

# Felix Mendelssohn Bartholdy

## Kyrie in d

---

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

Erstausgabe / First edition  
herausgegeben von / edited by  
R. Larry Todd

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben

Partitur / Full score

---

Carus 40.482



Mendelssohns wenig bekanntes *Kyrie* d-Moll für fünfstimmigen Chor und Orchester war eine Frucht seines zweiten Pariser Aufenthaltes von März bis Mai 1825. Während eines früheren Besuches in der französischen Hauptstadt im November 1816 hatte sich der damals Siebenjährige an Klavierstunden bei Marie Bigot und an der Gesellschaft des Geigers Pierre Baillot erfreut.<sup>1</sup> Der Aufenthalt im Jahre 1825 erwies sich jedoch für den beginnenden Werdegang des jungen Komponisten als weit bedeutungsvoller. Denn zu jener Zeit waren hervorragende Musiker in Paris versammelt, die aktiv am französischen Musikleben teilnahmen. Als Mendelssohn am 22. März eintraf, sah er sich unter Klaviersvirtuosen wie Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Paxis, den Brüdern Herz, Delphine von Schaueroth, Ludwig Schunke und einem besonders verheißungsvollen dreizehnjährigen Wunderkind: Franz Liszt. Zu den französischen Musikern gehörte ein erlesener Kreis von Geigern, wie Baillot, Lafont, Kreutzer, Boucher, Jean-Jacques Vidal und Pierre Rode, dem Nestor der französischen Schule. Auf den zahlreichen Soirées in den vornehmen Salons begegnete Mendelssohn Onslow, Boëly, Ignaz Pleyel, Habeneck und dem weitgereisten Hofkomponisten Sigismund Neukomm. Andere Komponisten waren damit beschäftigt, ständig neue Opern zu schreiben, unter ihnen Paer, Auber, Catel und Halévy. Am Konservatorium traf Mendelssohn den Komponistentheoretiker Antoine Reicha, der für seine unkonventionelle Behandlung des Kontrapunkts bekannt war, und Luigi Cherubini, den unbeugsamen *directeur* aus Italien, der das Pariser Musikleben beherrschte.

Mendelssohns Briefe nach Berlin sind voll von bunten Anekdoten – und einer ziemlichen Portion Unzufriedenheit mit seinen Pariser Musikerlebnissen.<sup>2</sup> Durch und durch enttäuscht war er über die geringe Kenntnis der Musik J. S. Bachs, die mit der Momignys in einen Topf geworfen wurde; er war erschreckt darüber, daß Beethovens *Fidelio*, obwohl auf einem französischen Libretto basierend, kaum bekannt war und, daß Beethovens *Zweite Symphonie* (1802) als eine „Nouvelle Symphonie“ angekündigt wurde; er war entsetzt über die Umarbeitung von Webers *Freischütz* in die fragwürdige Version *Robin des Bois* durch Henri Castil-Blaze, und er fand Liszts Spiel technisch vollendet, aber ohne tieferes Verstehen – „er hat viel Finger, aber wenig Kopf“. Andererseits wurde Mendelssohns Spiel ebenso wie seine Musik gut aufgenommen. Intensiv an seiner Oper *Die Hochzeit des Camacho* arbeitend, hatte er in seiner Mappe auch das *Klavierquartett* op. 3, in h-Moll, das er in privaten Musikveranstaltungen in Paris spielte. Das Echo auf dieses Werk, das er später Goethe widmete, war günstig: „...alle Künstler aber, welche seine beiden Klavier-Quartette, welche er in mehreren Gesellschaften vorgetragen hat, gehört haben, stimmen darin überein, daß er schon tief in die Kunst eingedrungen sei, und zu den schönsten Erwartungen berechtige“.<sup>3</sup>

Derart mit dem hektischen Konzertleben in Paris verbunden, fand Mendelssohn dennoch Zeit, sein *Kyrie* „à 5 voci und grandissimo Orchester“ zu schreiben, ein Werk, das, wie er versicherte, seine bisherige Musik an Schwierigkeit übertreffe.<sup>4</sup> Das in der Bodleian Library in Oxford aufbewahrte Autograph trägt auf der letzten Seite den Vermerk „Paris d. 6ten Mai 1825“.

<sup>1</sup> Brief vom 10. November 1816 von Henriette Mendelssohn an Lea Mendelssohn Bartholdy, in: Felix Gilbert, *Bankiers, Künstler und Gelehrte: unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert*, Tübingen, 1975, S. 33–36.

<sup>2</sup> Die Originale der Briefe der Familie Mendelssohn sind in der New York Public Library. Mehrere wurden, nach wenig verlässlicher Veröffentlichung, aufgenommen in Sebastian Hensels *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847 nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin, 1879; mit mehreren späteren Ausgaben. Einige der Briefe aus Paris sind zuverlässig veröffentlicht von Rudolf Elvers in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe*, Frankfurt, 1984, S. 39 ff.

<sup>3</sup> *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1825), 216; englische Übersetzung in: *Quarterly Musical Magazine and Review* 7 (1825), 312.

Mendelssohn brachte das Manuskript bei seiner Rückkehr nach Berlin mit; er verließ Paris am 19. Mai, besuchte Goethe in Weimar und erreichte Berlin wahrscheinlich etwa Anfang Juni. Nur eine spätere zeitgenössische Erwähnung des *Kyrie* ist überliefert: in den Tagebüchern von Sir George Smart (1776–1867), einem englischen Dirigenten und Musiker, der die Familie Mendelssohn im Oktober 1825 in Berlin besuchte. Am 13. Oktober hörte Smart eine Aufführung des *Kyrie*, eine nicht genau zu bestimmende Ouvertüre Mendelssohns, für zwei Klaviere bearbeitet (möglicherweise die Trompeten-Ouvertüre in C op. 101), und einige Stücke für Tasteninstrumente von J. S. Bach.<sup>5</sup> Mendelssohn legte das Werk dann offenbar beiseite und dachte nicht mehr daran, es zu veröffentlichen.

Was Mendelssohn zur Komposition seines *Kyrie* anregte, ist der Forschung bis jetzt entgangen. Carl Friedrich Zelter, sein Lehrer, war der Meinung, daß Mendelssohn das Werk für Cherubini geschrieben habe, um damit der Kirchenmusik dieses Meisters nachzueifern. Mit nicht geringem Stolz auf seinen „Meisterschüler“ deutete Zelter gegenüber Goethe sogar an, daß Mendelssohn darin erfolgreicher gewesen sei als Cherubini: „Er hat dem Cherubini ein Kyrie dort angefertigt, das sich hören und sehen läßt, um so mehr, als der brave Junge, nach seinem gewandten Naturell das Stück fast ironisch in einem Geiste verfaßt hat, der, wenn auch nicht der rechte, doch ein solcher ist, den Cherubini stets gesucht und, wenn ich nicht sehr irre, nicht gefunden hat.“<sup>6</sup>

In Paris hatte Mendelssohn ausreichend Gelegenheit, Cherubinis Kirchenmusik kennenzulernen, deren Großteil vor 1825 geschrieben worden war. Am 31. März spielte Mendelssohn (vermutlich Violine oder Bratsche) in einem Konzert, dessen Programm Mozarts *Requiem*, eine Arie aus Haydns *Schöpfung* und eine dreistimmige Messe von Cherubini einschloß.<sup>7</sup> Am 4. April war Mendelssohn in die Königliche Kapelle eingeladen – für einen Ausländer keine geringe Auszeichnung – damit er noch eine weitere Messe Cherubinis hören konnte.<sup>8</sup> Was Cherubinis Meinung über Mendelssohn betrifft, so hat der junge Komponist selber das Urteil des Meisters nach einer Aufführung des *Klavierquartetts* op. 3 wiedergegeben: „Alle Leute, die ihn kennen, sind sehr verwundert, daß er, nachdem er mein h-moll Quartett aufs allerschändlichste hat executiren hören, lächelnd auf mich zukam und mir zunickte. Dann sagte er zu den Andern: ce garçon est riche, il fera bien; il fait même déjà bien; mais il dépense trop de son argent, il met trop d'étoffe dans son habit [dieser Knabe ist begabt, er wird gut werden; jetzt schon ist er gut; aber das wird sehr von seinen Möglichkeiten abhängen, weil er zu viel Geld für seine Kleidung braucht]. Alle behaupteten, dass seye ganz unerhört, besonders, als er nachher hinzusetzte: je lui parlerai alors il fera bien! [Ich werde mit ihm sprechen, dann könnte es gut gehen]. Dann sagten sie, er hätte noch niemals mit jungen Musikern gesprochen.“<sup>9</sup> Mendelssohn seinerseits war in seinem Urteil über Cherubini weniger nachsichtig: in dem gleichen Brief verglich er Cherubini mit einem erloschenen Vulkan, der gelegentlich noch Feuer speie, aber auch schon mit Asche und Schlacke bedeckt sei. Von Mendelssohns Vater Abraham, der seinen Sohn nach Paris begleitet hatte, also aus zuverlás-

<sup>4</sup> Brief vom 9. Mai 1825 (New York Public Library).

