

Felix Mendelssohn  
Bart

fest

Antiphona et Respons

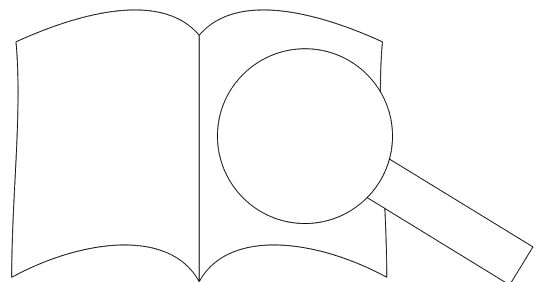
per 4 Cori SATB  
Organo e Con

Erstausg  
heraus  
Ma<sup>+</sup> edited by

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben

Partitur / Full score

Caru



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

## Vorwort

Im Jahre 1828 komponierte der damals neunzehnjährige Felix Mendelssohn Bartholdy sein *Hora est*, ein vierchöriges Stück, das auch als „Antiphona et Responsorium à 16 voci“ bezeichnet wurde<sup>1</sup>. Er schenkte die Partitur seiner Schwester Fanny zum 23. Geburtstag am 14. November 1828<sup>2</sup>, was aber keineswegs bedeutet, daß dieses Stück nur als Geburtstagsgeschenk konzipiert und ausgeführt worden wäre. Vielmehr ist die Komposition für die Sing-Akademie Carl Friedrich Zelters geschrieben<sup>3</sup>, von der sie im folgenden Jahr auch gleich mehrmals aufgeführt<sup>4</sup> und von den Kritikern mit zustimmenden Rezensionen<sup>5</sup> bedacht worden war. Ob wohl die Komposition in Abschriften bald Verbreitung fand<sup>6</sup>, ist es unwahrscheinlich, daß sie auch in das Repertoire anderer Singvereine übergang, da nur Abschrift Partitur und keine Stimmen erhalten sind. Daß das Stück nicht veröffentlichte, könnte darauf beruhen, daß es nur als „Jugendwerk“<sup>7</sup>, in dem er sich Traditionen angeeignet hatte, verstand. Es ist jedoch, daß die Komposition deshalb nicht veröffentlichte, schien, weil sie der Berliner Sing-Akademie vorbehalten blieb und ihr ein gewisser exklusiver Charakter bewahrt werden sollte.

Adolf Bernhard Marx beschrieb die *Hora est* bei einer öffentlichen Aufführung in der Berliner Publikation machte<sup>8</sup>. Der Eindruck, den sie auf das Berliner Publikum machte, scheint als „uralter weckender Zuruf“ eines altenden Chor der Priester, Märtyrer und Heiligen zu betragen wird, um die „rechte Stunde“ zu künden, die den „rechten“ Tönen, die die Mahnung der Fortsetzung in „sanfter Liebesunterbrechung“ den Hörer in die Frühzeit der ersten *Ecce apparebit* stimmen in „höherem Ton die versammelten Chöre“ an: „so breitet Ruhe und Würde der Gesang des ganzen „Gottes Stimme“ ist. Nach dem Volk kindliche Gebet der Jungfrauen vernommen (187 ff.), die – und hier nähert sich die Beschreibung bedenklich unserer Vorstellung von religiösem – so „mild und süß wie ein blaues Kinderauge das Licht

verkünden, das die „brauset“ die Tonwege der Macht wieder herein, und die Glocken lärmende Morgenlüfte zugerufen, tören Mund und Herzen wieder“. Um die großen Töne verstehen zu können, ist es notwendig, seinen Aufführung zu vergehen. Die Jahre 1829/30, für die Aufführungen belegt sind, hatte die „Diensttagsakademie“, eine für alle Mitglieder bestimmte Probe am Abend, 354 singende Mitglieder, davon 121 Soprane, 72 (1830: 71) Alte, 75 (1830: 70) und 86 Bässe<sup>9</sup>.

Mendelssohns unmittelbare Textvorlage ließ sich leider nicht ermitteln<sup>10</sup>. Der Text des ersten Teils dürfte aber auf die Antiphon „Hora est jam nos de somno surgere, et aperti oculi nostri surgere ad Christum, quia lux vera est fulgens in coelis“ zurückgehen, deren liturgische Bestimmung das Offizium des ersten bis dritten Adventssonntag<sup>11</sup> ist. Der Anfang des Textes eines Responsoriums mit der Bestimmung für das Offizium des dritten Adventstags<sup>12</sup> ist dagegen identisch mit dem zweiten Teil des vertonten Text, dem *Ecce apparebit*. Gerade diese Texte wählte, die dem Komponisten damit einer ihm fremden Konfession gegenüber erklären werden: die Suche nach einem Subjekt religiösen Gedanken, wie ihn Marx beschrieb. Die „rechten“ Töne und Volkschor beim hymnischen „Ecce apparebit“ auf einen vermeintlich „rechten“ Text, der die Vorstellung des „höheren“ Tones vertonen. Daß der Text der *Hora est* in der Berliner Sing-Akademie, blieb aber belanglos, solange die Sing-Akademie seiner Aussage interessiert war. Die Stunde schlägt! An uns zu erheben und mit offenen Ohren zu erheben, denn er ist das wahre Wort. Siehe, der Herr wird erscheinen.

<sup>1</sup> Ob diese Bezeichnung auch in einem der Autographen klar. Fanny nennt das Stück aber so (vgl. Anm. 2). Eine Kopie ist es ebenfalls so bezeichnet (vgl. Krit. Bericht Rudolf Werner *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenkomponist* (Diss. Frankfurt a.M. 1930), S.42).

<sup>2</sup> Vgl. in dem Brief Fannys vom 8. Dezember 1828 an ihren Bruder: „Felix hat mir drei neue Lieder gemacht, ein Lied ohne Worte, ein vierchöriges Stück Antiphona et Responsorium, ein vierchöriges Stück Antiphona et Responsorium, ein vierchöriges Stück Antiphona et Responsorium.“ In: Sebastian Fanny Mendelssohn – 1847 nach Briefen und Autographen (Hrsg. v. Felix Mendelssohn Bartholdy – Leben und Werk, Berlin 1880), S.98 und Anm. 16: Unvollständig 1820.

<sup>3</sup> Vgl. die Besetzung des Responsoriums vom 4. Januar 1849 in dem es heißt: „Das Werk wurde im Jahre 1826 unter Leitung seiner Väter, Tu es Petrus“ das „Hora est“ und welche die S.A. in Abschrift besitzt, „Anlassung.“ Er ist wiedergegeben bei: Felix Mendelssohn Bartholdy – Tedeum und die Werke Felix Mendelssohn Bartholdys, Leipzig 1977. Vgl. auch Anm. 2.

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

<sup>5</sup> Eine kurze, lobende Anzeige findet sich in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 6 (1829), H.47 (21. Nov.), S.376a: „Die Singakademie, die schon im vorigen Jahr durch die That anerkannte, was in diesen Blättern seit sechs Jahren als ihre Pflicht und Nothwendigkeit bezeichnet wurde: ihre Thätigkeit mehr dem Publikum zu widmen: schreitet auf dieser ehrenvollen Bahn rüstig vorwärts.“ In: *Die Sing-Akademie zu Berlin* in: Werner Bollert (Hg.) *Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1966, S.41) oder 10. März (so Georg Schünemann in *Die Sing-Akademie zu Berlin 1791 – 1941*, Regensburg 1941, S.54) fand. Eine öffentliche Aufführung zu „wohlthätigem Zweck“ liebte das Stück wohl am 4. November 1829 (so Martin Blumer, a.a.O., S.224, Nr.18 und Georg Kinsky *Musikhistorisches Museum* Bd. IV, S.329 und zugehörige Anm.) und nicht am 14. des Monats (so in BAMZ 6 (1829) – vgl. Anm. 5). Eine weitere öffentliche Aufführung erfolgte in der dritten „Abonnements-Aufführung der Sing-Akademie“ am 14. Januar 1830 (so BAMZ 7 (1830) – vgl. Anm. 5). Innerhalb der Sing-Akademie wurde das Werk wahrscheinlich während des ganzen 19. Jahrhunderts immer wieder gesungen, ja sogar noch 1930 aufgeführt (nach Friedrich Welter, a.a.O., S.41).

