

Edition Eulenburg  
No. 8014

# MENDELSSOHN

---

SYMPHONY No. 2

Lobgesang  
Hymn of Praise  
Op. 52



Eulenburg

---

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

---

# SYMPHONY No. 2

Lobgesang  
Hymn of Praise  
Op. 52



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Tokyo • Toronto • Zürich

© 1980 Ernst Eulenburg Ltd., London

*All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of Ernst Eulenburg Ltd., 48 Great Marlborough Street, London W1V 2BN.*

# FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

## Symphony No. 2, Op. 52

### Lobgesang (Hymn of Praise)

In 1840 Germany celebrated the quatercentenary of the invention of printing by Johann Gutenberg. This is thought to have happened in Strasbourg, but Leipzig was the centre of the book trade and felt justified in organizing the chief celebrations. Lortzing composed an opera about Hans Sachs for the occasion and Mendelssohn wrote two works, an indifferent *Festgesang*<sup>1</sup> and a major work, the *Lobgesang*. The latter was the fourth full-scale symphony he had completed but counted as his second because he always regarded the *Reformation* Symphony as a failure which would never be published and the *Italian* as needing yet more revision.

The *Lobgesang* derives from Beethoven's Ninth Symphony in that it consists of three orchestral movements followed by a long vocal Finale, but no other resemblance was intended. 'First the instruments sing praise in their fashion' wrote Mendelssohn to Karl Klingemann on 21 July 1840 'and then the chorus and the individual voices', but in fact the orchestral movements were probably planned before the Gutenberg commission arrived and when he had no thought of a vocal Finale; in a letter to Ferdinand Hiller of July 1838 he mentions a symphony in B flat which he said he had in his head, and Schumann referred to the probability that the voices were an afterthought when he reviewed the first performance in the *Neue Zeitschrift für Musik*.

This first performance was conducted by Mendelssohn in Leipzig's Thomaskirche on 25 June 1840; choir and orchestra numbered about 500 and the programme also included Weber's *Jubel* Overture and Handel's *Dettingen* Te Deum. A performance in Birmingham was planned for 23 September, and in the letter to Klingemann mentioned above Mendelssohn wrote that he was having the words translated by an Englishman in Leipzig but would submit them to Klingemann for revision. He described the whole work as a 'Symphonie-Kantate' and hoped that in England it would be called *Song of Praise*; 'Hymn – certainly not!' Unfortunately Mendelssohn fell ill that summer, and Alfred Novello, later well-known as a London music publisher, became so worried by the non-arrival of the music for the Birmingham performance that he hurried off to Leipzig, made the English adaptation of the words himself, and was back in London with the score after an absence of only a few days. Moscheles conducted the preliminary rehearsals in London, but Mendelssohn arrived in time to conduct the Birmingham performance, which was rapturously received.<sup>2</sup>

But Mendelssohn was not satisfied with his music, and by 27 November he had produced a revised version which was performed in Leipzig on 3 December and at the Gloucester Festival of 1841. The alterations included the following:

1. He 'improved' the three symphonic movements as he told Klingemann in a letter of 18 November 1840, but he did not specify the improvements.
2. He halved the note lengths in the Allegro of the first movement and in Nos. 2 and 10.
3. He wrote three new vocal sections, Nos. 3, 6 and 9 of the present score. His object, it would seem, was to provide more contrast in his overlaudatory Finale, and to give his tenor soloist more to sing. No. 9, a duet for soprano and tenor, replaced a tenor aria which was discarded.

<sup>1</sup> 'Gutenberg, der deutsche Mann', runs one of the choruses; in Britain its tune is sung to the words 'Hark, the herald angels sing'

<sup>2</sup> The soloists were Mme. Caradori-Allan, Mrs Knyvett and John Braham, who must by then have been about 66. As was still usual, the alto part in the choruses was sung by men.

## IV

### 4. He added the organ part in Nos. 2, 7, 8 and 10.

Breitkopf & Härtel had already begun printing the first version; they had to start again. Another score appeared in 1875 as part of the Complete Works series and is still in current use.

