'une œuvre à « dix-neuf

voix »,<sup>5</sup> ce qui est plus proche de la réalité compositionnelle, car les différentes voix sont très indépendantes. On soulignera en particulier que le compositeur a étendu aux parties orchestrales la rigueur contrapuntique qu'observent les parties vocales. L'apparition du premier motif sous sa forme augmentée (mes. 48–55, 173–184) est particulièrement significative à cet égard.

L'examen de l'autonomie des parties orchestrales suggère d'autres remarques encore. Le style palestrinien n'est pas l'unique clef pour la compréhension de cette œuvre. Il a été dit déjà que le traité de Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst* fut à l'origine de la composition. Or, l'une des thèses centrales de ce texte était que l'utilisation d'instruments mettait irrémédiablement en péril la pureté de la musique. Comment s'explique dès lors l'utilisation dans *Tu es Petrus* d'un grand orchestre ?

En tentant d'élucider cette contradiction, nous nous sommes mieux rendu compte que Mendelssohn ne semble-t-il, dans la lettre que nous citons, avoir voulu dire que *Tu es Petrus* est certes un chef-d'œuvre au *stile antico*, toutefois il ne correspond pas au modèle des œuvres de Jean-Baptiste Lully, son grand-père musical de Mercurius Galvani, mais plutôt à l'imitation de la *Donna nobis pacem* de Bach dans cette œuvre, unique à ce jour dans l'histoire de la polyphonie d'un compositeur baroque qu'était Johann Sebastian Bach pour Mendelssohn, des années 1820.

Paris, le 10 juin 1827  
 John Michael Cooper  
 Juan Meyer

1 La lettre est reproduite, avec plusieurs inexactitudes, dans Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729–1847, nach Briefen und Tagebüchern*, 10<sup>e</sup> édition, Berlin, 1908, vol. 1, p. 159–60.  
 2 Voir par exemple la lettre de Mendelssohn à Karl Klingemann du 5 février 1828, dans laquelle le compositeur qualifie la pièce comme étant « la pièce la plus réussie » qu'il ait composée au cours de l'hiver passé. Cité par Karl Klingemann [Jr.], éd., *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen, 1909, p. 48.  
 3 L'Association Ste-Cécile exécuta une série d'œuvres de jeunesse de Mendelssohn, dont les cantates chorales. Cette association possédait de ce fait des copies d'époque de ces longues œuvres. Ces copies sont aujourd'hui conservées à la Stadt- und Landesbibliothek Frankfurt am Main. Parmi ces copies se trouvent des copies de l'apparat critique).  
 4 Pour un aperçu des œuvres composées par Mendelssohn, voir Christoph W. Brantje, *Mass., 1991, p. 84–85*.  
 5 Voir la lettre de Fanny à I dans Hensel, *op. cit.*, p. 172 (Source A).





# Tu es Petrus

3

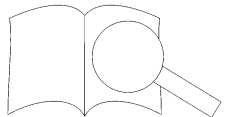
Flauto  
Oboe  
Corni in D  
Trombe in D  
Timpani a. c.  
Violini  
Viola  
2. Soprano  
Coro  
Organo

Tu es Pe...  
...tau tu  
Tu es

Bibl. Regia Berolind.

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

Abt. ... Mendelssohn Bartholdys *Tu es Petrus* op. 111. Beginn der autographen Partitur, dem Kürzel H.D.m. (für „Hilf du mir“), Bibliotheksstempel und einer nicht  
Quelle: Staatsbibliothek Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Bartholdy 47.



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



# Tu es Petrus

op. 111

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 – 1847

Flauti

Oboi

Corni in Re/D

Trombe in Re/D

Tromboni alto e tenore

Trombone basso

Timpani in Mi-La/e-A

Violino I

Violino II

Viola

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Violon. Contrabb

Tu trus,

trus,

e trus,

es Pe trus, tu es Pe trus, tu

Tu es Pe trus,

Ausführungsdauer/Duration: ca. 7,5 min.