<sup>6</sup> Eine kurze, lobende Anzeige findet sich in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 6 (1829), H.47 (21. Nov.), S.376a: „Die Singakademie, die schon im vorigen Jahr durch die That anerkannte, was in diesen Blättern seit sechs Jahren als ihre Pflicht und Nothwendigkeit bezeichnet wurde: ihre Thätigkeit mehr dem Publikum zu widmen: schreitet auf dieser ehrenvollen Bahn rüstig vorwärts.“ In: *Die Sing-Akademie zu Berlin* in: Werner Bollert (Hg.) *Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1966, S.41) oder 10. März (so Georg Schünemann in *Die Sing-Akademie zu Berlin 1791 – 1941*, Regensburg 1941, S.54) fand. Eine öffentliche Aufführung zu „wohlthätigem Zweck“ liebte das Stück wohl am 4. November 1829 (so Martin Blumer, a.a.O., S.224, Nr.18 und Georg Kinsky *Musikhistorisches Museum* Bd. IV, S.329 und zugehörige Anm.) und nicht am 14. des Monats (so in BAMZ 6 (1829) – vgl. Anm. 5). Eine weitere öffentliche Aufführung erfolgte in der dritten „Abonnements-Aufführung der Sing-Akademie“ am 14. Januar 1830 (so BAMZ 7 (1830) – vgl. Anm. 5). Innerhalb der Sing-Akademie wurde das Werk wahrscheinlich während des ganzen 19. Jahrhunderts immer wieder gesungen, ja sogar noch 1930 aufgeführt (nach Friedrich Welter, a.a.O., S.41).

<sup>7</sup> Eine kurze, lobende Anzeige findet sich in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 6 (1829), H.47 (21. Nov.), S.376a: „Die Singakademie, die schon im vorigen Jahr durch die That anerkannte, was in diesen Blättern seit sechs Jahren als ihre Pflicht und Nothwendigkeit bezeichnet wurde: ihre Thätigkeit mehr dem Publikum zu widmen: schreitet auf dieser ehrenvollen Bahn rüstig vorwärts.“ In: *Die Sing-Akademie zu Berlin* in: Werner Bollert (Hg.) *Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1966, S.41) oder 10. März (so Georg Schünemann in *Die Sing-Akademie zu Berlin 1791 – 1941*, Regensburg 1941, S.54) fand. Eine öffentliche Aufführung zu „wohlthätigem Zweck“ liebte das Stück wohl am 4. November 1829 (so Martin Blumer, a.a.O., S.224, Nr.18 und Georg Kinsky *Musikhistorisches Museum* Bd. IV, S.329 und zugehörige Anm.) und nicht am 14. des Monats (so in BAMZ 6 (1829) – vgl. Anm. 5). Eine weitere öffentliche Aufführung erfolgte in der dritten „Abonnements-Aufführung der Sing-Akademie“ am 14. Januar 1830 (so BAMZ 7 (1830) – vgl. Anm. 5). Innerhalb der Sing-Akademie wurde das Werk wahrscheinlich während des ganzen 19. Jahrhunderts immer wieder gesungen, ja sogar noch 1930 aufgeführt (nach Friedrich Welter, a.a.O., S.41).

<sup>8</sup> Eine kurze, lobende Anzeige findet sich in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 6 (1829), H.47 (21. Nov.), S.376a: „Die Singakademie, die schon im vorigen Jahr durch die That anerkannte, was in diesen Blättern seit sechs Jahren als ihre Pflicht und Nothwendigkeit bezeichnet wurde: ihre Thätigkeit mehr dem Publikum zu widmen: schreitet auf dieser ehrenvollen Bahn rüstig vorwärts.“ In: *Die Sing-Akademie zu Berlin* in: Werner Bollert (Hg.) *Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1966, S.41) oder 10. März (so Georg Schünemann in *Die Sing-Akademie zu Berlin 1791 – 1941*, Regensburg 1941, S.54) fand. Eine öffentliche Aufführung zu „wohlthätigem Zweck“ liebte das Stück wohl am 4. November 1829 (so Martin Blumer, a.a.O., S.224, Nr.18 und Georg Kinsky *Musikhistorisches Museum* Bd. IV, S.329 und zugehörige Anm.) und nicht am 14. des Monats (so in BAMZ 6 (1829) – vgl. Anm. 5). Eine weitere öffentliche Aufführung erfolgte in der dritten „Abonnements-Aufführung der Sing-Akademie“ am 14. Januar 1830 (so BAMZ 7 (1830) – vgl. Anm. 5). Innerhalb der Sing-Akademie wurde das Werk wahrscheinlich während des ganzen 19. Jahrhunderts immer wieder gesungen, ja sogar noch 1930 aufgeführt (nach Friedrich Welter, a.a.O., S.41).





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

Ganz im Sinne des Traditionsbewußtseins des Vorstand der Sing-Akademie 1816 wurde die „Verfassung“<sup>29</sup> verabschiedet, der ihr Zweck und ihr Verhältnis zur musikalischen Welt festsetzte. Der erste Paragraph lautet: „Der Zweck der Sing-Akademie ist ein Kunstverein für die heilige Musik, besonders für die Musik im gebundenen Vortrag. Zweck: praktische Uebung an den Mitgliedern zur Erbauung der Mitglieder, daher soll die Leitung anders, als unter der Leitung ihres I... auftritt.“

Seine Idee der Musik versuchte Zelter des weiten Kreises der Ausbildung von Komponisten zu verwirklichen. Seit 1819 auch der junge Mendelssohn, nachdem ein Jahr später zusammen mit Franz Schubert in die Sing-Akademie aufgenommen wurde, hat sich Mendelssohn dort das Repertoire angeeignet, konzentrierte sich der Unterricht Zelters auf die Ausbildung kompositionstechnischer Fertigkeiten<sup>30</sup>, wovon besonders Mendelssohns kontrapunktische Studien zeugen, andererseits ging es aber auch darum, Mendelssohn die ästhetischen Kategorien zu vermitteln die für seine von seinem Vater und Zelter vorgezeichnete Komponistenlaufbahn wichtig waren. Wie Mendelssohns frühe Kompositionen zeigen, sollte er die Gattungen des Kirchenmusiklichen lernen, die in den wichtigen Institutionen des kirchlichen Musiklebens – dem Hauskonzert und der Sing-Akademie – gepflegt wurden. Wenn Mendelssohn mit 18 Jahren auf die eng mit der Sing-Akademie verbundenen sechzehnstimmigen Komponiererklassen<sup>31</sup> dies unter Zelters Anleitung geschah, war er bereits 70 Jahre alt – eventuell wurde er in der Sing-Akademie herangebildet worden. Verschiedenen musikalischen Ausbildungswegen und verschiedenen Reisen des jungen Komponisten ist der wesentliche Bildungsfaktor die Sing-Akademie war er unter anderem durch die Bekanntschaft mit Giuseppe Cherubini vorgeschrieben. In Weimar begegnete er (1821) und 1822 dem Komponisten Friedrich Justus Thielsch, dem er begeistert

war<sup>31</sup>. Das Treffen mit dem Komponisten Mendelssohns ästhetische Vorstellungen ergänzt und sogar vertieft haben, da er die neuen Inhalte vermitteln, da er im Grunde mit der Ästhetik der Berliner Sing-Akademie identisch waren. Damit ist nun der Zusammenhang der Vorstellungen Mendelssohns abgeklärt, die eine für die Sing-Akademie bestimmten Kreislauf darstellt.

In dem bereits erwähnten Aufsatz von Adolf Zelter lassen sich noch einige Probleme andeuten, die diese Komposition das Verhältnis der ästhetischen Vorstellungen zu ihrer Realisierung in der Partitur betreffen. Ein kräftiges deutsches Nationalbewußtsein zeigt Marx' Polemik gegen Frankreich, in dem angeblich die Oberflächlichkeit der Franzosen, die Frage nach der Existenzmöglichkeit christlicher Kunst im Kontext einer unchristlichen Welt gestellt werden konnte. Marx hält von der Position einer pantheistischen Religiosität aus dagegen, daß sich der „ewig fortlebende Geist“ in Taten und Handlungen der Menschen und Künstler manifestiert. Ein deutscher Künstler erhalte erst dadurch die Möglichkeit zu seinem Volk zu reden, daß er sich mit dem „Geist“ von seinem Schaffen habe und sich dieses „Geistes“ fühle. In Mendelssohns Komposition ein „fortlebendes Zeugnis“ des „Geistes“, welches für die Komposition sei in der Hand der Zuhörer „durchleuchte“ und die „Erfindung hervorgerufen“ und die „Idee im migen Satzes beseelt“ und die „Idee“ in der Zeit des früheren Komponisten. Mendelssohn ist nun, daß sich die „Grundidee“ in der poetische Ausschmückung der Komposition der Sing-Akademie zu einer individuellen Leistung Mendelssohns verwandelt. Diese Komposition ausschließlich in der „Erfindung“ der Musik, die in der Disposition des Textes zu sein soll – er erscheint ja nach den Prinzipien in schlichter Abfolge – sondern der einer durch die verschiedenen Ebenen der Musik untergeordnet. Mendelssohns ermessen zu können, die Vorgaben kennen: die „Grundidee“ also, in der ästhetischen Vorstellungen der Sing-Akademie einfließen; den Text, dessen allgemeine Aussage nur eine allgemeine Darstellung in der Musik erfährt, und der als Material verwendet wird; den Satztypus des capella-Ideals, der durch die Sechzehnstimmigkeit schon eine gewisse Beschränkung erfährt. Bei ihm setzt die kompositorische Ausarbeitung durch musikalische „Erfindung“ und kunstvolle kontrapunktische Gestaltung an. Die Schwierigkeit heute besteht darin, diesen Satztypus zu rekonstruieren und seine Bedeutung für das Komponieren zu zeigen: er war nämlich nicht abstrakt formuliert, sondern zum einen durch die Kompositionen repräsentiert, die das Repertoire der Sing-Akademie bildeten, zum anderen durch seine emotionalen Wirkungen fixiert, wie sie im ästhetischen Schrifttum beschrieben sind.