<sup>5</sup> H. B. und C. L. E. Cox, *Leaves from the Journals of Sir George Smart*, London, 1907, S. 172.

<sup>6</sup> Ludwig Geiger, Hrsg., *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, Leipzig, o.J., Bd. 2, S. 322–23. Brief vom 28. Mai 1825.

<sup>7</sup> Brief vom 1. April 1825 (NYPL). Die Messe könnte die Messe in A-Dur zur Krönung Karl X. gewesen sein.

<sup>8</sup> Brief vom 6. April 1825 (NYPL), Elvers, S. 44.

<sup>9</sup> Ibid. Elvers, S. 44–45.

siger Quelle, wissen wir, daß sich Felix trotzdem dem kritischen Urteil des einstigen Gottes des musikalischen Feuers stellte: „Morgens früh [9. Mai 1825] bringt Felix sein hier verfertigtes Kyrie an Cherubini.“<sup>10</sup> Leider ist Cherubinis Urteil über das Kyrie nicht bekannt.

Es gibt einen schlagenden Beweis dafür, daß Mendelssohn sein Kyrie als Huldigung an Cherubini gedacht hatte. Das in diesem Zusammenhang heranzuhaltende Werk ist Cherubinis *Missa solemnis* in d-Moll, sein ehrgeizigstes kirchenmusikalisches Werk. Diese Messe, 1811 entstanden, wenn auch anscheinend nicht vor den frühen 20er Jahren aufgeführt und erst 1825 veröffentlicht, ist in gewaltigen Ausmaßen entworfen und übertraf an Länge noch Beethovens ehrfurchtgebietende *Missa solemnis*. Das Kyrie in Cherubinis Messe scheint Mendelssohns Kyrie in der gleichen Tonart angeregt zu haben: wie Cherubinis Komposition weist es eine Fülle gleichartiger, stilistischer Eigenheiten auf.<sup>11</sup> Cherubini verwendet eine doppelt punktierte Figur bei den Kyrie-Rufen (vgl. Mendelssohn, Takt 25 ff., 115 ff.) und chromatische Fortschreitungen (vgl. Mendelssohn, Takt 4ff., 23ff., 105ff.). Auch Cherubinis Kyrie schließt in D-Dur mit einer Reihe von Kadenzen, die ihre Farbigkeit durch die Subdominante g-Moll erhalten (vgl. Mendelssohn, Takt 120ff.). Aber am beweiskräftigsten ist die kunstvolle Fuge, die Cherubini für das zweite Kyrie schrieb. Nicht nur ist das Thema



einem von Mendelssohn verwendeten ähnlich (vgl. Takt 37), sondern Cherubini bringt es auch noch in Spiegel-Umkehrung und verknüpft sodann beide Formen, eine Technik, die auch Mendelssohn anwendet (Spiegel-Umkehrung: Takt 81; beide Themen verknüpft: Takt 84ff.).

Ungeachtet dieses Beweises für den Einfluß Cherubinis müssen wir noch ein weiteres religiöses Werk in d-Moll betrachten, das Cherubini und Mendelssohn gleichermaßen bekannt war: Mozarts *Requiem*. Schon 1804 war eine französische Ausgabe des Werkes zum Gebrauch am Konservatorium erschienen, und in Berlin wurde das *Requiem* häufig von Zelter in der Singakademie aufgeführt. Auch Mendelssohn selber dirigierte eine Aufführung am 5. Dezember 1824, Mozarts Todestag,<sup>12</sup> nur ein paar Monate vor seiner Abreise nach Paris; ferner nahm er, wie wir gesehen haben, an einer Aufführung in Paris am 31. März teil. Zelter sprach von dem Werk immer liebevoll als „unserem Requiem“ und führte es auch weiterhin auf, als seine Echtheit schon von Gottfried Weber in Frage gestellt war.<sup>13</sup>

Mozarts Einfluß ist offenkundig am Beginn von Mendelssohns Kyrie. In den ersten sechs Tönen des 2. Fagotts zitiert Mendelssohn den Anfang des Fagott-Solos im *Requiem*, wobei nur die rhythmischen Werte und die Lage verändert werden. In Takt 20 führt Mozart eine Variante des Fagott-Motivs ein mit fließenden Sechzehnteln, die einer Spiegel-Umkehrung nahekommt, worauf er mit der Erstform fortfährt (Takt 21). Dieser Kunstgriff blieb nicht ohne Einfluß auf Mendelssohn; in Takt 37 des Kyrie hören wir ein Thema, das eine rhythmisch wirksamere Fassung des Fagott-Motivs in Spiegel-Umkehrung bildet.

In gewisser Hinsicht bemühte sich Mendelssohn, Abstand zu halten gegenüber den Vorbildern Cherubini und Mozarts. Zunächst einmal war sein Werk nicht für den liturgischen Gebrauch bestimmt, sondern eher als Studie gedacht. Mendelssohn vertonte nicht den Text *Christe eleison*; er führte auch keine formale Fuge durch, wie es Cherubini und Mozart taten (in Mozarts *Requiem* ist es eine kunstvolle Doppelfuge). Statt dessen entwarf Mendelssohn seinen eigenen Bauplan. Nach einem Orchestervorspiel setzt der Chor in imitativer Polyphonie ein (Takt 11) und erreicht eine Kadenz auf der Dominante (Takt 35). Ein kurzes Orchesterzwischenspiel führt das aus den Anfangstakten abgeleitete Thema ein (Takt 37). Gegen das Pizzikato der Streicher übernimmt der Chor dieses Thema in freier Imitation über eine Reihe von Modulationen. In Takt 71 wird ein Höhepunkt auf der Dominante erreicht; bald darauf erscheinen die Themen des Eingangschores wieder auf der Tonika. In Takt 81 führt das Orchester die Spiegel-Umkehrung des Themas ein, bevor es vom Chor aufgenommen wird, wiederum von Streicherpizzikati begleitet. Mendelssohn verknüpft die beiden Fassungen des Themas, was in Takt 105 zu einem zweiten Höhepunkt führt, mit dem nochmaligen Rückgriff auf das Material des Eingangschores. Einige ruhige Takte führen das Kyrie zu einem still verklingenden Schluß.

Mendelssohns Entlehnungen von Mozart und Cherubini kennzeichnen dieses Werk aus dem Jahre 1825 zweifellos als Kompositionsstudie. Unter Zelters Anleitung hatte Mendelssohn eine strenge und systematische Ausbildung in der Komposition erhalten, die vielfach auf J. S. Bachs Musik zurückging, obgleich Zelter seinen Schüler auch in die Musik anderer Meister des achtzehnten Jahrhunderts eingeführt hatte.<sup>14</sup> So offenbart Mendelssohns frühe Musik auf gefällige Weise deutliche Einflüsse der Musik Bachs, Mozarts und Haydns, und, von ungefähr 1822 oder 1823 an, auch Beethovens. Das *Kyrie* zählt noch zu diesen Studienarbeiten, obgleich es deutlich einer höheren Stufe des Könnens zugeordnet werden muß. In dieser Partitur bewältigt Mendelssohn die Schwierigkeiten des fünfstimmigen Kontrapunkts mit Leichtigkeit. Die Anwendung einer so komplizierten Technik wie die Verknüpfung eines Themas mit seiner Spiegelung ist völlig überzeugend; sie nimmt eine ähnliche Technik in der Eingangsfuge seines letzten Meisterwerkes *Elias* (1847) vorweg.

Es ist übrigens bemerkenswert, daß nur ein paar Monate das *Kyrie* von Mendelssohns außerordentlichem, geistvollem Meisterwerk vom Oktober 1825 trennen, dem berühmten Oktett, das wir als Gipfelwerk der frühen 20er Jahre ansehen können, ja als das erste größere Werk der Reife. Gäbe es nicht im *Kyrie* die mehr oder weniger offenen Anleihen bei Cherubini und Mozart, man wäre versucht zu glauben, daß die Grenzlinie, die diese beiden Werke trennt – eines eine Kompositionsstudie, das andere ein vollendetes Meisterwerk – verblaßt wäre und weiter, daß das *Kyrie* sehr wohl eine hervorragende Stellung in Mendelssohns Gesamtwerk hätte einnehmen können. Jedenfalls verdient es dieses vollendete Werk aus dem sechzehnten Lebensjahr des Komponisten, der Vergessenheit entrissen zu werden. Deshalb legen wir diese Ausgabe vor.

Durham, N. C. / USA, 30. Mai 1986  
Übersetzung: Willi Schulze

R. Larry Todd

<sup>10</sup> Brief vom 9. Mai 1825 (NYPL).

<sup>11</sup> Erstmals von Mary Ann Simpson von der Duke University entdeckt, die mich darauf aufmerksam machte.

<sup>12</sup> Vgl. S. Grossmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, 1969, S. 18.

<sup>13</sup> Geiger, Bd. III, S. 256. Zelter verfaßte eine Entgegnung auf Webers bekannte Feststellungen im Jahre 1827. Siehe: Geiger, Bd. II, S. 504 ff.