Novellos were quick to produce a vocal score which gave the instrumental movements in a piano duet arrangement made by Mendelssohn himself; it included both the German words and Alfred Novello's English adaptation of them. The *Hymn of Praise* was very popular throughout Britain for the rest of the century. Selections for organ solo and even for violin and piano were published, and the choruses appeared in tonic sol-fa in 1876 and in Welsh in 1949.

The German words were taken from Luther's translation of the Old Testament and are for that reason in prose. Mendelssohn himself seems to have made the selection.<sup>3</sup> Luther had been much in his mind while he was writing the *Reformation* Symphony. As well as choosing Lutheran words for the *Lobgesang* he wrote at the top of the title-page:

Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des der sie geben und geschaffen hat – Dr. M. Luther.

(I would gladly see all the arts, especially music, serving Him who has given them and made them what they are.)

Like *St Paul* (1836) the *Lobgesang* is much less admired today than it was in the nineteenth century. The Watchman Scene, No. 6, is liked by all who hear it, the other sections only by some. The second subject of the first movement has been criticized for being too like the one in Beethoven's B flat Piano Sonata, Op. 22, and the start of the third movement for being sanctimonious. A more serious fault is the lack of a compelling unity in the anthology-like words of the Cantata-Finale. Yet the work as a whole is emotionally strong and structurally interesting. 'It lies very near my heart' wrote Mendelssohn to his brother Paul.<sup>4</sup> A reappraisal is due.

The *Lobgesang* begins with a two-bar theme which dominates the first movement, recurs briefly in the second, and is prominent in the Finale. According to Sir George Grove, 'The phrase (a favourite one with Mendelssohn) . . . is the Intonation to the 2nd Tone for the Magnificat',<sup>5</sup> but writing half a century later Edward Dannreuther described it as 'the intonation of the eighth tone as sung to the Magnificat'.<sup>6</sup> Eric Werner does not mention a plainsong origin for the phrase, though he describes the rather similar opening to the *Reformation* Symphony as 'a favourite turn of phrase' with Mendelssohn and derives it from 'the Magnificat of the Third Tone'.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> For instance the Finale begins and ends with a setting of the last verse of Psalm 150; No. 2½ is a setting of Psalm 103 vv1-2, and the second half of the Watchman Scene of Isaiah XXI vv11-12

<sup>4</sup> 20 November 1840

<sup>5</sup> *Grove's Dictionary*, 1st edition (1879), article on 'Lobgesang'

<sup>6</sup> *Oxford History of Music* (1931) VI 160

<sup>7</sup> *Mendelssohn* by Eric Werner (New York 1963, translated Dika Newlin) 216

In this work Mendelssohn may have been trying to contrast the old religion with the new. It is less easy to explain his turning to plainsong for music extolling Johann Gutenberg, and even if he did so there seems no reason to particularize which of several very similar Magnificat intonations he had in mind. Here, as an example, is the 'solemn' version of the 2nd Tone as given in the *Liber usualis*, but transposed:



As both Grove and Werner imply, Mendelssohn certainly had a liking for confident tunes starting on the dominant which rise through a sixth or thereabout without touching the leading-note. Other examples will be found in the first vocal theme in his *Psalm 42* (Op. 42, 1837) and at the very end of the *Scotch* Symphony (Op. 56, 1842).

Mendelssohn had used cyclic form with success in a number of early masterpieces, for instance the A minor String Quartet (Op. 13), but he never did so again after the *Lobgesang*. He was beginning to achieve unity instead by eliminating the gaps between movements; the *Lobgesang* contains both unifying devices. The first movement is linked to the second with a recitative-like passage for the clarinet which emphasizes bar 2 of the cyclic theme. This second movement derives much of its enchanting quality from the unusual emphasis on octave doubling, violin and cello alternating with oboe and bassoon almost throughout. Its 'trio' section consists of a Chorale which starts rather like *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* but is in fact the composer's invention. The rather half-hearted use of the cyclic theme as a countersubject (oboes, bars 455 and 477; oboes and clarinets, bar 466) looks like an afterthought and may have been among the 'improvements' mentioned in the letter to Klingemann. The movement is notable for one of Mendelssohn's surprisingly free recapitulations; indeed the last section is not really a recapitulation at all though it has the satisfying effect of one. The start of the slow movement, as also its *religioso* marking, suggest some kind of church ceremony. Mendelssohn links his Cantata-Finale to this slow movement by starting it in the same key,<sup>8</sup> D, and by developing its restless accompaniment figure (violins, bar 595ff) against a return of the cyclic theme.