Kiel, am 16. März 1822  
Matthias Hutzel

<sup>24</sup> In: Christian Friedrich Fasch, hg. von ... Bd. 7. ... S. 26.

<sup>25</sup> In: ... ästhetik der Berliner Sing-Akademie in: ... a.O., S. 51: Brief Grells an H. Wichmann

<sup>27</sup> In: ... in jeder Kunst und insbesondere in den verschiedenen Arten der Kirchenmusik“ in: Wilhelm Heineken und Ludwig Tieck *Phantasien über die Kunst*, hg. von Wolfgang Nehring (Stuttgart 1973), S. 69–74.

<sup>28</sup> In dem Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik* (vgl. Anm. 21).

<sup>29</sup> Wi... Bl... –68. 1821 vgl. Martin

<sup>30</sup> Vg... a.a... : ders.,

<sup>31</sup> Vg... Se... In:

<sup>32</sup> Ra... Re... sel... Be... Ja... una... S. 21–67... 457–483... –50.

Foreword

It was in 1828 that Felix Mendelssohn-Bartholdy, then at age 19, composed his "Hora est", a work for four choirs that has also been called "Antiphona et Responsorium à 16 voci". He gave the score of the work to his sister Fanny for her twenty-third birthday which was on November 14, 1828<sup>2</sup>, but this does not mean that the work was either conceived or written simply as a birthday present. For it was composed for Carl Friedrich Zelter's "Sing-Akademie" (a choral society)<sup>3</sup> which also performed it several times in the following year<sup>4</sup> to favourable reviews from the critics<sup>5</sup>. Although copies of the work were soon in circulation, it is not probable that it entered the repertory of other singing groups because only copies of the complete score have come down to us, but no vocal part scores. The fact that Mendelssohn never published the piece might well indicate that he considered it only a "Jugendwerk" (work of his youth)<sup>7</sup> in which he sought exercise in certain formal traditions. It is more probable, however, that the work never appeared in print because it was reserved for use by the Berlin Sing-Akademie to give it a certain exclusive character.

We have Adolf Bernhard Marx' description of the impression "Hora est" made on the Berlin audience at a public performance. Part I, "Hora est", seemed like a "primeval call to the swaying chorus of priests, martyrs and sainthour [as being] far away like the exalted sound like the admonition to duty". The "gentle although repeatedly interrupted by the admission of the listener back into the early days of the "Ecce apparebit" is sung in a "higher of all of the combined choirs": "thus the unfolds in magnificence, calm and dignity" "voice of God". After the song of the people "the of the virgins may also be heard" (bars 187 ff.) "description comes dangerously close to our pro-sch" - "proclaim the Light that shines through mildly and sweetly as the blue eyes of the waves of the folksong enter again with the and the bells, that call to us through the dawnning day, finally resound from every mouth able to appreciate the great effect of the to mind the conditions that surround time: In the years 1829 and 1830, for which news are documented, the "Tuesday academy Tuesday evening rehearsal for all participants of 354 singers, of which 121 (127 in 1829, 72 (71 in 1830) altos, 75 (70 in 1830) tenors

It has not been possible to determine the direct source of Mendelssohn's text<sup>10</sup>. The text to Part I may, however, go back to the on "Hora est jam nos de somno surgere, et aperti oculi no. gere ad Christum, quia lux vera est fulgens in coelis" that in the liturgy is for the Office of the first to the third Sunday in Advent. On the other hand, the beginning of the text of a responsory that liturgically is for the Office of the third Sunday in Advent<sup>12</sup> is identical with the "Ecce apparebit", the second text that Mendelssohn set to music. Just why Mendelssohn chose this text which is drawn from monastic rites (and thus from a confession foreign to him) is explained in the following way: His text selection may well be led by his search for a subject that represented an elevated idea. The contents of the piece - as Marx describes it: "the of a chorus of priests and people in hymn singing - made it sonable for him to go back to a text that presented a clearly defined early Christendom and to set it according to the of that period. That the text was a part of the unimportant as long as interest was directed to the value of his statement. Eric Werner's (C Mendelssohn set reads: "Die Stunden dem Schlaf zu erheben und mit heben, denn er ist das wahre Herr wird erscheinen, über den Heiliger" (The hour has from sleep and lift our true light that shine white cloud, and

Before we can understand a musical constellation in the first thing the Mendelssohn acquired the valuable reviews and number of highly corresponded, and we of these aesthetic ideas and in- ed, especially with respect to com-

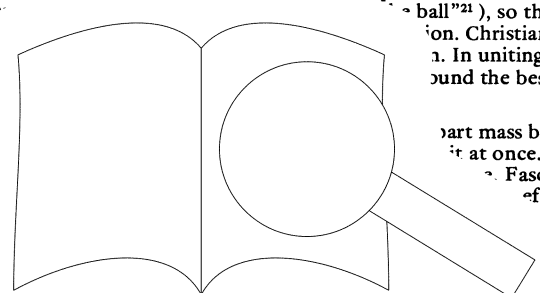
The population of Berlin from about 1800 on, grew enormously. On a whole, however, the city had also brought both a loss of depth to the significance to the entertainment value of music. Circles among the bourgeois intellectuals had formulated demands that could no longer be satisfied by the musical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

The seclusion they sought means had an esoteric character, for it was primarily an education man was to become "ennobled" with ideal goals; needless to say, political aspects were to be avoided as well, for the aim was also to steady the for independence. While Carl Friedrich Zelter's artistic goals in his petitions to King Friedrich III for the establishment of regulated musical activity at the Sing-Akademie, the King, nonetheless, saw the political aspect of the King's ideas and granted him financial aid<sup>15</sup> chiefly for the Sing-Akademie, at the beginning of the century, the Sing-Akademie was the only institution in which "church music" could be performed by music enthusiasts and connoisseurs since the aesthetic demands of the educated classes could no longer be satisfied by the music in the services themselves.

The growing demand for musical activity - for an intellectually-minded and artistically demanding section of the public, on the one hand, and for a general public that thought of music as entertainment, on the other - goes back to the period just before the turn of the century and can best be explained in terms of that period. The highly complex structure of the enlightened absolutistic state gradually began to change after the death of Friedrich II (1786). Freeing the middle classes from their previous disadvantage over against the court nobility in connection with the government opened up new avenues for artistic activity outside the privileged classes of noblemen, and the attempt was made to give this new aspect of art with new models of art reception. Areas of musical activity were opened up in a number of ways: on the one hand, concerts because the traditional institutions, namely, the Court and the Church - either in the middle classes or no longer significant "decline" in church services during the "secularization" of church music by theologians and - chiefly through the efforts of the church striving to gain knowledge of the church music and worship service - on the other hand, we may name Hamann and Herbart, who gave musical formulae to the theologians. The ideal of "nobility" and "community" in connection with the development of church music were seen in slow, full-voiced vocal series of consonant chords (at all possible) in a single melody. It is important to note that this was set up in the area of composition as a social component in the idea of church music, which unites Christians in hymns and songs. Herbart's formulations of this ideal in his "Theorie der Unterrichtsmethoden" (1806) and their notions of antiphonal singing are extremely rich in content. One of the things desired for this was an extremely rich range of dynamics, one that ranged from the softest solo singing to those