<sup>14</sup> Vgl. R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition*, Cambridge, 1983.

## Preface

Mendelssohn's little-known Kyrie in D minor, for five-part chorus and orchestra, was a product of his second visit to Paris, from March to May, 1825. During an earlier visit to the French capital, in November, 1816, the seven-year-old child had enjoyed piano lessons with Marie Bigot and the company of the violinist Pierre Baillot.<sup>1</sup> The sojourn in 1825, however, proved far more significant for the young composer's budding career. Just at that time many distinguished musicians were gathered in Paris, actively participating in French musical life. When Mendelssohn arrived on March 22, he took his place among virtuoso pianists such as Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, the Herz brothers, Delphine von Schrauth, Ludwig Schunke, and a particularly promising thirteen-year-old prodigy—Franz Liszt. French musicians included a coterie of violinists, such as Baillot, Lafont, Kreutzer, Boucher, Jean-Jacques Vidal, and the doyen of the French violin school, Pierre Rode. At the numerous soirées held in fashionable salons Mendelssohn encountered Onslow, Boëly, Ignaz Pleyel, Habeneck, and the widely travelled court composer, Sigismund Neukomm. Other composers were busy producing a steady supply of operas, including Paer, Auber, Catel, and Halévy. At the Conservatoire Mendelssohn met the theorist-composer Antoine Reicha, noted for his unorthodox approach to counterpoint, and the indomitable *directeur* who presided over music in Paris, the Italian Luigi Cherubini.

Mendelssohn's letters to Berlin overflow with colorful anecdotes—and a fair amount of grumbling—about his Parisian musical experiences.<sup>2</sup> He was thoroughly disenchanted with the ignorance of the music of J. S. Bach, which was confounded with that of Momigny; he was alarmed that Beethoven's *Fidelio*, based on a French libretto, was little known, and that Beethoven's Second Symphony (1802) was announced as a "Nouvelle Sinfonie"; he was appalled at the transformation of Weber's *Der Freischütz* into the garbled version, *Robin des bois*, perpetrated by Henri Castil-Blaze; and he found Liszt's playing technically accomplished but lacking in craft ("er hat viel Finger, aber wenig Kopf"). On the other hand, Mendelssohn's playing and music were well received. Hard at work on his opera *Die Hochzeit des Camacho*, he had in his portfolio the B-minor Piano Quartet, Op. 3, which he played at private musical functions in Paris. The response to this work, later dedicated to Goethe, was favorable: "... all artists and connoisseurs who heard his fine piano forte quartets, in which he took a part in several private parties, are of unanimous opinion that he is deeply founded in his art, and holds forth the finest promise of future excellence."<sup>3</sup>

Thus immersed in the hectic concert life of Paris, Mendelssohn nevertheless found time to compose his Kyrie "a 5 voci und grandissimo Orchester," a work, he claimed, that surpassed in complexity his earlier music.<sup>4</sup> The autograph, housed in the Bodleian Library of Oxford, bears the inscription on the final page "Paris d. 6ten Mai 1825." Mendelssohn brought this manuscript with him on his return to Berlin; he left Paris on May 19, visited Goethe in Weimar, and reached Berlin

probably by the beginning of June. Only one later contemporary reference to the Kyrie comes down to us, in the journals of Sir George Smart (1776–1867), an English conductor and musician who visited the Mendelssohn family in Berlin in October 1825. On October 13 Smart heard a performance of the Kyrie, an unidentified overture by Mendelssohn arranged for two pianos (possibly the Trumpet Overture, Op. 101), and some keyboard works of J. S. Bach.<sup>5</sup> Mendelssohn then apparently set the work aside and never sought to have it published.

What inspired Mendelssohn to compose his Kyrie has heretofore eluded investigation. His mentor, Carl Friedrich Zelter, was of the opinion that Mendelssohn wrote the work for Cherubini, seeking to emulate the sacred music of that master. With no small measure of pride in his *Meisterschüler*, Zelter even suggested to Goethe that Mendelssohn succeeded where Cherubini had not: "Er hat dem Cherubini ein Kyrie dort angefertigt, das sich hören und sehen lässt, um so mehr, als der brave Junge, nach seinem gewandten Naturell, das Stück fast ironisch in einem Geiste verfasst hat, der, wenn auch nicht der rechte, doch ein solcher ist, den Cherubini stets gesucht und, wenn ich nicht sehr irre, nicht gefunden hat."<sup>6</sup>

In Paris Mendelssohn indeed had ample opportunity to become acquainted with Cherubini's sacred music, most of which had been composed before 1825. On March 31 Mendelssohn played in the orchestra (presumably violin or viola) for a concert which included the Mozart *Requiem*, an aria from Haydn's *Creation*, and a Mass *a 3* by Cherubini.<sup>7</sup> On April 4, Mendelssohn was invited to the Royal Chapel, no small honor for a foreigner, to hear another Cherubini Mass.<sup>8</sup> As for Cherubini's estimation of Mendelssohn, the young composer himself related the master's judgment after a performance of the Piano Quartet Op. 3: "Alle Leute, die ihn kennen, sind sehr verwundert, dass er, nachdem er mein h moll Quartett aufs allerschändlichste hat executiren hören, lächelnd auf mich zukam und mir zunickte. Dann sagte er zu den Andern: ce garçon est riche, il fera bien; il fait même déjà bien; mais il dépense trop de son argent, il met trop d'étoffe dans son habit. Alle behaupteten, dass seye ganz unehört, besonders, als er nachher hinzusetzte: je lui parlerai alors il fera bien! Dann sagten sie, er hätte noch niemals mit jungen Musikern gesprochen."<sup>9</sup> In return, Mendelssohn was less charitable in his estimation of Cherubini: in the same letter he compared Cherubini to an expired Vulcan, occasionally spewing forth fire but covered just the same with ash and cinders. Nonetheless, we have it on the authority of Mendelssohn's father, Abraham, who accompanied his son to Paris, that Felix submitted to the retired god of musical furnaces for criticism: "Morgens früh [May 9, 1825] bringt Felix sein hier verfertigtes Kyrie an Cherubini."<sup>10</sup> What Cherubini's assessment of the Kyrie was is unfortunately not known.

There is striking evidence that Mendelssohn intended his Kyrie as an homage to Cherubini. The relevant work here is Cherubini's *Missa solemnis* in D minor, his most ambitious

<sup>1</sup> Letter of November 10, 1816 from Henriette Mendelssohn to Lea Mendelssohn Bartholdy, in Felix Gilbert, ed., *Bankiers, Künstler und Gelehrte: unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert* (Tübingen, 1975), pp. 33–36.

<sup>2</sup> The originals of Mendelssohn's family letters are currently in the New York Public Library. Several were incorporated, after heavy and unreliable editing, in Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847 nach Briefen und Tagebüchern* (Berlin, 1879; several later editions). Some of the Paris letters are faithfully transcribed in Rudolf Elvers, ed., *Felix Mendelssohn Bartholdy: Briefe* (Frankfurt, 1984), pp. 39ff.

<sup>3</sup> *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 2 (1825), 216; English translation in *Quarterly Musical Magazine and Review* 7 (1825), 312.

<sup>4</sup> Letter of May 9, 1825 (New York Public Library).

<sup>5</sup> H. B. and C. L. E. Cox, eds., *Leaves from the Journals of Sir George Smart* (London, 1907), p. 172.

<sup>6</sup> Ludwig Geiger, ed., *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832* (Leipzig, n. d.), vol. 2, pp. 322–23. Letter of May 28, 1825.

<sup>7</sup> Letter of April 1, 1825 (NYPL). The Mass may have been the Mass in A major, intended for the coronation of Charles X.

<sup>8</sup> Letter of April 6, 1825 (NYPL); Elvers, p. 44.

<sup>9</sup> Ibid; Elvers, pp. 44–45.

<sup>10</sup> Letter of May 9, 1825 (NYPL).

sacred work. Composed in 1811, though apparently not performed until the early 1820s and not published until 1825, this Mass was conceived on grand proportions, exceeding in length Beethoven's magisterial *Missa solemnis*. The Kyrie of Cherubini's Mass appears to have inspired Mendelssohn's Kyrie in the same key: it shares with Cherubini's composition a wealth of stylistic features.<sup>11</sup> Cherubini employs a double-dotted figure in acclamations of the Kyrie text (cf. Mendelssohn, mm. 25ff, 115ff.) and chromatic lines (cf. Mendelssohn, mm. 4ff, 23ff, 105ff). Also, Cherubini's Kyrie concludes in D major with a series of cadences colored by the subdominant G minor (cf. Mendelssohn, mm. 120ff). But most telling of all is the artful fugue Cherubini devised for the second "Kyrie eleison." Not only is its subject,



similar to one used by Mendelssohn (cf. m. 37), but Cherubini applies the subject in mirror inversion and then combines the two forms, a technique also used by Mendelssohn (mirror inversion, m. 81; the two versions combined, mm. 84ff).