© 1996 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.480/07

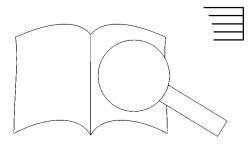
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

All Rights vorbehalten / All rights reserved / 2008 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Herausgeber: John Michael Cooper



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



8

a 2

tu es trus, trus, tu es et super hanc pe - - - tram, tu es Pe - trus, et super hanc pe et super hanc pe - - - tram,

25

et super hanc

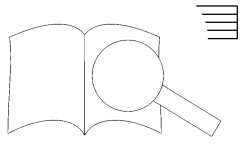
Pe - tu - es - Pe - -

Pe - trus, et super

tu es - Pe - - - - - tram, tu es

a 2

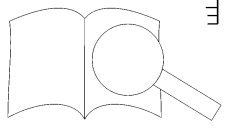
Carus-Verlag



31

- - - tram,  
 - - - trus,  
 hanc pe  
 tram, et su-per hanc pe - tram,  
 - trus, tu es Pe - -  
 - - - trus,

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



tram, es Pe - - - trus, tu es

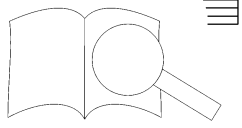
Pe - - - trus, tu es

tu - - - trus,

es Pe - - - trus, tu es

es Pe - - - trus, Pe -

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





*muta in Mi/E*

Pe-trus,

tram,

Pe-trus,

nanc

pe

tram,

et

tram,

et su-per

trus,

per hanc pe

tram,

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





First system of musical notation, featuring a vocal line with a fermata and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment. The text "in Mi/E" is written above the staff. The key signature remains two sharps.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics "pe - tram - ae - bo Ec - cle - si - am me - am," are written below the vocal line.

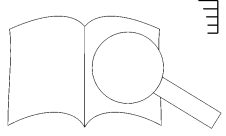
Sixth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics "pe - + bo Ec - cle - - si - am me - am," are written below the vocal line.

Seventh system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics "hanc tu. - fi - ca - bo Ec - cle - - si - am me - am," are written below the vocal line.

Eighth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics "di - fi - ca - bo Ec - cle - - si - am me - am," are written below the vocal line.

Ninth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics "pe - tram ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - - si - am" are written below the vocal line.

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



64

et super hanc pe - - - -

et super hanc pe - - - -

et super hanc pe - - - -

et super hanc pe - - - -

et super hanc

71

*muta in Re/D*

tram ae - di - fi - ca-boF

le-si-am me - am, Ec - cle - - -

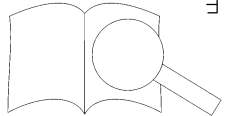
tram

tram

ae - di - fi - ca-boEc-cle-si - am, Ec - cle-si-am me -

tr

ae



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

si - ca-bo Ec-cle-si - am, Ec-cle - si - am, Ec - cle-si-am me - am, Ec - cle -

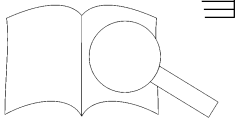
ae - di - fi - ca-bo Ec-cle-si - am, Ec-cle - si - am,

am, si - am,

ca-bo Ec-cle-si - am, Ec - cle-si-am me - am,

Ec - cle-si-am me - am, Ec - cle -

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



ca - - - - - bo - - - - - Ec-cle-si - am,

si - am me - - - - - bo, ae - di - fi -

ae - di - fi - ca-bo Ec-cle-si - am, Ec - cle - -

- bo, ae - - - di - fi - ca - - - bo,

- fi - ca - bo, ae - - - di - fi - ce

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



ae - di - fi - ca

bo Ec - cle -

ca -

bo Ec - cle - si -

siam me - am,

ae - di - fi - ca

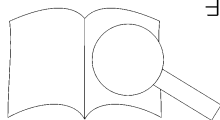
ae -

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





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

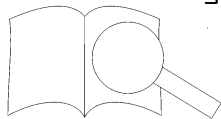


ca - bo - - - - - si - am, ae - di - fi - ca - - - - - si - am, ae - di - fi - ca - - - - - ae - di - fi - ca - bo Eccle - si - am,

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



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



ae - di - fi - ca

- di - fi - ca - - - bo,

ae - di

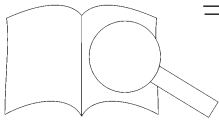
ae - di - fi - ca - - - bo,

ae - di - fi -

ca - bo, ae - di - fi - ca - - bo,

oo, ae - di - fi - ca - bo Ec -

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



ae - di - fi - ce

Ec - cle - - -

ae - di

- - - bo Ec - cle - - -

ca

- - - bo Ec - cle - - -

- ca - - - - - bo Ec - cle - - - -

di - fi - ca - - - - - bo Ec

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



si-am me  
 si n.  
 si am.  
 me - - am.  
 - si-am me - - am.

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



First system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests.

Second system of musical notation, including treble and bass staves. Includes the instruction "in Re/D a 2" and a watermark "Carus-Verlag".

Third system of musical notation, including a bass staff with a tremolo effect indicated by a wavy line.

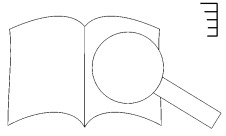
Fourth system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests.