Elements in Berlin's musical life must be viewed in the social and cultural background just described. On the one hand, there were the composers of popular Berlin songs and plays with music, both of which were open to many influences and satisfied especially the entertainment needs of the public. On the other hand, there was a rather conservative group of theoreticians and composers who, in part, oriented themselves to the tradition of skilled yet "pure" writing and conformed to the doctrines of the "stile antico" in which the educational and artistic value of music was given greater emphasis than its entertainment aspect. On the horizon of theological questions as to what constitutes devotional and true church music - questions that had begun with the diagnosis of church music that was considered wrong and bad because it was secularized and operatic - the concept of what was true and right merged with the concept of music that was oriented on the earlier "stile antico" writing into the idea that the early music was simultaneously the "true" music that could be juxtaposed to the new music that, in turn, seemed bad and wrong. With portents like these, "historicism" could then enter upon its march of triumph. The most important representative of this musical ideal was Palestrina, the "saviour of church music"; his compositions, however, were not understood from the standpoint of their historical assumptions, for only the series of consonant chords in slow tempo were praised. Once this ideal had been recognized as correct and had been formulated, it could no longer be reconciled with the new orders for divine services and concert performances (E.T.A. Hoffmann's "Die Kunst des Klavierspielens", 1810, p. 100), so that new compositions were required. Christian Carl Fasch's "Missa" (1771) is an example. In uniting the old and the new, Fasch's "Missa" was the best opera-

In 1771, Fasch, a German composer, dared 16-part writing and succeeded in it<sup>25</sup>. Fasch's intentions do-



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

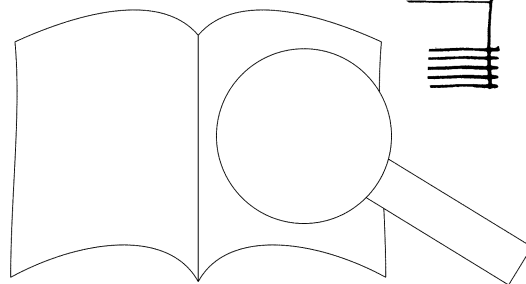


# Hora est.

F. Mendelssohn Barth.  
1.

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal parts are labeled I, II, III, and IV. The lyrics are: 'Ho-ra est Hora' and 'ra est!'. The piano accompaniment consists of chords and melodic lines. The score is marked with a large watermark 'PROBEPARTITUR' and a diagonal watermark 'Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag'.

Felix Mendelssohn Bartholdy, *Hora est.*  
Beginn des Werkes nach der Kopie eines unbekanntem Schreibers aus  
Stadttarchiv Leipzig, Signatur: Gewandhaus Nr. 50.







# Hora est

Mendelssohn Bartholdy  
1809–1847  
Orgelaussetzung: Paul Horn

3 7 9

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Coro I

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

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Coro II

Ho - ra, ho - ra

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Coro III

Ho - ra est! ho - - ra est!

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Coro IV

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

3 9

Available on CD with *Kammerchor Stuttgart*, conducted by Frieder Bernius  
Aufführungsdauer / Duration: ca. 8 min.

© 1981 by Carus-Verlag, Stuttgart - CV 40.478

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / [www.carus-verlag.com](http://www.carus-verlag.com)

First edition  
edited by Matthias Hutzler

10 12 14 16 18

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

*mf* Ho - ra est, nos de som - no su: ra jam nos de som - no, de som - -

*mf* Ho - ra no - sur - ge - re, ho - ra jam nos

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

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

*mf* Ho - ra est, nos de som no ra jam nos de som - no, de som - -

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

*mf* de som - no sur - ge - re, ho som - no -

12 14





PROBEPARTITUR

41 43 45 47

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

o - cu - lis cor - - dis sur - ge - rr + su Ho - - ra est, ho - -

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

ho ho - - ra, et a - per - cu - lis

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

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

ho ho - - ra, et ra et

o - cu - lis cor - -

43

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

48 50 52

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

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

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

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

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

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

sur - ge - re ad Chri som -

50 52

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are in German and Latin. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like 'Original evtl. gemindert' and 'Evaluation Copy - Quality may be reduced'. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. At the bottom right, there is a graphic of an open book with a magnifying glass over it. The page number '15' is at the bottom right, and the Carus catalog number 'Carus 40.478' is at the bottom left.

56

58

60

64

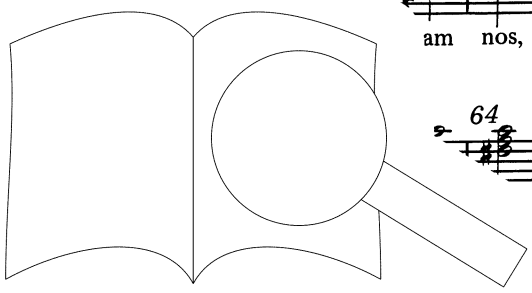
*cresc.*  
no, jam nos de som - no, de som - sur - ge - re, jam nos,  
*cresc.*  
no, jam nos de som - no, de no - sur - ge - re, jam nos,

*cresc.*  
no, jam nos de le som - no sur - ge - re  
*cresc.*  
no, no, de som - no nos,

*cresc.*  
no, jam nos de som - no, de som - sur - ge - re, jam nos,  
*cresc.*  
no, jam nos de som - no, no sur - ge - re, jam nos,

*cresc.*  
no, jar e som - no sur - ge - re, jam nos, jam nos,  
*f*  
no, de som - am nos,

58 60 64



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



65 67 69

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

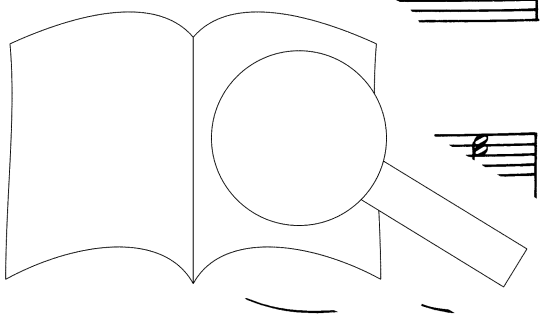
*mf* nos de - sor - - - - - no sur - ge - re  
*mf* nos d - - - - - no sur -

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

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

67

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



73 75 77 79 81

*f* ho - ra est, ho - ra, est!

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

Solo

*f* ho - ra, ho - ra est!

ho - - - ra, ho - ra

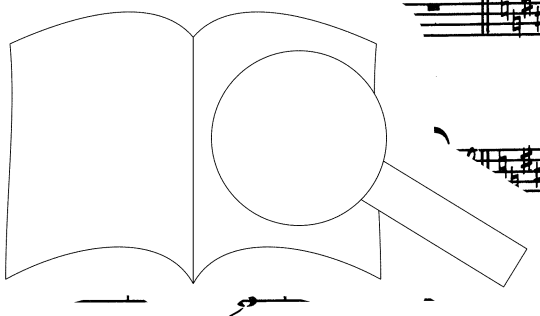
*f* ho - ra est, ho - est!

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

ho - ra, ho - ra est!

- - - ra,

75 77



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

83 Vivace

85

87

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

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

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

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

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

Ec - ce, bit Do - mi - nus, ec - ce,

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

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

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

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

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

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

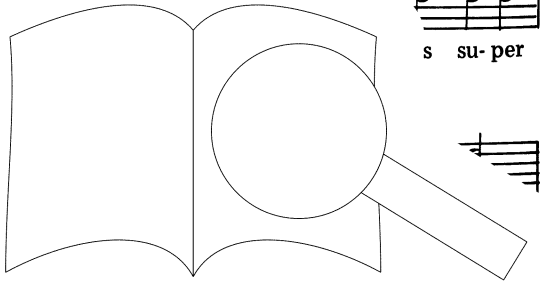
Ec - ce, ec - ce, ec - ce ap - pa - re - bit Do - mi - nus su - per

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

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

Ec - ce, ec - ce, ec - ce, s su - per

85



88 90 92

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

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

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

Ec - ce ap - pa - re - bit su - per

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

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

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

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

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

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

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

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

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

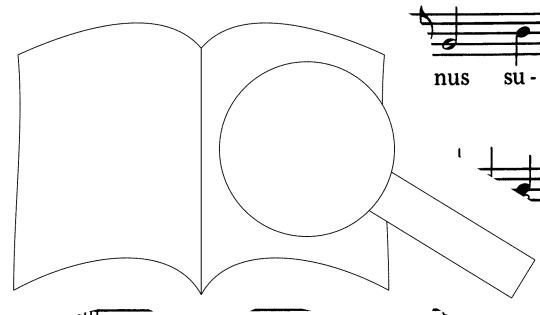
nu - ber Do - mi - nus su - per

nu - ber Do - mi - nus su - per

nu - ber Do - mi - nus su - per

nu - ber Do - mi - nus su - per

88 90



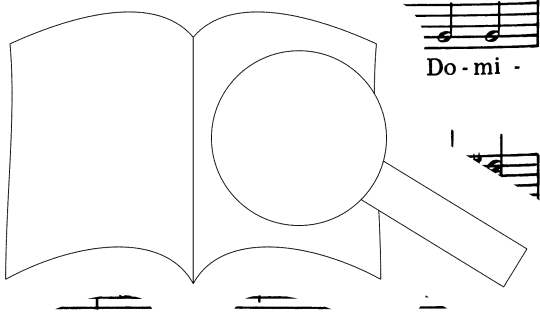
nu-bem can - di - dam,  
 nu-bem can - di - dam,  
 nu-bem can - di - dam,  
 nu-bem can - di - dam,