Notwithstanding the strong case for Cherubini's influence, we must consider one other sacred composition in D minor well known to both Cherubini and Mendelssohn: Mozart's *Requiem*. As early as 1804 a French edition of the work had appeared for use at the Conservatory; and in Berlin, the *Requiem* was frequently presented by Zelter at the Singakademie. In fact, Mendelssohn himself directed a performance on December 5, 1824, the anniversary of Mozart's death,<sup>12</sup> only a few months before his departure for Paris; further, as we have seen seen, he participated in a performance in Paris on March 31. Zelter affectionately referred to the work as "unser Requiem", and continued to perform it even after its authenticity was called into question by Gottfried Weber.<sup>13</sup>

Mozart's influence is evident at the beginning of Mendelssohn's Kyrie. In the first six notes of the second bassoon Mendelssohn quotes the opening bassoon solo of the *Requiem*, changing only the rhythmic values and register. In the *Requiem* (m. 20) Mozart introduces a variant of the bassoon figure, with flowing sixteenth notes, that approximates its mirror inversion; and after this he proceeds with the "prime" form (m. 21). This stratagem was not lost on Mendelssohn; in m. 37 of his Kyrie we hear a subject that forms a rhythmically more active version of the bassoon motive in mirror inversion.

In certain respects Mendelssohn took pains to depart from the examples of Cherubini and Mozart. First, his work was not intended for liturgical use but rather as an exercise. Mendelssohn did not set the text, "Christe eleison"; nor did he

execute a formal fugue, as did Cherubini and Mozart (in the case of Mozart's *Requiem*, an elaborate double fugue). Instead, Mendelssohn devised his own structural plan. After an orchestral introduction, the chorus enters in imitative polyphony (m. 11), reaching a cadence on the dominant (m. 35). A brief orchestral interlude introduces the subject (m. 37) derived from the opening measures. Against pizzicato strings, the chorus treats this subject in free imitation and through a series of modulations. A climax on the dominant is achieved in m. 71; shortly thereafter, the material of the opening chorus reappears in the tonic. In m. 81 the orchestra introduces the mirror inversion of the subject before it is taken up by the chorus, again with accompaniment of pizzicato strings. Mendelssohn combines the two versions of the subject, leading to a second climax in m. 105, with the resumption of material from the opening chorus. A few quiet measures bring the Kyrie to a hushed conclusion (mm. 118 ff.).

Mendelssohn's borrowings from Mozart and Cherubini unquestionably mark this work of 1825 as a student composition. Under Zelter's tutelage, Mendelssohn had received a rigorous and systematic instruction in composition, much of it based on the music of J. S. Bach, though Zelter had introduced his pupil to the music of other eighteenth-century masters as well.<sup>14</sup> Thus, Mendelssohn's early music obligingly reveals clear debts to the music of Bach, Mozart and Haydn, and, from roughly 1822 or 1823, of Beethoven. The Kyrie ranks with these student works, though it clearly represents an advanced level of achievement. In this score Mendelssohn dispatches the intricacies of five-part counterpoint with ease. His application of such a learned device as combining a subject and its mirror is utterly convincing, adumbrating a similar technique in the opening fugue of his final masterpiece, *Elijah* (1847).

It is indeed remarkable that only a few months separate the Kyrie from Mendelssohn's extraordinary, spirited masterpiece of October, 1825, the famous Octet, which we may interpret as the culminating work of the early 1820s, indeed, the first major work of Mendelssohn's maturity. Were it not for the more or less overt references to Cherubini and Mozart in the Kyrie, one is tempted to believe that the line separating these two works — one, a student composition; the other, a consummate masterpiece — would have dissolved, and further, that the Kyrie might well have found a position of distinction in Mendelssohn's oeuvre. In any event, this accomplished work from the composer's sixteenth year deserves to be recovered from the neglect it has suffered, and with this aim we offer the present edition.

Durham, N. C. / USA, May 30, 1986

R. Larry Todd

<sup>11</sup> First discovered by Mary Ann Simpson of Duke University, who brought this evidence to my attention.

<sup>12</sup> See S. Grossmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn und die Musik der Vergangenheit* (Regensburg, 1969), p. 18.

<sup>13</sup> Geiger, vol. III, p. 256. Zelter drafted a reaction to Weber's celebrated views in 1827. See Geiger, vol. II, p. 504ff.

<sup>14</sup> See R. Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition* (Cambridge, 1983).

Oeuvre peu connue de Mendelssohn, le Kyrie en ré mineur, pour chœur à cinq parties et orchestre, est le résultat de son second voyage à Paris de Mars à Mai 1825. Au cours d'un autre voyage dans la capitale française, en Novembre 1816, alors qu'il était âgé de sept ans, Mendelssohn avait aimé les leçons de piano de Marie Bigot ainsi que la compagnie du violoniste Pierre Baillot.<sup>1</sup> Le séjour de 1825, cependant, eut une importance beaucoup plus grande sur la carrière du jeune compositeur en herbe. A cette même époque à Paris, étaient rassemblés nombre de musiciens distingués qui participaient activement à la vie musicale française. A son arrivée à Paris le 22 Mars, Mendelssohn prit place parmi les virtuoses du piano comme Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, les frères Herz, Delphine von Schaueroth, Ludwig Schunke et tout particulièrement un jeune prodige de treize ans plein de promesses, Franz Liszt. Parmi les musiciens français on trouvait un cercle de violonistes tels Baillot, Lafont, Kreutzer, Boucher, Jean-Jaques Vidal, et le doyen de l'école française de violon, Pierre Rode. Au cours des nombreuses soirées qui avaient lieu dans des salons à la mode, Mendelssohn rencontra Onslow, Boëly, Ignaz Pleyel, Habeneck et le compositeur de la cour et grand voyageur, Sigismund Neukomm. D'autres compositeurs comme Paer, Auber, Catel et Halévy étaient absorbés par la création de nombreux opéras. Au Conservatoire, Mendelssohn rencontra le compositeur-théoricien Antoine Reicha, connu pour son approche peu orthodoxe du contrepoint, ainsi que le directeur invincible qui dirigeait la musique à Paris, l'Italien Luigi Cherubini.

Les lettres que Mendelssohn envoya à Berlin débordent d'anecdotes colorées – et témoignent aussi d'un certain mécontentement – sur son expérience musicale parisienne<sup>2</sup>. Il était très déçu de l'ignorance de la musique de J. S. Bach, qu'on confondait avec celle de Momigny; il était ahuri qu'on connaisse si peu *Fidelio* de Beethoven, basé sur un libretto français, et qu'on présente la Deuxième Symphonie de Beethoven (1802) comme une «Nouvelle Sinfonie»; il était consterné parce qu'on avait fait du *Freischütz* de Weber en le transformant en cette version mutilée, *Robin des Bois*, perpétuée par Henri Castil-Blaze; et il trouvait que l'interprétation de Liszt était parfaite sur le plan technique, mais qu'elle manquait de finesse. Par contre, l'interprétation et la musique de Mendelssohn étaient bien reçues. Pendant qu'il travaillait sur son opéra *Die Hochzeit des Camacho*, il joua lors de réceptions privées le quatuor pour piano en si mineur, Op. 3, qui figurait dans son répertoire. Cette œuvre, dédiée plus tard à Goethe, fut reçue favorablement: «...tous les artistes et connaisseurs qui ont écouté les quatuors pour piano forte, auxquels il participa à plusieurs réceptions privées, sont tous unanimes pour déclarer qu'il est tout entier dans sa musique et qu'il fait montre de qualités qui augurent l'excellence pour le futur»<sup>3</sup>.

Tout absorbé par la trépidante vie musicale de Paris, Mendelssohn trouva néanmoins le temps de composer son Kyrie «a 5 voci und grandissimo Orchester», une œuvre, revendiqua-t-il, qui surpassait par sa complexité ses premières compositions<sup>4</sup>. La partition autographe qui se trouve dans la Bodleian Library à Oxford, comporte une annotation à la dernière page: «Paris d. 6ten Mai 1825». Mendelssohn emporta ce manuscrit avec lui quand il rentra à Berlin; il quitta Paris le 19 Mai, rendit visite à Goethe à Weimar et arriva à Berlin probablement début juin. Nous ne disposons que d'une seule référence contemporaine plus tardive du Kyrie dans le journal de Sir George Smart (1776–1867), chef d'orchestre et musicien anglais qui rendit visite à la famille Mendelssohn à Berlin en Octobre 1825. Le 13 Octobre, Smart assista à une interprétation du Kyrie, une ouverture non-identifiée de Mendelssohn et arrangée pour deux pianos (peut-être l'Ouverture, Op. 101), et quelques œuvres pour clavier de J. S. Bach<sup>5</sup>. Il semblerait que Mendelssohn ait par la suite mis cette œuvre de côté et qu'il n'ait jamais cherché à la faire publier.