Fifth system of musical notation, including treble and bass staves. Includes the lyrics "Tu" and "Pe - - - trus,".

Sixth system of musical notation, including treble and bass staves with notes and rests.

Seventh system of musical notation, including a bass staff with notes and rests.

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



Musical notation for the first system, including treble and bass staves with notes and rests. The marking "a 2" is present above the first staff.

Musical notation for the second system, including treble and bass staves. The marking "a 2" is present above the second staff.

Musical notation for the third system, including a bass staff with notes and rests.

Musical notation for the fourth system, including treble and bass staves with notes and rests.

tu es, tr Pe - - - trus,

tu - - - rus, Pe - - - trus,

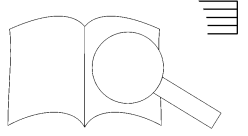
tu - - - trus, Pe - - - trus,

es Pe - trus, Pe - - - trus,

es, es Pe - trus,

Musical notation for the fifth system, including a bass staff with notes and rests.

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

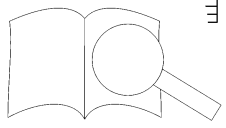




141

tu es Pe - - - - - trus,  
 tu es Pe - - - - - trus,  
 tu es Pe - - - - - trus,  
 es Pe - - - - - trus.  
 Pe - - - - - trus,

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



- - trus, et su-per hanc pe - -

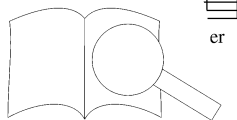
trus, et su-per hanc pe - - tram, su-per

tu es Pe - - - trus,

es Pe - - - trus,

Pe - - - trus, er

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



Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

Musical notation for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

Musical notation for the seventh system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

Musical notation for the eighth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

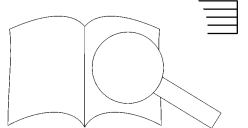
Musical notation for the ninth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

Musical notation for the tenth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a melodic line with a fermata and a bass line with a fermata.

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



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



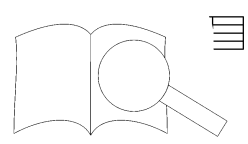
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



171

et su-per hanc pe - - - - - tram, tram, es Pe - trus, et su-per  
 ae - di - fi - ca-bo Ec-cle - si - am, ae - di - fi - ca-bo Ec-cle - si -  
 pe - - - - - tram, - - - - - trus,

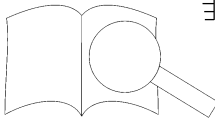
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



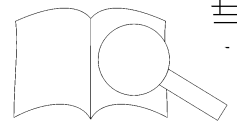
et  
hanc pe - - -  
am  
si - am, tu es Pe - - -  
es Pe - - - - - trus,

si - am,

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



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag   
 tram, Pe - - trus,  
 trus, Pe - - trus,  
 hanc pe - - tram, su - per hanc ae - di - fi -  
 ae - di - fi - ca - bo Ec





First system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment.

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

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment and a vocal line.

Fifth system of musical notation, including piano accompaniment and a vocal line with lyrics: Pe - - - trus,

Sixth system of musical notation, including piano accompaniment and a vocal line with lyrics: Pe - - - tu - es - Pe - - -

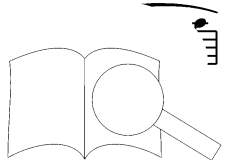
Seventh system of musical notation, including piano accompaniment and a vocal line with lyrics: Pe - - - trus, et su-per hanc pe -

Eighth system of musical notation, including piano accompaniment and a vocal line with lyrics: Ec - cle - - - si - am,

Ninth system of musical notation, including piano accompaniment and a vocal line with lyrics: Ec - cle - - - si - am, et su-per hanc pe - tram

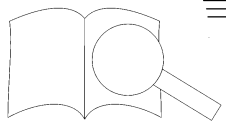
Tenth system of musical notation, primarily piano accompaniment.

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



trus, tu es\_ trus, es\_ Pe  
 trus, tu trus, es\_ Pe  
 - - - tram, et su - per hanc pe -  
 - - - trus et su - per hanc pe -  
 Ec - cle - si - am me - - am, et su

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



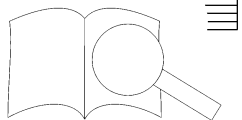
200

trus,  
trus  
tram, et  
et su-per hanc pe

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

ae - di - fi - am es Pe - trus et su - per  
 tram, \_\_\_\_\_ tu es Pe - trus et su - per  
 tu es Pe - trus et su - per  
 tu es Pe - trus et su - per  
 tu es Pe - tru

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



214

Musical notation for the first system, featuring a vocal line and a piano accompaniment with a 'p' dynamic marking.