Do - mi -

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

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

nu-bem can - di - us, ap - pa - re-bit,  
 nu-bem car Do-mi - nus, ap - pa - re-bit,  
 n' a-re - bit Do-mi - nus, ap - pa - re-bit, Do - mi -  
 dam, ap-pa-re - bit Do-mi - nus, Do - mi -



98 100 102

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

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

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

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

100

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

103 105 107

et cum e - - - - - o

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

et cum e - o san - - - mil - - -

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

e - - - - - et

et cum e - - - - - cum

e - o, e

o, et cum e - - - - -

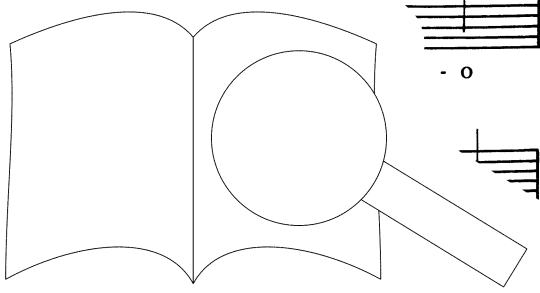
et san - cto - - - -

o san - cto - - - - rum mil -

et cum e - - o san - cto - rum

li - a, - o

105



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





115 117 119 121

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

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

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

ec - ce, Do-mi-nus su - per nu - t

Do-mi-nus, Do-mi-nus si - gi - dam, can - di -

Do-mi-nus, Do-mi-nus si - gi - bem can-di - dam, can -

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

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

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

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

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

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

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

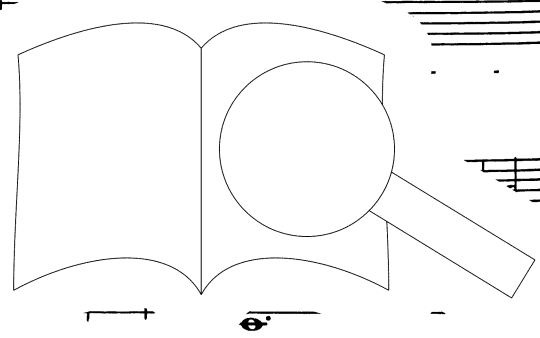
ec - ce, Do-mi-nus su - per nu - bem can - di - dam, su - per nu - bem can - di -

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

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

117

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



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

Più vivace

122

124

Ec - ce ap - pa - re - bit,

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

Ec - ce pa - re -

Ec - ce ap - pa - re -

dam.

dam.

dam

pa -

dam.

dam.

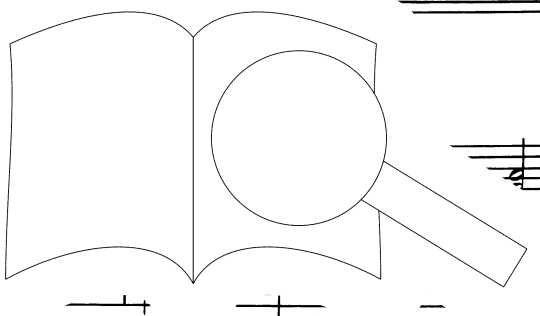
dam.

dam.

dam.

dam

124



PROBE PARTITUR

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



134

136

bit, Do - mi - nus pa - -  
 re - - bit, Do - mi - n' ap - - pa - -  
 re - - bit, Do - - ap - - pa - -  
 ap - pa - re - bit, as ap - - pa - -

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

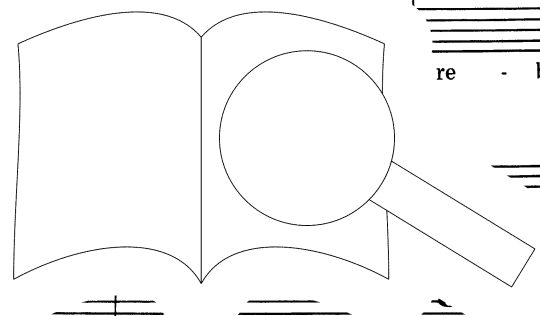
mi - nus ap - pa - re - bit, r - bit  
 Do - mi - nus ap - pa - re - bit, e - - bit  
 re - - bit, ap - pa - pa - re - - bit  
 ap - pa - re - bit, mi - as, ap - pa - re - - bit

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

1.

136

1. 136



140

142

144

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

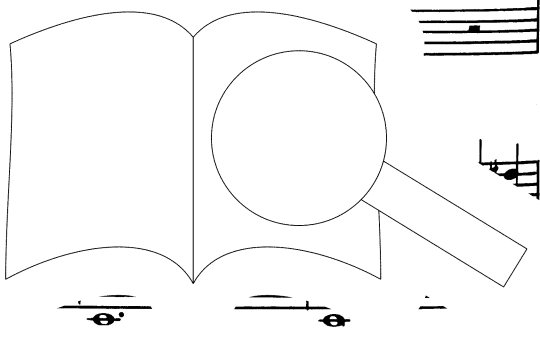
re - bit, Do - mi - nus ap - pa - re - bit,  
 re - bit, Do - mi - nus ap - pa - re  
 re - bit, ec - ce ap - pa - re  
 re - bit, ec - ce, ec - ce

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

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

142

142



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

146

148

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

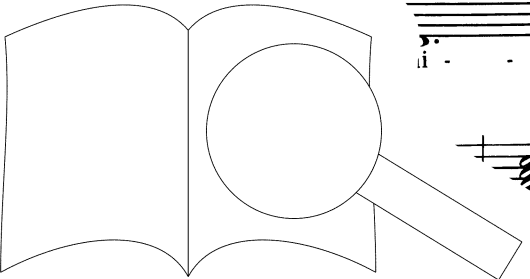
re - - - bit Do - - mi -  
 ap - pa - re - -  
 ap - - - pa - re - -  
 pa - re - -

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

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

148

148



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

152 154 156

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

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

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

ec - - ce - ap - pa - re - t.

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

nus, ec - ce ap - pa -

nus, ec - ce ap -

ec - ce pa

nus, ap - pa -

nus, ap - pa -

nus, ec - - -

ec - ce

nus,

nus,

154

Ec - - - ec - - -

Ec - - - ec - - -

Ec - ce, ec - - -

Ec - ce, ec - - -

ap - pa - re

ap - pa

bit,

bit.

re - - - bit.

ce - ap - pa - re - bit.

ap - - - pa - re - - bit.

Ec - ce, ec - - -

Ec - ce, ec - - -

bit.

re - - bit.

pa - re - bit.

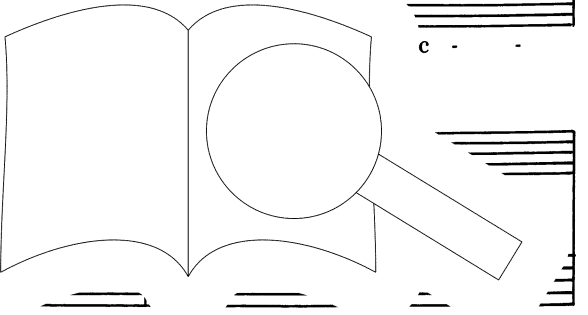
Ec - ce, ec - - -

Ec - ce, ec - - -

Ec - ce, ec - - -

ec - ce ap - - - pa

160



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



ce ap - pa - bit,

ce ap - bit,

ce, mi - nus,

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

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

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

ap - ap - pa - re -

e - bit, ap - pa -

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

ce ap - pa - re - b: e, ap - pa -

ce ap - pa - re ap - pa -

ce ap - r - re bit, ap - pa -

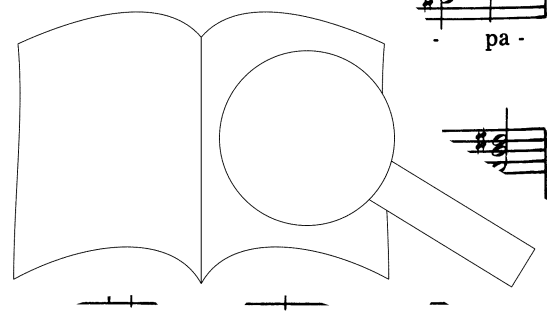
ce re - bit, ap - pa -

ce re - bit, ap -

ce re - bit, ap - pa -

pa - re - bit, ap -

Musical notation for the bottom system, including a grand staff with piano accompaniment.