Personne n'a jusqu'ici cherché à élucider la raison pour laquelle Mendelssohn a composé ce Kyrie. Selon son mentor, Carl Friedrich Zelter, Mendelssohn écrivit cette œuvre pour Cherubini, pour chercher à imiter la musique sacrée de ce maître. Très fier de son *Meisterschüler*, Zelter suggéra même à Goethe que Mendelssohn avait réussi là où Cherubini avait échoué: «Er hat dem Cherubini ein Kyrie dort angefertigt, das sich hören und sehen lässt, um so mehr, als der brave Junge, nach seinem gewandten Naturell, das Stück fast ironisch in einem Geiste verfasst hat, der, wenn auch nicht der rechte, doch ein solcher ist, den Cherubini stets gesucht und, wenn ich nicht sehr irre, nicht gefunden hat»<sup>6</sup>.

Il est vrai qu'à Paris Mendelssohn eut de nombreuses possibilités pour se familiariser avec la musique sacrée de Cherubini, dont la plupart des compositions dataient d'avant 1825. Le 31 Mars, Mendelssohn joua dans l'orchestre (sans doute le violon ou l'alto) lors d'un concert dont le programme comprenait le *Requiem* de Mozart, un aria de la *Création* d'Haydn et une Messe a 3 de Cherubini<sup>7</sup>. Le 4 Avril, Mendelssohn fut invité à la Chapelle Royale, un très grand honneur pour un étranger, pour écouter une autre Messe de Cherubini<sup>8</sup>. En ce qui concerne le jugement porté par Cherubini sur Mendelssohn, le jeune compositeur raconta lui-même ce que pensait le maître, après une interprétation du Quatuor pour piano, Op. 3: «Alle Leute, die ihn kennen, sind sehr verwundert, dass er, nachdem er mein h moll Quartett aufs allerschändlichste hat executiren hören, lächelnd auf mich zukam und mir zunickte. Dann sagte er zu den Andern: ce garçon est riche, il fera bien; il fait même déjà bien; mais il dépense trop de son argent; il met trop d'étoffe dans son habit. Alle behaupteten, dass seye ganz unerhört, besonders, als er nachher hinzusetzte: je lui parlerai alors il fera bien! Dann sagten sie, er hätte noch niemals mit jungen Musikern gesprochen»<sup>9</sup>. Mendelssohn par contre était moins charitable à l'égard de Cherubini: dans la même lettre, il compara Cherubini à un volcan éteint qui crache parfois du feu mais reste recouvert de cendres. Néanmoins, nous savons par l'autorité du père de Mendelssohn, Abraham, qui accompagna son fils à Paris, que Félix s'est soumis au 'Vulcain musical' en retraite et a écouté ses critiques: «Morgens

früh [9 Mai 1825] bringt Felix sein hier verfertigtes Kyrie an Cherubini»<sup>10</sup>. L'opinion de Cherubini sur le Kyrie est malheureusement inconnue.

Il existe une évidence frappante pour suggérer que Mendelssohn compose son Kyrie en hommage à Cherubini. L'œuvre dont nous parlons ici est la *Missa Solemnis* en ré mineur de Cherubini, son œuvre sacrée la plus ambitieuse. Composée en 1811, bien qu'elle ne fut pas interprétée, semble-t-il, avant le début des années 1820 et publiée avant 1825, cette Messe fut conçue sur une grande échelle, excédant la longueur de la formidable *Missa solemnis* de Beethoven. Le Kyrie de la Messe de Cherubini semble avoir inspiré le Kyrie de Mendelssohn dans la même tonalité; elle partage nombre de caractéristiques stylistiques avec la composition de Mendelssohn<sup>11</sup>. Cherubini utilise un motif en 'pointé-double' dans les acclamations du texte du Kyrie (cf. Mendelssohn, mm. 25 et suiv., 115 et suiv.) et les lignes chromatiques (cf. Mendelssohn mm. 4 et suiv., 23 et suiv., 105 et suiv.). De plus le Kyrie de Cherubini se termine en ré majeur avec une série de cadences, colorées par la sous-dominante sol mineur (cf. Mendelssohn, mm. 120 et suiv.). Mais ce qui est encore plus frappant, c'est la fugue étudie que Cherubini créa pour le second «Kyrie eleison». Son sujet est non seulement similaire à celui de Mendelssohn (cf. m. 37), mais Cherubini l'utilise comme le miroir renversé et combine ensuite les deux formes. Cette technique fut également utilisée par Mendelssohn (miroir renversé, m. 81; les deux versions combinées, mm. 84 et suiv.).

En dépit donc de cette influence de Cherubini, nous devons prendre en considération une autre composition bien connue de Cherubini et Mendelssohn: le *Requiem* de Mozart. Dès 1804, une édition française de l'œuvre avait été publiée pour le Conservatoire; et à Berlin, le *Requiem* était fréquemment interprété par Zelter à la Singakademie. En fait Mendelssohn lui-même dirigea une interprétation le 5 Décembre 1824, en l'honneur de l'anniversaire de la mort de Mozart<sup>12</sup>, quelques mois seulement avant son départ pour Paris; de plus, comme nous l'avons noté, il participa à une interprétation à Paris le 31 Mars. Zelter avec une certaine affection parlait de l'œuvre comme «unser Requiem», et continua de l'interpréter même après que Gottfried Weber ait remis en question son authenticité<sup>13</sup>.

L'influence de Mozart est évidente au début du Kyrie de Mendelssohn. Dans les six premières notes du second basson, Mendelssohn utilise le solo au basson du début du *Requiem*, changeant seulement les valeurs rythmiques et le registre. Dans le *Requiem* (m. 20) Mozart introduit une variante au motif du basson, avec des doubles croches gracieuses, qui se rapproche du miroir renversé; et après ceci, il continue avec la version 'principale' (m. 21). Cette technique trouva une oreille toute attentive chez Mendelssohn; à la mesure 37 de son Kyrie, on trouve un sujet qui forme une version plus dynamique sur le plan rythmique du motif du basson en miroir renversé.

Dans une certaine mesure, Mendelssohn trouve difficile de s'échapper de l'influence de Cherubini et Mozart. Tout d'abord, son œuvre n'était pas destinée à une utilisation liturgique mais plutôt comme un exercice. Mendelssohn n'écrivit pas le texte, «Christe eleison»; il ne composa pas non plus de fugue classique, comme le firent Cherubini et Mozart (dans le cas du *Requiem* de Mozart, c'est une double fugue élaborée). Au lieu de cela, Mendelssohn conçut sa propre structure. Après une introduction orchestrale, le chœur débute dans une polyphonie imitative (m. 11), et atteint une cadence à la dominante (m. 35). Un bref interlude orchestral introduit le sujet (m. 37) dérivé des premières mesures. Contre un pizzicato, le chœur traite le sujet en imitation libre et par une série de modulations. On atteint l'apogée à la dominante à la mesure 71; peu après, le matériel du chœur d'introduction réapparaît à la tonique. A la mesure 81, l'orchestre introduit le miroir renversé du sujet avant d'être repris par le chœur accompagné de nouveau par un pizzicato. Mendelssohn combine les deux versions du sujet qui mènent à une seconde apogée à la mesure 105, avec la reprise du matériel du chœur d'introduction. Quelques mesures calmes conduisent à une conclusion *pianissimo* du Kyrie.

Les emprunts qu'a faits Mendelssohn à Mozart et Cherubini classent, sans aucun doute, cette œuvre de 1825, comme composition d'étudiant. Sous la tutelle de Zelter, Mendelssohn avait reçu un enseignement musical rigoureux et systématique, fondé en grande partie sur la musique de J. S. Bach, même si Zelter lui fit également connaître la musique d'autres maîtres du dix-huitième siècle<sup>14</sup>. Ainsi, les premières compositions de Mendelssohn montrent avec obligeance qu'il doit beaucoup à Bach, Mozart et Haydn, et, à partir de 1822 ou 1823, à Beethoven. Ce Kyrie se situe parmi ces œuvres d'étudiant, même s'il représente clairement un travail d'un niveau avancé. Dans cette partition Mendelssohn exécute avec facilité les complexités du contrepoint à cinq parties. Son utilisation d'une technique savante qui combine un sujet et son image est tout à fait convaincante, préfigurant une technique similaire dans la fugue d'ouverture de son dernier chef d'œuvre, *Elie* (1847).

Il est en effet remarquable que quelques mois seulement séparent ce Kyrie de l'extraordinaire chef d'œuvre plein d'entrain de Mendelssohn composé en 1825, le célèbre Octet qu'on peut considérer comme le point culminant du début des années 1820; cette œuvre est la première des années de maturité de Mendelssohn. Si ce n'était pas les références plus ou moins avouées à Cherubini et Mozart dans le Kyrie, on serait tenté de croire que la ligne qui sépare ces deux œuvres, l'une composition d'étudiant, l'autre chef d'œuvre accompli, aurait disparu, et de plus, le Kyrie aurait peut-être trouvé quelque distinction dans l'œuvre de Mendelssohn. De toute façon, cette œuvre parfaite, composée à l'âge de seize ans, qui est tombée dans l'oubli, mérite d'être ressuscitée, et c'est pour cela que nous offrons la présente édition. Pour les notes et le rapport critique, voir le texte anglais.