Musical notation for the second system, including piano accompaniment and a 'p' dynamic marking.

Musical notation for the third system, featuring a 'trm' marking.

Musical notation for the fourth system, including piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system with lyrics: hanc pe - ca - bo Ec - cle - siam me - am,

Musical notation for the sixth system with lyrics: hanc ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - siam me - am,

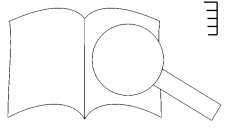
Musical notation for the seventh system with lyrics: hanc ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - siam me - am,

Musical notation for the eighth system with lyrics: pe - tram ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - siam me - am,

Musical notation for the ninth system with lyrics: pe - tram ae - di - fi - ca - bo Ec - cle - siam me - am,

Musical notation for the tenth system, including piano accompaniment.

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



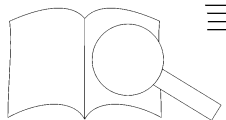
tu es Pe - - - trus.

tu es Pe - - - trus.

Je -siam me - am, es - Pe - - - trus

bo Ec-cle-siam me - am, es - Pe - - -

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



# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

Die Quellenlage von *Tu es Petrus* ist im Vergleich zu anderen Werken Mendelssohns einfach. Das Werk liegt in einer autographen Reinschrift der Partitur vor sowie in zwei zeitgenössischen Abschriften und der Erstausgabe, die den originalen Notentext mit bemerkenswerter Genauigkeit wiedergibt.

Hauptquelle für die Carus-Edition ist die autographe Partitur (Quelle A).

**A:** Autographe Partitur in Reinschrift aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur: *Mus. ms. autogr. F. Mendelssohn Bartholdy 47*.

Die erste Notenseite trägt oben links den Kopftitel *Tu es Petrus* und in der oberen rechten Ecke das Kürzel *H.D.m.* (für „Hilf Du mir“), das Mendelssohn gewöhnlich an den Anfang einer Komposition stellte. Am Ende des Manuskripts findet sich die Datierung *Berlin am 4ten Nov 1827*. Das Autograph hat ein zusätzliches Titelblatt mit der Aufschrift: *Tu es Petrus / für / Chor und Orchester / 19 stimmig / [rechts unten] Berlin am 14 Nov. 1827*.

Das Autograph ist in Leder gebunden und auf hochformatigem Papier notiert, das das Wasserzeichen C&I HONIG trägt. Jede Seite enthält 16 Notenlinien. Die originalen Stimmvorsätze lauten (die Zahl in Klammern gibt die Anzahl der Systeme an): *Flauti* [1], *Oboi* [1], *Cornini in d* [1], *Trombe in d* [1], *Timp a-E* [1], *Violini* [2], *Violen* [1], *Coro* [5: 2 *Soprani* [2], die anderen Stimmen unbenannt], *Bassi* [1]. Auf Seite 18 dazu 3 *Tromboni* [2].

Die Schüsselung stimmt in den Instrumentalstimmen dem modernen Gebrauch überein, in den Vokalstimmen verwendet Mendelssohn C<sub>1</sub>-Schlüssel (Soprano), C<sub>4</sub>-Schlüssel (Tenor), F<sub>4</sub>-Schlüssel (Basso). Die Kollationierung des Manuskriptes ist im Allgemeinen regulär. Doch die Abfolge der Stimmen durch einige Einzelblätter unterliegt manchen Änderungen, die beim Herstellen des Manuskripts vorgenommen wurden. Das Autograph ist paginiert auf: Die Einzelblätter sind von Mendelssohn selbst. Sie sind durchlaufend nummeriert und laufen kontinuierlich über die Notenseite (S. 28). Eine zweite Paginierung auf der Hand eines Bibliothekars, die die rechte Seitenzahl, zählt die Titelseite in der gleichen Reihenfolge bis zum Ende der Partitur von der Hand Mendelssohns. Sie trägt die Datierung vom 14. November 1827 und befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur: *N. Mus. c. 53*.

**B:** Abschrift aus der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (D-F), Signatur: *Mus. HS. 196*. Die Abschrift stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und

**C:** Partitur aus der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (D-F), Signatur: *Mus. HS. 196*. Die Abschrift stammt aus dem frühen 19. Jahrhundert und

könnte zu den Handschriften gehört haben, die Johann Schelble bei Aufführungen einiger früher Werke Mendelssohns durch den Frankfurter Cäcilienverein benutzt hat. Die meisten Abschriften Mendelssohnscher Werke, die der Cäcilienverein verwahrte, waren Teil von Schelbles persönlicher Handschriftensammlung; wenn dies auch für *Tu es Petrus* zutrifft, dann muß das Manuskript aus der Zeit vor 1837 (Schelbles Todesjahr) stammen.