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

170

172

174

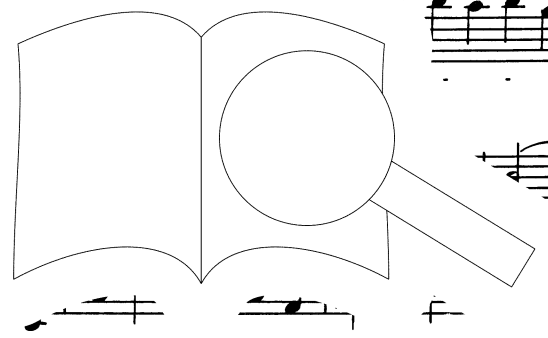
ec - - - ce ap - pa - r  
 ec - - - ce ap - r  
 ec - - - ce re - - - - -  
 ec - - - ce pa - re - - - - -

ec - - - ap na -  
 ce  
 ce - ap - pa - re - -  
 ec - - - ce ap - pa - r

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

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

1. 172



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

175 177 179 *f* 181

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

bit Do - mi - nus. Ho -

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

bit Do - mi - nus.

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

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

Do - mi - nus.

Do - mi - nus.

Do - mi - nus. de som -

ap - pa - re - bit Do - Ho -

bit, ap - pa - re - bit

bit Do - mi - nus.

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

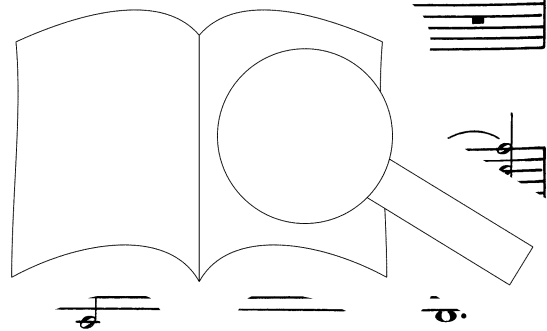
mi - nus. Ho -

Do - mi - nus.

Do - mi -

177

7



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

182 184 186 188

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

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

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

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

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

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

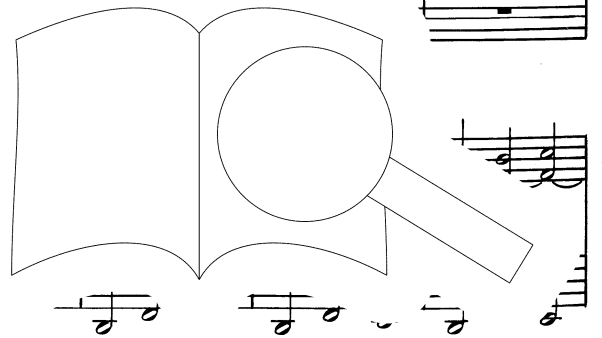
no sur - ge - re. Ho - ra, et a - per - tis o - cu - lis

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

184 188

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

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



190 *f* 192 194 196

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

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

cor - dis, ho - ra ... - - ra, sur - ge - re ad ri -

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

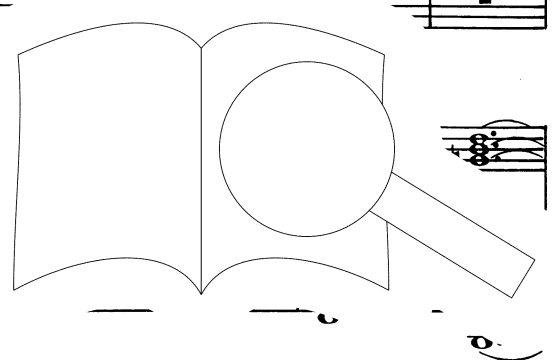
et - a - per - tis o - cu - lis r . ad Chri -

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

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

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

192



198

200

202

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

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

Ec - ce

Ec - -

stum, qui - est ful - gens in coe - -

stur a. ver - a est ful - gens

Ec - -

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

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

Ec - ce

Ec - -

stur est ful - gens in coe - -

ver - a est ful - gens in coe - -

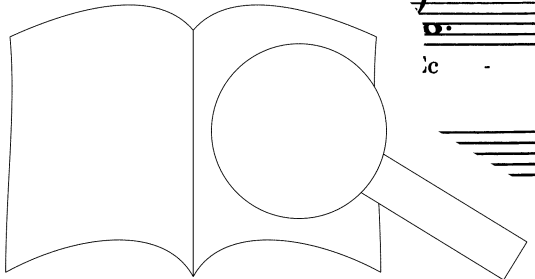
Ec - -

ic - -

200

202

200 202



PROBE-PARTITUR

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

lo. Ec - ce

lo. Ec - ce ap - pa -

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

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

lo. Ec - ce ap - na -

lo. ce, ec - ce

ap - bit, ap - pa - re -

ce ec - ce, ec - ce

lo. Ec - ce,

ap - pa - re - bit, ap

ce, ec - ce

ce ap - pa - re -

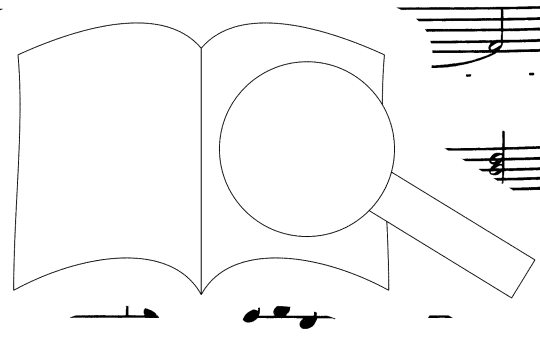
lo. Ec - ce ap - pa -

lo. ce ap - pa - re -

pa - re - bit, ap

ce, ec -

208



PROBEPARTITUR

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

212 214 216

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

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

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

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

re - - - mi - nus,

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

bi pa - re - - - bit,

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

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

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

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

re - - - mi - nus,

Do - mi - nus,

bit, ap - bit,

re - - - bit,

214

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





224 226 228 230

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

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

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

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

ce, ec ap - - - pa -

ce, ec - ce ap -

ce, ce, ec - ce

1 - bit, ec - ce re -

ec - ce, - - - pa -

ce, ec - ce, ap - pa -

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

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

bit, ap - pa - re - - -

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

ec - ce ap - pa - re -

bit, ec - ce

226

232 234 236 238

re - bit Do - - - - -

bit, ap - pa - re - bit nus.

bit. Ho - ra est, jam nos de

bit, ce. Ho - ra est, jam nos de

re - bit Do - - - - - mi - nus.

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

ec - ce.

ec - ce. Ho - ra est, jam nos de

bit Do - - - - -

re - bit, ap - pa - bit.

bit, Ho - ra est, jam nos de

bit, ce. Ho - ra est, jam nos de

bit Do - - - - - mi - nus.

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

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

ec - ce.

ec - ce.

234

239

241

243

2/

247

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

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

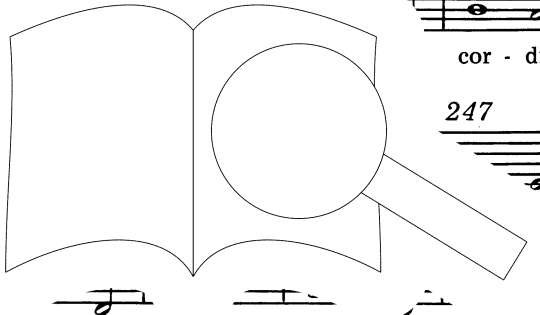
som - no, de som - no sur - ge - re, et a - per - tis o - cu - lis cor - dis  
 som - no, de som et a - per - tis o - cu - lis cor - dis

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

241

243

247



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

248

250

252

Ec - ce ap - pa - re

Ec - ce, ce ap - pa -

sur - ge - re ad Chri - tum.

sur - ge - re ad Chri - stum.

re -

ce, ec - ce

sur - ge - Chri - stum.

ad Chri - stum.

Ec - ce ap - te -

Ec - ce, ce ap - pa -

sur - ge - re ad Chri - stum.

sur - ge - re ad - stum.

ce ap - pa - re -

Chri - et -

ad Chri -

250

musical notation for the lower part of the score, including a large graphic of an open book.