Traduction: Pierrick Picot

R. Larry Todd

## Kritischer Bericht

Die vorliegende Ausgabe von Mendelssohns *Kyrie* in d-Moll bringt erstmals die vollständige Partitur des Werkes; ein Klavierauszug wurde im Jahre 1964 von R. Leavis herausgegeben. Mendelssohns Autograph, auf dem diese Erstausgabe fußt, befindet sich in der Margaret Deneke Mendelssohn Collection der Bodleian Library in Oxford (Signatur: C 20)<sup>1</sup>. Dieses Manuskript ist die einzige bekannte Quelle des Werkes, die überliefert ist. Abgesehen von einer größeren Korrektur, der Streichung von zwölf überflüssigen Takten zwischen Takt 17 und 18, hatte Mendelssohn Mühe, die Komposition zu vollenden; relativ unbedeutend sind die zahlreichen Korrekturen, die sich durch das Manskript ziehen.

Nachstehend hat der Herausgeber die abweichenden Lesarten des Manuskripts zusammengefaßt; Mendelssohns Änderungen sind fast durchweg Verbesserungen der Stimmführung, Änderungen der Instrumentierung oder einfach Korrekturen (siehe die *Einzelanmerkungen* im Anschluß an den Kritischen Bericht). Die Angaben dort beziehen sich auf Takt, Stimme, Taktart (1 - 4 für C), unterschiedliche Lesart. Folgende Abkürzungen wurden verwendet: A = Alt, B = Baß, Cb. = Kontrabaß, Cl. = Klarinette, Cor. = Horn, Fag. = Fagott, Fl. = Querflöte, Ob. = Oboe, S = Sopran, T. = Takt, T = Tenor, Va. = Viola, Vc. = Violoncello, Vl. = Violine, Tr. = Trompete, Trb. = Posaune, Timp. = Pauken.

Einige Eigenarten Mendelssohnscher Notation wurden moderner Editionspraxis angepaßt. Zusätze des Herausgebers sind gegenüber Mendelssohns Original wie folgt kenntlich gemacht: Kleinstichnoten anstelle der normalen Größe, punktierte statt durchgezogene Binde- und Haltebogen, kursive statt gerade Schreibweise.

Obwohl Mendelssohn in seinem *Kyrie* keinen Generalbaß verlangt, kann dieser in Erwägung gezogen werden. In einigen seiner geistlichen Werke hat er einen Generalbaß verwendet, wie im *Hora est* von 1828, dem *Ave Maria*, op. 23, 2 von 1830<sup>2</sup> und im *Psalm 42*, op. 42 von 1837.

Der Herausgeber dankt Mrs. Mary Ann Simpsons und Mrs. Janet Best für ihre vielfältige Mithilfe bei der Vorbereitung dieser Ausgabe.

Im folgenden verzeichnen wir die wichtigsten Lesarten der Handschrift Mendelssohns *ante correcturam*. T. 3, Va., 3, 8tel b, d'. T. 4, Fag. I, 4, 4tel cis'; Fag. II, 4, 4tel b; Va., 4, 4tel d'. T. 5, Fag., I, 4tel d', e', 8tel f', e', 4tel d'; Fag. II, der ganze Takt eine Oktave höher. T. 6, Cl. I, II, 1-2, punktierte halbe Note; Fag. II, e' (unverbessert). T. 7, Va., mit Haltebogen zu T. 8, es'. T. 8, Vl. II, 4, 8tel f $\frac{1}{2}$ , g'; Va., 2-4, punktierte Halbe d'. T. 10, Ob. II, 3-4, Halbe cis". T. 12, S I, 3-4, Halbe b'; A, 4, 8tel cis', e'. T. 14, Cl. I, 2, 8tel h" statt a"; S II, 1, 4tel e'; A, 1, 4tel a'. T. 15, Cl. I, II, 3-4, 4tel, e', f $\frac{1}{2}$ ; Fag. I, halbe Pause, 4tel d', es' (dann 4tel c', d'); Fag. II, 2-4 eine Oktave höher; Tromb. III, Viertelpause, 4tel B, A, c; Va., 2-4, 4tel cis', d', es' (dann c'). T. 16, S II, 2-3, Halbe gis', 4tel a'. Zwischen T. 17 u. 18 zwölf gestrichene Takte in denen Mendelssohn von a-Moll zu F-Dur moduliert. T. 18, Cl. I, 1, 4tel c"; Cl. II, 1, 4tel e'; Fag. I, 1, 4tel F; Vl. I, 1, 4tel f'; Va., 1, 4tel a'; Vc., 1, 8tel f, a; S I, II, ganze Pause; A I, II, ganze Pause; Cb., erste Note, 8tel F (unverbessert). T. 19, punktierte Halbe h, 8tel d', c', dann Halbe h, c; B, punktierte Halbe gis, 8tel h $\frac{1}{2}$ , a, dann Halbe gis, a. T. 20, Trb. II, 1-3, punktierte Halbe g; T, 2, 4tel c'. T. 21, A, 3-4, punktiertes 4tel g', 8tel g'; T, 3-4, punktiertes 4tel e' $\frac{1}{2}$ , b, 8tel e'. T. 22, Ob. I, 4, 4tel f'; Ob. II, 4, 4tel f'; Cl. I, 4, 4tel g"; Cl. II, 4, 4tel g'; T. 4, 4tel Pause; B, 4, 4tel Pause, dann 8tel Pause, a. T. 23, Va., 1-2, punktiertes 4tel des', 8tel des'. T. 24, A, 1-2, Halbe b'. T. 25, Tr., doppelt punktiertes 4tel f", 16tel f", 4tel f", Pause; S I, zweite und dritte Noten, 16tel es", 4tel b'. T. 26, S I, zweite und dritte Noten, 16tel es", 4tel c"; A, erste Note, es'. T. 27, Cl. I, doppelt punktiertes 4tel g", 16tel g", 4tel g", Pause; Cl. II, doppelt punktiertes c", 16tel c", 4tel c", Pause, S I, zweite Note d"; Cb., 4, 4tel d. T. 29, Cl. II, Halbe h", 4tel ais", cis"; Vl. I, 1-2, Halbe h $\frac{1}{2}$  tremolo; Va., 1-2, Halbe d' tremolo. T. 30, Vl. I, 2-4, Oktave tiefer; Vl. II, 2-4, 4tel a', h', gis'. T. 31, Vl. I, 1-2, Oktave tiefer. T. 32, Va., 1-2, 4tel; A, 1, 4tel e'. T. 33, T, 4, 8tel Pause, dis'. T. 34, 4, 4tel b'; Va., erste Note, 8tel d'; T, 1-3, 8tel e', h, e', d', 4tel e'. T. 35, Fag. II, 2-3, 8tel Pause, e', 4tel d'. T. 36, Trb. II, 1-2, 4tel d' (oder a), 8tel Pause, d'. T. 38, Va., 4, 8tel c', Pause; Cb., 4, 8tel d', Pause. T. 39, Va., 1, 8tel g; Mendelssohn hat die Oktaven zwischen Vl. I und Va. (T. 38-39) nicht korrigiert. T. 41, Vl. II, 3, b' statt d'; Va. 3, 8tel d', Pause. T. 43, 4, 8tel a' statt c'; Va., 1, 8tel c' oder g statt c. T. 44, A, 3-4, wie S II; T. 3, 4tel b. T. 45, A wie S II. T. 46, T, 3-4, 8tel es', 16tel d', c', 4tel b. T. 47, T, 1, 8tel es' oder g'. T. 48, A, 3-4, 4tel d', d'; T. 4, 16tel d', c' statt 8tel d'. T. 51, B, punktierte Halbe d, 4tel d. T. 52, A, 3, 8tel g' statt b'. T. 53, Va., 4, 8tel a', a'; Cb., 4, 8tel f, a. T. 54, A, 1, 8tel Pause, b'. T. 55, Fl. I, 4tel d'", cis"'; Halbe c $\frac{1}{2}$ ". T. 56, Vl. II, 4, 16tel c", des" statt 8tel g'; Va., 4, 8tel g' statt cis'; S II, 3-4, 4tel b' 8tel b", 16tel c", des". T. 57, Ob. II, 2, 16tel d", c" statt 8tel d"; Va., 4, 16tel d', c' statt 8tel f'; T, 4, 16tel d', c' statt 8tel f'. T. 60, Trb. III, 3-4, 4tel g, g. T. 61, Cl. I, Urfassung unklar. T. 62, Tr. I, II, ganze Noten c', c"; Trb. II, 3, 4tel d'. T. 63, S I, 3, 8tel d" statt f"; T. 3-4, 8tel f', 4tel d', 16tel e', f'. T. 64, Fag. II, 4, 8tel a, g. T. 65, Fag. II, 1-2, 4tel f, fis; Tr. I, 2, 4tel c"; Trb. III, Oktave tiefer; Va., 4, untere Stimme, 8tel d', f'; Cb., 1, 4tel d'. T. 67, Tr. I, ganze Note c", 3 usrp. 4tel c"; S II, 2, 8tel e", d"; B, 4, 4tel gis. T. 68, Fl. I, 3, 8tel f"'; Ob. II, 3, 8tel d"; Va., 3, Doppelgriff f' u. a'; S II, 2-4, wie S I; B, 4, 4tel d'. T. 69, Trb. I, 2, 8tel g'; Trb. III, 1, 8tel A. T. 70, Fl. I, 2, 8tel a"; Fl. II, 2, 8tel a"; Ob. I, 2-3, 8tel g $\frac{1}{2}$ , Pause, f"; Pause; S II, 2-3, 8tel g', e', 4tel a'. T. 71, Fag. II, 4, 4tel e'. T. 72, Cor. I, 1-3, Halbe g' mit Bindebogen zu 8tel g'. T. 75, Vl. I, 2, zweites 16tel b'. T. 77, Vl. II, 4, 4tel d'. T. 78, Cb., 1, erstes 8tel, g. T. 79, Va., 3, 8tel h $\frac{1}{2}$  statt e'. T. 80, S II, A, 3-4, halbe Noten. T. 81, Va., 3, 8tel c'. T. 82, Vl. II, 4, 8tel f'. T. 84, Va. 4, 8tel e; Cb., 4, 8tel A. T. 85, Vl. I, 2-4, 8tel d', Pause, c', Pause, gis', Pause; Vl. II, 2, 8tel d'. T. 87, Vl. II, 4, 8tel d'. T. 89, Vl. I, 1, 8tel e'; S I, 2, 8tel a', Pause; B, 2, 4tel d'. T. 90, Vl. II, 4, 8tel e', Pause; S I, 4, 8tel b', 16tel a', g'; A, 1, 8tel f', e'. T. 91, Vl. II, 4, 4tel d"; B, 3-4, 4tel e, e. T. 92, T, 4, 4tel e'; B, 3-4, punktiertes 8tel c', 16tel c, 4tel c. T. 94, T. 1-2, 8tel g', cis' d', e'. T. 97, B, 1-2, 8tel g, d, d, d, 3-4, Ur-fassung unklar. T. 100, A, 3-4, 4tel c', c'. T. 101, Fl. I, 3-4, 8tel c'', b'', 4tel a''; Fl. II, 2, 4tel g"; Cl. I, 4, 4tel h'; S II, 3-4, 4tel c'', cis"'; T, 1, 4tel b; B, 1, 4tel b, 4, 4tel cis; Cb., 4, 4tel cis. T. 103, Va., 3, 4tel a'; S II, 2-3, 4tel b', a'. T. 104, Ob. II, 2, 8tel a', g'; Cl. II, 2, 8tel h', e''. T. 105, Tr. I, II, 3-4, halbe Noten c', c"; Timp., 3-4, halbe Note (mit Triller); S II, 3-4, halbe d''. T. 106, Va., 3-4, f'', e'', u. d'' usrp. eine Oktave tiefer. T. 107, Trb. I, ganze Note a'. T. 108, Fl. II, 1-2, 4tel d'', a''; Fag. II, 3-4, punktiertes 4tel d', 8tel h $\frac{1}{2}$ . T. 109, A, 4, 8tel a', d'. T. 110, Ob. I, 1-3, 8tel b', 4tel d", 16tel c'', b', 4tel a'; B, letzte Note 8tel f. T. 111, Trb. I, 1, 4tel a'; Trb. II, 4tel a. T. 113, Trb. II, 1, 4tel e; S II, 4, 4tel a'; Vc. u. Cb., 4, 4tel G. T. 115, Va., 1-2, 8tel b, es', b, g. T. 116, Trb. II, 1, c'; S I, zweite u. dritte Noten es' u. c''. T. 117, Ob. I, 1-2, doppelt punktiertes 4tel b", 16tel, 4tel b"; Ob. II, 1-3, doppelt punktiertes 4tel as", 16tel as, 4tel as; S I, zweite und dritte Noten f'', d"; S II, zweite und dritte Noten, b', b'. T. 119, Vc., 3-4, 4tel tremolo a, g. G. T. 120 Cl. II, 1, 4tel e"; S II, 1, 4tel d'. T. 122, Cor. I, ganze Note e.