The various sections of the Finale are similarly linked, the first five running into each other without any gaps. The cyclic theme is prominent in No. 2 (bars 64-9 are very similar to bars 16-21 of the first movement), and its second bar is frequently repeated in No. 2½, for instance in the vocal line at bars 4, 8, 12 etc. No. 5, 'I waited for the Lord', has always been especially popular in Britain, being often sung on its own. In his review of the first performance Schumann described how, at the end of this duet, 'a whisper rustled through the entire congregation, which in a church means more than loud applause in a concert-hall'. Mendelssohn originally wrote it for two tenors. No. 6, the so-called 'Watchman Scene', is unexpectedly operatic. Mendelssohn saw the invention of printing as a victory of light over darkness and the words of Nos. 6 and 7 as symbolic of the situation in Gutenberg's day. The orchestral question in No. 6 (bar 82 etc) may owe something to the question in the Finale of Beethoven's last String Quartet, Op. 135 – they are alike in both inflection and rhythm – and it in turn may have influenced the 'Schicksalkunde' *leit-motif* in Wagner's *Ring* which when we first hear it in Act II of *Die Walküre* is also repeated ever a tone higher. At the end of the Watchman Scene the soprano soloist anticipates the main theme of the following chorus, in which there is an almost Wagnerian emphasis on the brass. No. 8 is

<sup>8</sup> Compare the start of the slow movement of the *Scotch* Symphony. Early Novello vocal scores end the *Lobgesang* slow movement with the words 'Attacca Chorus', which probably derive from the first version. Perhaps Mendelssohn came to realise that the audience needed a brief gap somewhere in the work. The words do not occur in the full scores.

## VI

based on Johann Crüger's well-known hymn-tune, 'Nun danket alle Gott'. This had local associations for Crüger had published it in Leipzig in 1649 among his *Geistliche Kirchen-Melodien*, a very popular work sometimes reprinted as *Praxis Pietatis Melica*. Bach used some of the tunes; 'Nun danket alle Gott' is one of his '18' Chorale Preludes for organ. Mendelssohn's accompaniment at the repeat is both charming and unusual in requiring woodwind without bassoons and timpani without brass. The duet which follows is coloured by the emphasis on the lower strings. In bars 51-3 the reference to 'Nacht' prompted Mendelssohn to introduce a veiled reminiscence of the phrase about night in the Watchman Scene (bars 90-94); Nos. 6 and 9, it will be remembered, were both written at the same time during the revision of the *Lobgesang*. The last chorus consists of two powerful fugues. The first is in G minor, a key much favoured in this work; the other restores the starting key, B flat. At the very end the cyclic theme returns (cf. No. 2 bars 44-9).

The orchestral movements play for about twenty-six minutes, the Finale for about forty-four, making seventy in all. Three soloists are required, two sopranos and a tenor. Mendelssohn dedicated the work to 'Seiner Majestät,/dem König von Sachsen . . .' In the Complete Works full score they added his name, Friedrich August.

Roger Fiske

# FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

## Sinfonie Nr. 2, Op. 52

### Lobgesang

1840 beging Deutschland die Vierhundertjahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst durch Johann Gutenberg. Obwohl angenommen wird, dass diese Erfindung in Strassburg gemacht wurde, war Leipzig doch das Zentrum des Buchhandels, und daher sah sich die Stadt gerechtfertigt, die Organisation des Hauptteils der Festlichkeiten zu übernehmen. Lortzing komponierte eine Oper über Hans Sachs, und Mendelssohn schrieb zwei Werke, ein unbedeutendes, den *Festgesang*,<sup>1</sup> und eines seiner Hauptwerke, den *Lobgesang*. Letzteres war die vierte grosse Sinfonie, die er bisher vollendet hatte. Sie galt jedoch für ihn als seine zweite, weil er stets die *Reformationssinfonie* als misslungen und nicht druckbar, ansah, und die *Italienische Sinfonie* als eine Komposition, an der immer noch weitere Revisionen nötig waren.