PROBENPARTITUR

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



260

262

264

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

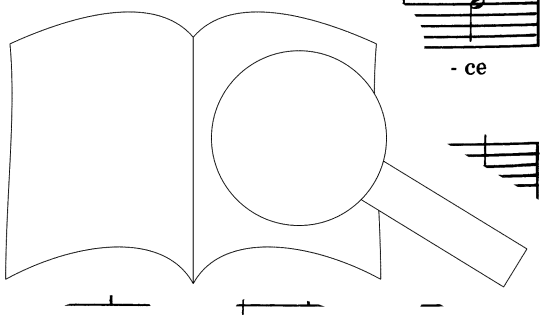
ap - pa - re - bit, ar  
 ap - pa - re - bit,  
 Do ap - pa - re - bit  
 bit, ap - pa - re - bit Do - mi - nus, ap - pa -

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

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

262

262



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

266 268 270 272

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

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

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

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

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

re - Ho - - ra est,

re Ho - - ra est,

bit. Ho - , ra,

- pa - - re - bit Do - mi - nus. es. ho - ra,

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

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

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

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

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

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

re - bit Do - - mi - nu - ra,

268



274 276 278

ho-ra jam est, jam est,

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

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

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

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

ho-ra ho-ra est, ho-ra

jam est,

ho-ra est, ho

ho-ra est, ho - - - ra,

ho-ra est, ho - - - ra

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

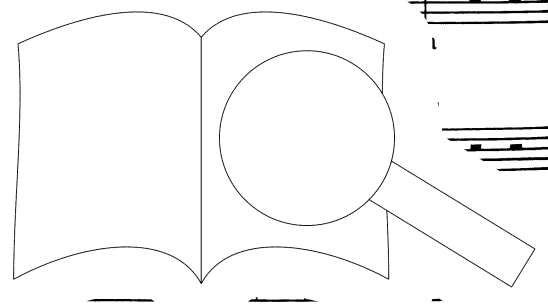
est, jam ho - - - ra

ho-ra est, jam ho - - - ra

ho-ra est, jam ho - - - ra

ho-ra est, jam ho - - - ra

276 278



282

284

28f

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

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

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

jam ap - pa - re - bit

est, e ap - pa - re - bit, ar a -

ho - ra jam ec - ce ap - pa - re - bit

ho - ra ec - ce ap - pa - re -

est, ap - pa - bit

ho - ra est, ap - pa -

ho - ra est, bit, ap - pa -

jam est, ec - re - bit, ap - pa -

jam est, ap - pa - re - bit

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

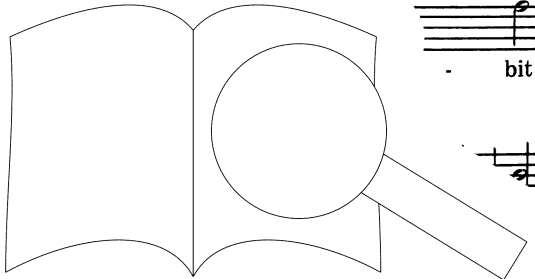
est, ap - pa - re - bit, ap - pa -

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

est, ap - bit

284

284



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

288

290

292

294

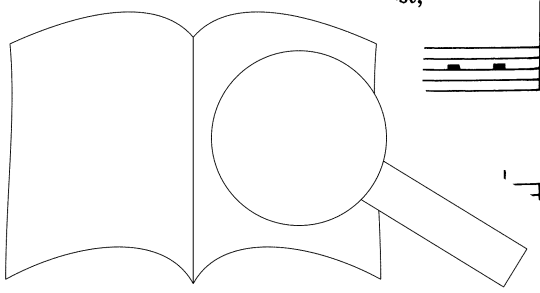
re - - bit Do - mi - nus, ho - ra est, - ra est, jam  
 re - - bit Do - mi - nus, ec - ce ap - ho - ra est, - jam  
 re - - - - - bit, e - bit, ho - ra est, - jam  
 Do - - - - - si. pa - re - bit, ho - ra est, - jam

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

e - bit Do - mi - nus, h - it, no - ra est,  
 re - - bit Do - mi - nus, ec - ce at, ho - ra est.  
 re - - - - - re - bit, ho - ra est,  
 Do - - - - - pa - re - bit, ho - ra est.

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

290



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

295

297

299

301

nos de som - no sur - ge - re, ho - ho - ra est, jam  
 nos de som - no sur - ge - re, bit,  
 nos de som - no sur - ge - re, h a est, ho - ra est,  
 nos de som - no sur - ap - pa - re - bit,

nos de som - no re, ho - ra est, ho - ra jam  
 nos sur - ge - re, ap - pa - re -  
 nos sur - ge - re, ap - pa - re - bit,  
 de som - no sur - ge - re, ec - ce ap - r - bit,

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

- - - ra est, ho - ra est, jam  
 ho - ra, ho - ra, ho -  
 ho - ra, ho - ra, ho -  
 Ec - ce - bit,

297

297

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

303 305 307

nos\_ de som - - - - no re,

ho - ra nos\_ de som - - - - no ge - - re,

ho - ra nos\_ de som - - - - sur ge - - re,

ho - ra nos\_ de som - - - - no sur ge - - re,

nos\_ de som - - - - no sur ge - - re

ho - ra nos\_ - - - - no sur ge -

ho - ra som - - - - no sur

os\_ de som - - - - no re,

de som - - - - re,

ho - ra nos\_ de som - - - - ge - - re,

ho - ra nos\_ de som - - - - sur ge - - re,

ho - ra nos\_ de sur ge - re, ho - ra

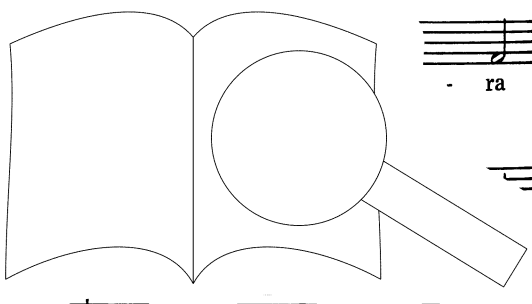
nos\_ de sor - - - - no sur ge - - re,

ra, ra, sur ge - - re,

ra, re,

de som - - - - no su - ra

33 305 307



311 313 315 317

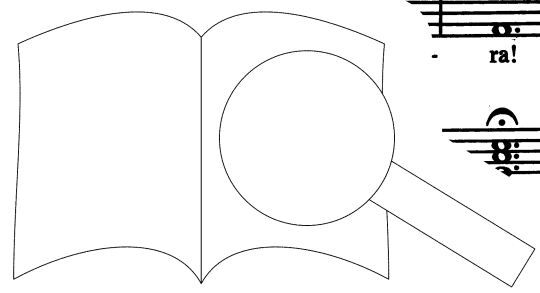
ho - ra, ho - ra!  
 ho - ra est, ho - ra ho - ra!  
 ho - ra est, ho - ra ho - ra!  
 ho - ra est, ho - ra ho - ra!

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

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

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

313



PROBEPARTITUR

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

1. Die Quellen

Die beiden nachweisbaren Autographe des Werkes sind zur Zeit nicht verfügbar<sup>1</sup>. Wie aus Georg Kinskys Katalog hervorgeht<sup>2</sup>, hatte Mendelssohn das erste Autograph seiner Schwester Fanny zu ihrem 23. Geburtstag am 14. November 1828 geschenkt. Das andere Autograph erweist sich aufgrund seiner Datierung („Berlin d. 6<sup>ten</sup> Dec. / 1828“) als zweite Niederschrift der Komposition; es wurde von Georg Welter genau beschrieben.

Mit Sicherheit wurde das Werk für die Sing-Akademie gesungen in deren Bibliothek es zusammen mit anderen frühen Autographen Mendelssohns in Abschrift (Partitur und Stimmen) noch vorhanden war und sogar aufgeführt wurde, wie Friedrich Welter in diesem Material mit der gesamten Musik der Sing-Akademie und dem 1932 von Friedrich Welter fertiggestellte Verzeichnis der Vokalmusik nach seiner Auslagerung während des Zweiten Weltkrieges verlorengegangen.

Die Leipziger Kopie, die auf Mendelssohns handschriftliche Kopie seit 1835 zurückgehen könnte, liegt die Leipziger Kopie ist weniger fehlerhaft als die Wiener Kopie, da sie weniger dynamisch exakter und umfaßt 22 Blätter in Hochformat, die mit Ausnahme des letzten Blattes beschrieben sind. Bl. 1<sup>r</sup> trägt den Titel *Hora est. Antiphona u. Responsorium* von anderer Hand „F. Mendelssohn Barth.“, die Zahlangabe die Ziffer „1“. Am linken unteren Rand des Orgel-System wieder von anderer Hand „19“. Die Stimmen sind nur die vier Chöre mit römischer Nummerierung. Die Kopie, die nach Peter Krause „um 1830“ von unbekannter Hand (Anonymus) wurde, gehört dem Stadtarchiv Leipzig; Gewarheiten dieser Quelle, wie etwa Einzelanmerkungen verzeichnet.

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

Die beiden Kopien sind nicht voneinander abhängig und scheinen auf keine gemeinsame Vorlage zurückzugehen. Der Dank des Herausgebers gilt den beiden Quellen zur Veröffentlichungserlaubnis erteilt.