<sup>1</sup> Eine kurze Beschreibung des Manuskripts und seiner Herkunft findet sich in: Margret Crums, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, Tutzing 1983, Bd. II, S. 2.

# Kyrie in d

# Felix Mendelssohn Bartholdy 1809—1847

On the *CD* with *Kammerchor Stuttgart*, conducted by Frieder Bernius (Carus 83.105).

Aufführungsdauer / Duration: ca. 10 min.

© 1986 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.482

© 1980 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.482  
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

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

Erstausgabe/First edition  
Herausgeber: R. Larry Todd

9

6

9

*pp*

*f*

*f*

*pp*

*p*

*pp*

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*Ky*

*Ky*

*p*

*di*

*pp*

*dim.*

*pp*

*n. p*

*dim.*

*pp*

*fp*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

12

15

*p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

*p* *cresc.* *cresc.* *f* *f* *p*

*p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.* *f*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *tr.*

*p*

may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabekualität gegenüber Orgel

18

21

*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

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

*PRO*

*son,* *mf* *Ky -*

*son,* *Ky -*

*p* *cresc.* *Ky -*

*son,* *p* *Ky -*

*son,* *Ky -*

*Ky -*

*e - le - i - son,*

*e - le - i - son,*

*i - son, e - le -*

*e - le -*

*i - son, e - lei -*

*i - son, e - lei -*

*crescendo*

*f*

*crescendo*

*f*

24

28 Solo *p*

*sf*

be reduced • Carus-Verlag

24

*Ky - ri - e, Ky -*

*Ky - ri - e - le - i -*

*- i - son, e - le*

*ff*

*Ky - ri - e - le - i -*

*- son, e - le*

*ff*

*Ky - ri - e - le - i -*

*ff*

*Ky - ri - e - le - i -*

*ff*

*Ky - ri - e, Ky - ri - e - le - i -*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pizz.*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality maj



36

Solo

39

Solo

f

36

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

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ky - ri - e - e -

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

pizz.

pizz.

pizz.

41

44

Ky - ri - e \_ e - le -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • arco

Quality may be reduced • Carus-Verlag

46

49

46

le - - - i - son, Ky - ri - e,  
son, e - le - i - son,  
*p*  
Ky - - -  
Ky - ri - e,

e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e -  
cresc.  
Ky - - - ri -  
- le - - - i - son, e - le - - i - son, Ky - - - ri - e - e - le - i -

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

sempre p  
sempre p  
sempre p

51

54

Ky - ri - e - le - i - son,  
son, Ky - ri - e - le - i - son,  
le - i - son, K -  
e,

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

A musical score for orchestra and choir, featuring multiple staves of music. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *ff>* (fortissimo crescendo). The vocal parts include lyrics in German, such as "Ky - ri - e" and "i - son, e - le - i - sc". The score is annotated with several large, semi-transparent icons: a magnifying glass, a book, a CD, a DVD, and a smartphone. A prominent watermark on the right side reads "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag". Another watermark on the left side reads "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert". The page numbers 56 and 59 are visible at the top.

60 
  
 62

Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy

Carus 40.482

64

67

ff

ff

ff

64

son, e - le - i - s

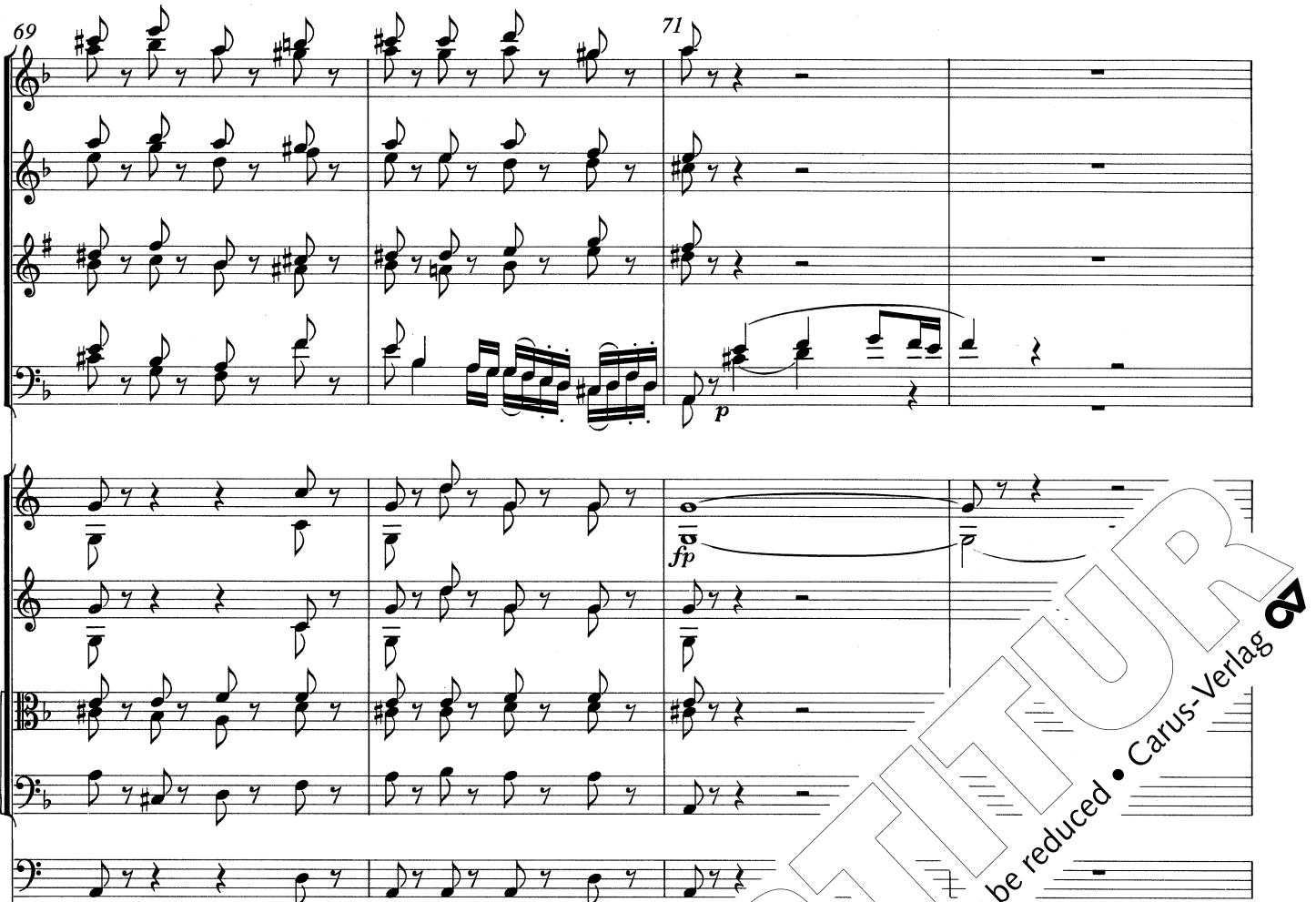
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy • Quality may be reduced