Der *Lobgesang* hat mit Beethovens Neunter Sinfonie die drei Orchestersätze, denen ein langes Finale mit Chor folgt, gemeinsam; sonst lag aber keine Beziehung zu diesem Werk in der Absicht des Komponisten. Mendelssohn schrieb an Karl Klingemann am 21. Juli 1840, dass erst die Instrumente das Lob auf ihre Weise singen würden, und dann der Chor und die Einzelstimmen. Die Orchestersätze waren aber wahrscheinlich schon vor Erhalten des Auftrags für die Gutenberg-Festlichkeiten geplant worden, also zu einer Zeit als Mendelssohn noch nicht an einen Schlusschor gedacht hatte. In einem an Ferdinand Hiller im Juli 1838 geschriebenen Brief erwähnt er eine Sinfonie in B-Dur, die er, wie er sagte, im Kopf hatte, und Schumann schrieb in seiner Rezension der Uraufführung in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, dass die gesungenen Stimmen vermutlich einem nachträglichen Einfall zu verdanken wären.

Diese Uraufführung fand am 25. Juni 1840 in der Leipziger Thomaskirche unter Mendelssohns Leitung statt. Die Anzahl der Teilnehmer im Chor und im Orchester belief sich auf ungefähr 500, und auf dem Programm standen ausserdem Webers *Jubelouvertüre* und Händels *Dettinger Tedeum*. Für den 23. September war eine Aufführung in Birmingham geplant, und in dem erwähnten Brief an Klingemann schrieb Mendelssohn, dass er den Text von einem Engländer in Leipzig übersetzen liess, ihn aber Klingemann zur Durchsicht unterbreiten wollte. Das ganze Werk beschrieb er als eine ‚Symphonie-Kantate‘ und äusserte die Hoffnung, dass ihm in England der Titel *Song of Praise* gegeben würde, jedoch keinesfalls *Hymn*. Leider wurde Mendelssohn in diesem Sommer krank, und der später als Londoner Musikverleger recht bekannte Alfred Novello machte sich über das Ausbleiben des Materials für die Aufführung in Birmingham derartige Sorgen, dass er nach Leipzig eilte, die englische Bearbeitung des Texts selbst übernahm und schon nach wenigen Tagen mit der Partitur wieder in London eintraf. Moscheles dirigierte die Vorbereitungsproben in London, aber Mendelssohn kam rechtzeitig an, um die Aufführung in Birmingham zu leiten, die mit Begeisterung aufgenommen wurde.<sup>2</sup>

Doch Mendelssohn war mit seiner Musik nicht zufrieden, und am 27. November hatte er schon eine bearbeitete Fassung produziert, die am 3. Dezember in Leipzig, sowie 1841 im Rahmen der Festspiele in Gloucester, aufgeführt wurde. Unter anderem nahm er die

<sup>1</sup> ‚Gutenberg, der deutsche Mann‘ heisst es in einem der Chöre; in England wird diese Melodie mit den Worten, Hark, the herald angels sing‘ gesungen

<sup>2</sup> Die Solisten waren Mme. Caradori-Allan, Mrs Knyvett und John Braham, der damals ungefähr 66 Jahre alt gewesen sein muss. Wie es zu jener Zeit immer noch üblich war, wurde die Altstimme im Chor von Männern gesungen.

## VIII

folgenden Änderungen vor:

1. Er ‚verbesserte‘ die drei sinfonischen Sätze, wie er Klingemann in einem Brief vom 18. November 1840 mitteilte, aber er gab diese Verbesserungen nicht im einzelnen an.
2. Er halbierte die Notenwerte im Allegro des ersten Satzes, wie auch in Nr. 2 und Nr. 10; halbe Noten im 2 Takt wurden zu Vierteln im 4 Takt.
3. Er schrieb drei neue Teile mit Gesang, und zwar die Nummern, 3, 6 and 9 in der vorliegenden Ausgabe, anscheinend in der Absicht, in seinem überschwenglich preisenden Finale mehr Gegensätze zu schaffen, und seinem Tenorsolisten mehr zu singen zu geben. Nr. 9, ein Duett für Sopran und Tenor, trat anstelle der gestrichenen Tenorarie.
4. Er fügte die Orgelstimme in den Nummern 2, 7, 8 und 10 hinzu.