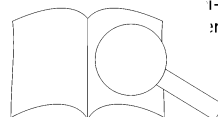
**D:** Erstausgabe der Partitur bei Simrock in Bonn aus dem Jahre 1861. Die Titelseite lautet: *Tu es Petrus / für / fünfstimmigen Chor / und Orchester / componiert 1827. / von / Felix Mendelssohn-Bartholdy. / op. 117. 40 / der nachgelassenen Werke. / NEUE FOLGE / herausgegeben / bei N. Simrock / Paris, [ohne Angabe des Jahres] LONDON, NOVELLO; EWER & CO. 6548. Im Vergleich zu anderen Erstausgaben ist die Simrockausgabe von *Tu es Petrus* in der Orthographie ihrer Treue zum Autograph. Die Korrekturen sind genauer als die Ausgabe von 1861. Die Gesamtausgabe, die Bräunlich 1902 herausgab, wurde im Jahr 1902 unternommen.*

**E:** Klavierauszug von *Tu es Petrus* bei Simrock, Bonn 1861.

## II. 7

Die Quellenlage zu *Tu es Petrus* ist im Vergleich zu anderen Werken Mendelssohns einfach. Die meisten Probleme festzuhalten. Die meisten ergaben sich in der Frage der Bogenstrichführung, wie es für Mendelssohn typisch ist. Die Anfangs- und Endpunkte. Darüberhinaus sind bei vielen Bögen in den Vokalstimmen um die Silbenverteilungsbögen, die nicht konsequent gesetzt und in manchen Fällen offensichtlich ausgelassen wurden. Die vorliegende Edition schließt alle Bögen ein, die Quelle A enthält, auch solche, die Silbenverteilungsbögen sind, doch sind keinerlei Bögen in den Vokalstimmen ergänzt worden, die den Zusammenhang zwischen Silbenverteilung und Artikulation konsequent herstellen würden. Die Korrekturen Mendelssohns im Autograph wurden nicht einzeln nachgewiesen. Die Partituranordnung entspricht dem Autograph.

Akzidentien wurden nach dem heute üblichen Gebrauch gesetzt, überflüssige Akzidentien dabei weggelassen. Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext diakritisch gekennzeichnet: Bögen durch *Strichhebung* bezeichnet durch Kursive, Akzidentien durch *Kleinbuchstaben*. Die wenigen Änderungen der Edition von Mendelssohn sind in den Einzelanmerkungen aufgeführt. Der Text wurde in Orthographie *Graduale Triplex* (Tournai



### III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Vc = Violoncello, VI = Violini.

Zitierweise: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause), Bemerkung.

2 A	Bogen beginnt erst in T. 3
31–33 Ob I/II	ursprünglich erstes Thema: Ganze <i>h</i> ", Ganze <i>e</i> ", Halbe <i>fis</i> ", Halbe <i>g</i> ", Ganze <i>a</i> ", Ganze <i>a</i> ", Ganze <i>g</i> "
46 T	Bogen erst ab 3. Halbe in T. 47
70 S	Bogen zum 1. Viertel von T. 71
70–71 Timp	Trillerschlange bricht vor dem Ende von T. 70 ab
98 S II 6–7	<i>fis</i> '-e unleserlich in Quelle A; doch Noten lassen sich durch die anderen Quellen bestätigen
134–135 Timp	Trillerschlange bricht vor dem Ende von T. 134 ab
138–139 VI II	ursprünglich zweites Thema: Halbepause, Halbe <i>e</i> ", Halbe <i>fis</i> ", Halbe <i>e</i> ", Ganze <i>d</i> ", Viertel <i>cis</i> ", Viertel <i>h</i> ', Ganze <i>e</i> "
155 VI II 2	ursprünglich Auflösungszeichen vor <i>g</i> "; es ist im Manuskript durchgestrichen
201–203 T	Bogen von <i>cis</i> ' zu <i>d</i> ' und <i>e</i> ' zu <i>a</i> '
224 B	Bogen nur von <i>a</i> nach <i>d</i>

Tür # 116, Stuttgart unter Leitung von (Carus 63.217).

es Aufführungsmaterial vor:

- szu, J. 480/03)
- titu, 0.480/05)
- Carus 40.480/07)
- 12, nmen (Carus 40.480/09)
- Violini, us 40.480/11)
- Violinc, Carus 40.480/12)
- Viola (Carus 40.480/13)
- Violoncello/Contrabbasso (Carus 40.480/14)