Original evtl. gemindert

PRO

Carus-Verlag


69

71

son, e - le - i - son, e - le - i

son, e - le - i - son, e -

son, e - le - i - son

8 son, e - le - i - son.

son, e - - i - son.

71

*p*

*p*

*p*

Carus-Verlag

73

75

73

77

79

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

77

79

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

Musical score for orchestra and choir, page 17, measures 81-84.

Measure 81: Bassoon (Bassoon) plays a sustained note. Trombones play eighth-note chords. Percussion includes timpani and cymbals.

Measure 82: Trombones play eighth-note chords. Percussion includes timpani and cymbals. The bassoon continues its sustained note.

Measure 83: Trombones play eighth-note chords. Percussion includes timpani and cymbals. The bassoon continues its sustained note.

Measure 84: Trombones play eighth-note chords. Percussion includes timpani and cymbals. The bassoon continues its sustained note.

Text overlays: "Aussagequalität gegenüber Original evtl. gemindert" (Output quality may differ from original), "Evaluation Copy - Quality may be reduced", "Carus-Verlag", and "PBI".

86

89

Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, e - le - i - son, ligato

Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, e - le - i - son, ligato

Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, e - le - i - son, ligato

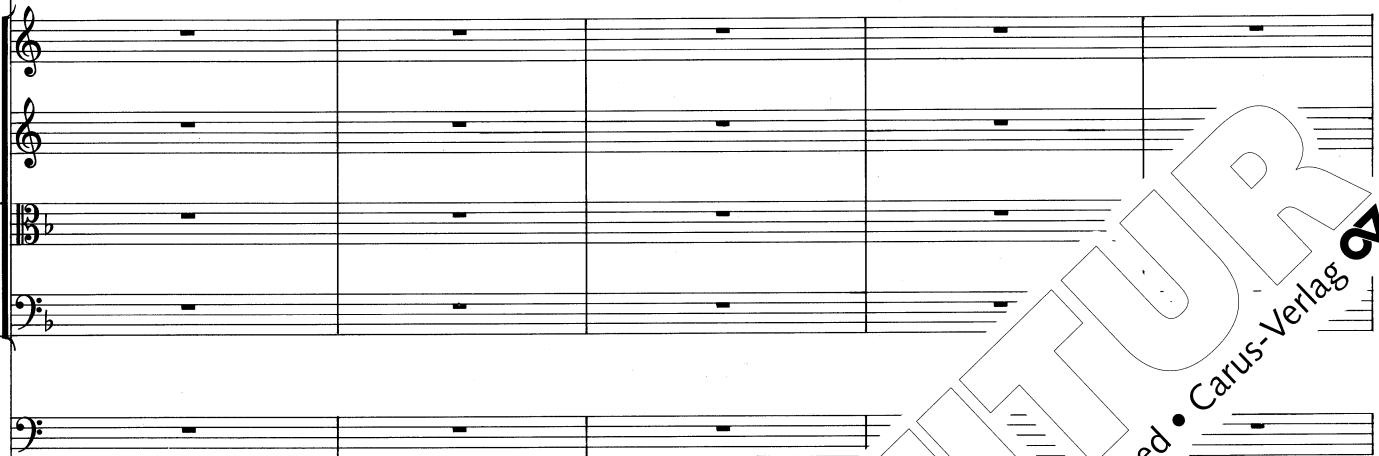
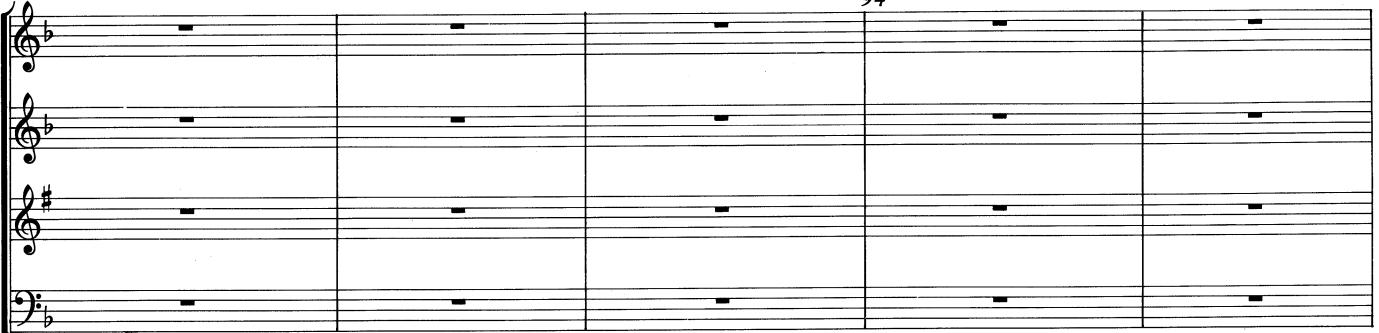
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Carus-Verlag

25

91

94



*Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert*

*f*

son.  
Ky - ri - e - le - i - son.  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
*p*  
*f*

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

Musical score page 91. The lyrics are:

Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
Ky - ri - e - le - i - son,  
*p*  
*f*

The page includes a large watermark "Evaluation Copy" and a logo featuring a book and musical notes.

A musical score page for orchestra and choir, numbered 26. The page contains four systems of music. The first system (measures 96-97) consists of five staves: Treble, Alto, Bass, Tenor, and Bassoon. The second system (measures 98-99) consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 96 starts with a forte dynamic (f). Measure 97 begins with a forte dynamic (f), followed by a dynamic change to *sf*. Measure 98 begins with a forte dynamic (f), followed by a dynamic change to *sf*. Measure 99 begins with a forte dynamic (f), followed by a dynamic change to *sf*. The vocal parts sing the Kyrie eleison. The score is annotated with several large, semi-transparent watermarks: 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag' diagonally across the page; 'Original evtl. gemindert' (Original possibly altered) near the beginning; 'Ausgabequalität gegenüber' (Quality of the edition compared to) at the bottom left; and a magnifying glass icon at the bottom right.

A musical score page featuring six staves of music. The top two staves begin with dynamic *f*, followed by *ff*. The middle two staves begin with *ff*. The bottom two staves begin with *ff*, followed by a dynamic *ff* in parentheses. Measure numbers 101 and 104 are indicated at the top left and top right respectively. The score includes various musical elements such as eighth and sixteenth note patterns, rests, and slurs. A large watermark for "Carus-Verlag" is visible on the right side of the page.

106

109

**PRO**

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

**Carus-Verlag**

106

**PRO**

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

**Carus-Verlag**

**PRO**

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

**Carus-Verlag**

III

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

114

*sf*

*sf*

*ff*

*ff*

*ff*

III

*sf*

son,

Ky -

*sf*

son,

Ky -

son, e - le - i - son, e - le - i - sor

*sf*

son,

Ky -

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

*f*

*f*

A page from a musical score for orchestra and choir, featuring multiple staves of music with dynamic markings like ff, p, and tr. The page includes lyrics in German (Kyrie, Christe, etc.) and is annotated with large, semi-transparent icons of a magnifying glass, a book, a baseball field, and a soccer field. A watermark on the right side reads "Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

120

123

120

son, e - le - i - son.  
son.  
son, e - le - i - son.  
son,  
son, e - le - i - son.

Original evtl. gemindert

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

dim. pp dim. pp dim. pp

p pp