Breitkopf & Härtel hatten schon mit dem Druck der ersten Fassung den Anfang gemacht und mussten neu beginnen. Eine weitere Partitur erschien 1875 im Rahmen der gesammelten Werke, und diese Partitur wird noch heute benutzt.

Novello liess keine Zeit verstreichen, um einen Klavierauszug herauszugeben: das vierhändige Arrangement der Orchestersätze stammte von Mendelssohn selbst, und er enthielt sowohl den deutschen Text wie auch Nouvellos englische Bearbeitung. Der *Lobgesang* war in ganz Grossbritannien während der übrigen Jahre des neunzehnten Jahrhunderts sehr beliebt. Auszüge für Orgel allein, ja sogar für Geige und Klavier wurden herausgegeben, und die Chöre erschienen 1876 in Solmisation notiert und auf wallisisch im Jahre 1949.

Der deutsche Text stammte aus Luthers Übersetzung des alten Testaments und ist daher Prosa. Anscheinend hat Mendelssohn selbst die Auswahl getroffen.<sup>3</sup> Während der Komposition der *Reformationssinfonie* waren Mendelssohns Gedanken häufig mit Luther beschäftigt gewesen. Für den *Lobgesang* wählte er nicht nur den Text sondern schrieb auch oben auf das Titelblatt:

Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des der sie geben und geschaffen hat – Dr. M. Luther

Wie das Oratorium *Paulus* (1836) wird heute der *Lobgesang* viel weniger geschätzt, als es während des neunzehnten Jahrhunderts der Fall gewesen war. Die Wächterszene, Nr. 6, wird allgemein von Hörern gut aufgenommen, die anderen Teile nur von einigen. Das zweite Thema des ersten Satzes ist als dem in Beethovens Klaviersonate in B-Dur, Op. 22, zu ähnlich kritisiert worden, und die Kritik fand auch den Anfang des dritten Satzes zu scheinheilig. Ein Fehler, der schwerer wiegt, ist das Fehlen einer überzeugenden einheitlichen Form in dem antologieartigen Text des Kantate-Finales. Das Werk ist jedoch als Ganzes im Gefühlsausdruck stark und in der Struktur interessant. . . . ‚weil mir jetzt das Stück ans Herz gewachsen ist.‘, schrieb Mendelssohn an seinen Bruder Paul.<sup>4</sup> Es ist an der Zeit, das Werk neu zu bewerten.

Der *Lobgesang* beginnt mit einem zweitaktigen Thema, das den ersten Satz beherrscht, kurz im zweiten wiederkehrt und im Finale im Vordergrund steht. Sir George Grove meint, ‚diese (bei Mendelssohn beliebte) Wendung . . . stellt die Intonation des zweiten Tons im Magnifikat dar‘,<sup>5</sup> aber Edward Dannreuther beschrieb es ein halbes Jahrhundert später als, die Intonation des achten Tons, wie er im Magnifikat gesungen wird.<sup>6</sup> Eric Werner gibt keinen gregorianischen Ursprung für diese Phrase an, obwohl er den recht ähnlichen Anfang der *Reformationssinfonie* als ‚eine beliebte Wendung Mendelssohns‘ beschreibt und

<sup>3</sup> Zum Beispiel beginnt und endet das Finale mit einer Vertonung des letzten Verses des 150. Psalms. Nr. 2½ ist eine Vertonung des 130. Psalms, V. 1-2, und die zweite Hälfte der Wächterszene beruht auf dem Buch Josua, XXI, V. 11-12.

<sup>4</sup> 20. November 1840

<sup>5</sup> *Grove's Dictionary*, erste Ausgabe (1879), der Artikel über ‚Lobgesang‘

<sup>6</sup> *Oxford History of Music* (1931), VI, 160

sie vom ‚Magnifikat im dritten Ton‘ ableitet.<sup>7</sup>

**Andante**

Vla.  
p Vc.      etc.  
Cb.