2. Zur Edition

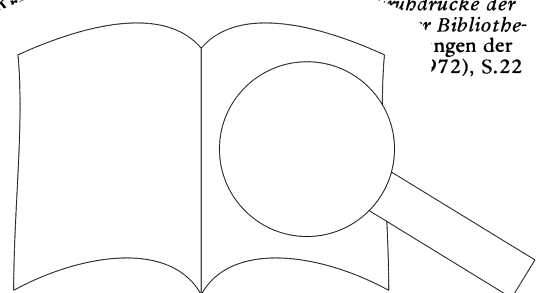
Aufgrund eines Quellenvergleichs wurde die zuverlässigere und korrektere Edition.

Die Akzidentiensetzung vor allem die zahlreichen Warrsichtigt bleiben. Die vereinfacht; die Auszeichnungen sind anders verfaßt. Bogen werden nur in der Akzidentienlogie ergänzt; sie erscheinen in den Vermerke wurden ohne Besondere Berücksichtigung in den beiden Quellen hier sind alle Abweichungen angegeben. Alle Abkürzungsschreibweisen (Stimme im homophonen Satz) wurden Interpunktion bleibt nahe an den Konsequenz aber nicht durchgehalten

Die Silbentrennung folgt den in der Editio Vaticana angegebenen Prinzipien. „Alte Schlüssel“, von denen Mendelssohn den „Alte Schlüssel“ für S und A<sup>7</sup> sowie den Tenorschlüssel verwendet, ebenfalls aufgelöst. Im zweiten Autograph wurde die „nur aufzufassende, unbezifferte Orgelstimme“<sup>8</sup> auf einem höheren Notensystem unterhalb des IV. Chores notiert, wo sie in den beiden Kopien steht. Sie ist nach Art des Basso seguento ausgeführt. In der Ausgabe erscheint sie ohne die Bögen, die die Schreiber beider Quellen manchmal von den Melismen der Baßstimmen auf sie übertragen haben. Die Aussetzung dieser Orgel-Stimme ist als Hilfe für die Einstudierung des Werkes zu verstehen.

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

1 Für Hilfe bei der Beschaffung von Informationen danke ich Herrn Prof. Dr. Krummacher (Kiel).  
 2 Georg Kinsky *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln* Band IV – Musik-Autographen (Köln 1916), S. 328–330 Nr. 631.  
 3 Vgl. das Vorwort.  
 4 Friedrich Welter *Die Musikbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin* in: Werner Bollert (Hg.) *Sing-Akademie zu Berlin* (Berlin 1966), S. 33–47  
 5 Peter Krause *Die Musikbibliothek der Sing-Akademie zu Berlin* (Berlin 1966), S. 33–47  
 6 Bez.  
 7 Vgl.  
 8 So



### 3. Einzelanmerkungen

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

Takt	Chor	Stimme	Quelle	Anmerkung					
1/2	I	Baß	W	Zwei Halbe und Ganze G					
1-3	IV	Tenor	W	Zwei Halbe, Ganze und zwei Halbe d					
2		Orgel	W	Ganze G					
13	II	Baß	W	Punktiertes 4tel fis statt f					
14		Orgel	L	f fehlt					
17	II	Tenor	W	Halbe g statt a					
37	I	Baß	W	Tutti: Halbe fis und halbe Pause					
40		Orgel	L	Zwei 4tel mit Bindebogen					
41		Orgel	L	p					
53		Orgel	L	Je zwei 4tel mit Bindebogen					
54			L	Texturierung: et statt est					
58	IV	Tenor	W	Zweites bis viertes 4tel b-c <sup>1</sup>	1.	I	Sopran	L	Melisma auf -pa-; Silbe -re- fehlt.
65	II(IV)	Tenor	L	f über erstem 4tel		II	Tenor	W	Halbe cis <sup>1</sup> statt cis.
	II	Tenor	L	Textunterlegung und Bogen	146	IV	Sopran	L	Bogen fehlt.
			W	Halbe und 4tel nos; j	144	IV	Alt	W	Zweite Halbe a <sup>1</sup> statt gis <sup>1</sup> .
			W	Textunterlegung und Halbe und 4tel n	155	I	Sopran	W	Zweite Halbe cis <sup>2</sup> .
		Baß	W	Textunterlegung	158	III	Tenor	W	Letztes 4tel fis <sup>1</sup> .
			W	drei 4tel no	160	IV	Sopran	W	Zweite Halbe gis <sup>1</sup> .
	III	Tenor	L	Ursprüngl.	163	III	Tenor	W	Punktierte Ganze a sr
			W	Textunterleg.	164	I	Baß	W	Halbe dis <sup>1</sup> .
			W	Halbe und 4tel de	167	I	Alt	W	Zweite Halbe d <sup>2</sup>
		Baß	W	Textunterlegung und Bogensetzung:	168	II	Alt	W	Zweite Halbe f
			W	Halbe und 4tel de	169	III	Tenor	W	Dritte Halbe
			W	Halbe und 4tel de	170		Orgel	W	Zweite H
	IV	Tenor, Baß	W	Über Chor I ist diese Stelle mit einem Kreuz markiert.	171	IV	Sopran	W	Halbe e <sup>1</sup>
92	I	Sopran	W		171	IV	Alt	W	4tel
	III	Sopran	W		176	I	Sopran	W	H <sup>2</sup>
93	I	Sopran	W	letzte Halbe war ursprüngl. wurde durchgestrichen; daneben e d <sup>2</sup>	176/	II	Alt	W	
94	IV		W	el h <sup>1</sup> -8tel gis <sup>1</sup> -8tel a <sup>1</sup> -4tel h <sup>1</sup> -zwei 8tel gis <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> -punktiertes 4tel und 8tel b <sup>1</sup> . Der Kopist hat in diesem Takt die Tenorstimme versehentlich nochmals im Altssystem (Sopranschlüssel) notiert. Textunterlegung und Bogensetzung: e <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> -cis <sup>2</sup> unter einem Bogen zu ap-; letztes 4tel h zu -pa-.	177				
		Alt	L	Zweites 4tel d <sup>2</sup> statt dis <sup>2</sup>	179	III	Baß	W	be e
	I	Sopran	W	Textunterlegung und Bogensetzung: vier 4tel zu -to-; zwei 4tel zu -rum-	182	I	Sopran	W	re pun-
101		Baß	W	Bogen über e-Gis	201	I-IV	Sopran	W	Te
102	III	Alt	W	Punktierte Halbe e statt fis		II, IV	Alt	W	unk-
107	I	Alt	L	Halbe h <sup>1</sup>					tu
109	I	Orgel	L	Die ersten beiden 4tel ohne Bogen					er Note: ver
		Tenor	W	Bogen über den ersten beiden Halben	214	I	Tenor	W	an irr
	IV	Alt	W	Zweite Halbe eis.	21		Orgel	W	über
	IV	Alt	W	Zweite Halbe eis <sup>1</sup> .					den beiden Halben cis-fis.
110	IV	Alt	L	Zweite und dritte Halb					über den beiden 4teln a-gis.
112	IV	Alt	L	Bogen über den beide					sehtlich ist hier schon die Silbe
116	I	Baß	W	Letzte beide 4tel: b-a					-pa- unterlegt.
119	II	Baß	W	Letzte beide 4tel: d <sup>1</sup> -cis <sup>1</sup>					Halbe e <sup>1</sup> am Taktende statt der bei-
120/	IV	Baß	L	Bogen über d					den 4tel e <sup>1</sup> -cis <sup>1</sup> .
121	IV	Tenor	L	Bogen fe	283	IV	Alt	W	Halbe a <sup>1</sup> statt a.
116-	IV	Sopran	L	Im S- <sup>c</sup>	298	II	Baß	W	Über den letzten beiden Tönen im Takt (A a <sup>1</sup> -h <sup>1</sup> /B, Org. d-e) stehen zwei Kreuze – offensichtlich störten den Schreiber die Quintenparallelen.
122		Alt	L	te 11					Letzte Halbe: A – übergebunden zur ersten Halben (A) des nächsten Taktes. Der Schreiber hat die Stelle mit einem Kreuz und Fragezeichen versehen und außerdem den Ton Gis als Korrekturvorschlag eingetragen.
			W	a <sup>1</sup>	301	IV	Alt	W	Erste Halbe h <sup>1</sup> statt cis <sup>2</sup> .
			W	ent-		II	Alt	L	Textunterlegung: erste beide Halbe über -re-; letzte Halbe zu jam.
			W	am Alt-					d <sup>2</sup> statt e <sup>2</sup> .
			W	rt und	303	II	Tenor	W	Ganze und Halbe h <sup>1</sup> .
			W	das Sopran-	306	II	Sopran	W	Ganze und Halbe h <sup>1</sup> .
					308		Orgel	W	Halbe e <sup>1</sup> statt d <sup>1</sup> .
					309	III	Alt	W	Ganze cis <sup>2</sup> statt b <sup>1</sup> .
						III	Tenor	W	cis statt e.
									a <sup>1</sup> statt b <sup>1</sup> .
									cis <sup>1</sup> statt b.