Es mag sein, dass Mendelssohn in diesem Werk versucht hat, die alte Religion mit der neuen zu kontrastieren. Weniger leicht lässt sich erklären, warum er den gregorianischen Gesang als Stil gewählt hat, um Johann Gutenberg musikalisch zu feiern; hätte er es aber wirklich getan, so gibt es wohl kaum einen Grund festzustellen, an welche der sehr ähnlichen Intonationen im Magnifikat er dabei gedacht hat. Es folgt, als ein Beispiel, die ‚feierliche‘ Fassung des zweiten Tons, wie er im *Liber usualis* steht, hier aber transponiert ist:

Mag - ni - fi - cat —

Wie sowohl Grove als auch Werner zu verstehen geben, hat Mendelssohn gewiss eine Vorliebe für positive Melodien gehabt, die auf der Dominante beginnen und über die Sexte, oder in deren Nähe, ansteigen, ohne den Leitton zu berühren. Weitere Beispiele sind im ersten gesungenen Thema seines 42. *Psalms* (Op. 42, 1837) und ganz am Ende seiner *Schottischen Sinfonie* zu finden (Op. 56, 1842).

Mendelssohn hat die zyklische Form mit Erfolg in einer Reihe seiner frühen Meisterwerke, wie z.B. im Streichquartett in A-Moll (Op. 13), benutzt, doch nie mehr nach dem *Lobgesang*. Anstelle der zyklischen Form hatte er begonnen eine einheitliche Form dadurch zu erzielen, dass er die Pausen zwischen den Sätzen unterdrückte. Im Lobgesang sind beide Arten von Vereinheitlichung angewendet worden. Der erste Satz ist mit dem zweiten durch eine rezitativartige Passage für Klarinette verbunden, die den zweiten Takt des zyklischen Themas betont. Dieser zweite Satz verdankt sein bezauberndes Wesen zum grossen Teil einem ungewöhnlichen Hervorheben der Verdopplung in der Oktave, bei welcher Geige und Cello einerseits, mit Oboe und Fagott andererseits, fast durchweg abwechseln. Sein ‚Trioteil‘ besteht aus einem Choral, der ähnlich wie *Allein Gott in der Höh’ sei Ehr* anfängt, aber in Wirklichkeit vom Komponisten erfunden ist. Die nicht recht überzeugte Anwendung des zyklischen Themas als Kontrasubjekt (Oboen in den Takten 73 und 95; Oboen und Klarinetten in Takt 84) sieht wie ein nachträglicher Einfall aus und mag unter die ‚Verbesserungen‘ zu zählen sein, die in dem Brief an Klingemann erwähnt werden. Der Satz ist wegen einer der überraschend freien Reprisen Mendelssohns bemerkenswert, ja der letzte Teil ist sogar nicht einmal eine wirkliche Reprise, obgleich er die befriedigende Wirkung einer solchen hat. Der Anfang des langsamen Satzes, wie auch seine Bezeichnung *religioso*, deuten auf eine Art von kirchlicher Zeremonie. Mendelssohn verbindet sein Kantate-Finale mit diesem langsamen Satz, indem er in der gleichen Tonart, D-Dur, beginnt,<sup>8</sup> und die unruhige Begleitungsfigur (Geigen, Takt 36ff.), die gegen das zyklische Thema auftritt, entwickelt.

<sup>7</sup> Mendelssohn von Eric Werner (New York 1963, übersetzt von Dike Newlin), 216

<sup>8</sup> Man vergleiche damit den Anfang des langsamen Satzes der *Schottischen Sinfonie*. In den früheren Klavierauszügen von Novello stehen am Ende des langsamen Satzes im *Lobgesang* die Worte, *Attaca Chorus*, was vermutlich aus der ersten Fassung stammt. Vielleicht hatte Mendelssohn eingesehen, dass dem Publikum irgendwann in diesem Werk eine kleine Pause gönnt werden müsste. Jedenfalls stehen diese Worte nicht in den Partituren.

Die verschiedenen Teile des Finales sind auf ähnliche Weise miteinander verbunden, und die fünf ersten folgen ohne Unterbrechung aufeinander. Das zyklische Thema wird in Nr. 2 betont (Takt 64-9 sind den Takten 16-21 im ersten Satz sehr ähnlich), und sein zweiter Takt wird häufig in Nr. 2½ wiederholt, wie, zum Beispiel, in der Gesangstimme in den Takten 4, 8, 12 usw. Nr. 5, ‚Ich harrete des Herrn‘, ist in Grossbritannien immer sehr beliebt gewesen und wird oft allein gesungen. Schumann berichtete in seiner Rezension der Uraufführung wie, am Schluss dieses Duetts ein Flüstern durch die ganze Gemeinde rauschte, und er fügte hinzu, dass dies in einer Kirche mehr bedeutete als lauter Applaus in einem Konzertsaal. Ursprünglich hatte Mendelssohn dieses Duett für zwei Tenöre geschrieben. Nr. 6, die sogenannte ‚Wächterszene‘, ist überraschend opernhafte. Mendelssohn sah die Erfindung der Buchdruckerkunst als einen Sieg des Lichts über die Dunkelheit an, und der Text der Nummern 6 und 7 schien ihm symbolisch für die Zustände zu Gutenbergs Lebzeiten. Der Gedanke der Fragestellung des Orchesters in Nr. 6 (Takt 82 usw.) mag in gewisser Beziehung der Frage im Finale von Beethovens letztem Streichquartett, Op. 135, zu verdanken sein – sie sind einander in der Modulation der Stimme und im Rhythmus ähnlich – und sie mag wiederum das Leitmotiv der ‚Schicksalskunde‘ in Wagners *Ring* beeinflusst haben, das zuerst im zweiten Akt der *Walküre* auftritt und ebenfalls immer um einen Ton höher wiederholt wird. Am Ende der Wächterszene nimmt der Sopran das Hauptthema des folgenden Chors vorweg, in dem das Blech eine fast wagnerische wichtige Rolle spielt. Nr. 8 beruht auf Johann Crügers bekanntem Choral. ‚Nun danket alle Gott‘, der mit lokalen Interessen verbunden war, denn Crüger gab ihn 1649 in Leipzig im Rahmen seiner *Geistlichen Kirchen-Melodien* heraus, einem sehr beliebten Werk, das zuweilen als *Praxis Pietatis Melica* nachgedruckt worden ist. Bach selbst verwendete einige dieser Melodien; ‚Nun danket alle Gott‘ ist eins seiner ‚18‘ Choralvorspiele für Orgel. Mendelssohns Begleitung ist bei der Wiederholung so bezaubernd wie ungewöhnlich, da sie für Holzbläser ohne Fagotte und Pauken ohne Blech gesetzt ist. Das folgende Duett erhält seine Tonfarbe durch das Hervorheben der tieferen Streicher. Die Erwähnung des Wortes ‚Nacht‘ gab Mendelssohn den Anlass, verschleiert an die Phrase mit der Nacht in der Wächterszene zu erinnern (Takt 90-94). Die Nummern 6 und 9 wurden beide, wie schon gesagt, zur gleichen Zeit, während der Revision des *Lobgesangs* geschrieben. Der letzte Chor besteht aus zwei mächtigen Fugen. Die erste steht in G-Moll, einer Tonart, der in diesem Werk oft der Vorzug gegeben wird; die zweite geht auf die Anfangstonart, B-Dur, zurück. Ganz am Ende erscheint noch einmal das zyklische Thema (vgl. Nr. 2, Takt 44-9).

Die Spielzeit der Orchestersätze dauert ungefähr sechsundzwanzig Minuten, das Finale ungefähr vierundvierzig, das heisst, die Gesamtdauer ist siebzig Minuten. Das Werk hat drei Solisten, zwei Soprane und einen Tenor. Mendelssohn widmete es ‚Seiner Majestät,/ dem König von Sachsen . . .‘ In der in den gesammelten Werken erschienen Partitur wurde sein Name, Friedrich August, hinzugefügt.

Roger Fiske  
Deutsche Übersetzung Stefan de Haan

## Editorial Notes

- 1 114 Str (not VI I): *cresc.* has been moved from start of b115 to accord with b116  
 381 In his piano duet arrangement Mendelssohn has *pp* for the tune; in b382 nn3-6  
 and nn8, 9 are slurred and *cresc.* rises to nn 4, 5. Afterthoughts?  
 479 Realising the awkwardness in the tune, Mendelssohn kept the top line in his  
 piano duet version to E throughout the bar. Some conductors make Fl I (and  
 Cl I?) end the bar on F sharp in octaves with the oboes  
 576 Fl I/Cl I: here and in b578 nn2, 3 should perhaps be slurred as in all similar  
 passages in the movement and as in these bars in the pf. duet version
- 2 43 Sop: F seems better than G for 'has'; cf. Fl I, Cor I, VI II  
 54 Woodwind staccato editorial; cf. bb56, 57 etc  
 144 Chorus: English vocal scores have *p* on 4th beat and perhaps full scores should  
 too. As in No. 5 'Tutti' presumably implies the soloist need not sing, 'Solo' that  
 she must  
 167 Str: perhaps a *cresc.* is needed, as in the woodwind parts
- 3 8 English vocal scores have impossible underlaying for the translation; what  
 appears in this score must surely have been the intention
- 5 62 Slurs inconsistent; perhaps those for Cl & Cor are correct. And see bb22 & 30  
 78 Str: random staccato dots (see also bb80, 87, 93 etc) must imply that all  
 repeated semiquavers should be staccato
- 6 82 Here and in b102 Mendelssohn leaves the dynamics to the singer  
 126 'Pause' denotes a silence between the tenor's last note and the Sop entry
- 7 1 Mendelssohn clearly wanted each horn part doubled  
 27 Altos: n3 G in previous editions, but it cannot be right
- 8 1 Some editions assume a mistake for crotchet =84, but the marking at b16 shows  
 that the quaver is right; Mendelssohn wanted a very slow tempo  
 46 Violas: previous full score show *pp* on 4th beat, but they cannot earlier in the  
 bar have been meant to sound louder than the cellos
- 9 1 Underlaying in English vocal scores has been corrected in line with b5 etc  
 18-19 English vocal scores have 'ever thy praise, O God', which is not sense
- 10 24 Tbn II: previous full scores have F a third higher; it can hardly be right  
 70 Editorial staccato dots added to Fg & Str in line with b62  
 121 Str: all quavers from here on must be staccato; later slurs are a cancellation  
 158-9 VI I/Vla: editorial slurs and staccato dots added in line with VI II; in per-  
 formance more would be needed hereabouts

Roger Fiske



## CONTENTS

No.		Page
1.	SINFONIA	
	Maestoso con moto – Allegro .. .. .	1
	Allegretto un poco agitato .. .. .	50
	Adagio religioso .. .. .	63
2.	CHORUS: Alles was Odem hat .. .. . <i>All men, all things</i>	72
2½.	SOPRANO SOLO & WOMEN'S CHORUS: Lobe den Herrn .. .. . <i>Praise thou the Lord</i>	104
3.	TENOR SOLO: Saget es . . . Er zählet unsre Thränen .. .. . <i>Sing ye praise . . . He counteth all your sorrows</i>	113
4.	CHORUS: Sagt, es, die ihr erlöset seid .. .. . <i>All ye that cried unto the Lord</i>	117
5.	DUET (TWO SOPRANOS) & CHORUS: Ich harrete des Herrn .. .. . <i>I waited for the Lord</i>	128
6.	TENOR SOLO: Stricke des Todes hatten uns umfassen .. .. . <i>The sorrows of death had closed all around me</i>	145
7.	CHORUS: Die Nacht ist vergangen .. .. . <i>The night is departing</i>	155
8.	CHORAL: Nun danket Alle Gott .. .. . <i>Let all men praise the Lord</i>	186
9.	DUET (SOPRANO & TENOR): Drum sing' ich mit meinem Liede .. .. . <i>My song shall alway be thy mercy</i>	194
10.	CHORUS: Ihr Völker! bringet her dem Herrn .. .. . <i>Ye nations, offer to the Lord</i>	202

'Lobe den Herrn' is not numbered separately in the old full scores but should have been. The different tempo, different scoring and the introduction of the solo voice make it as individual a movement as Nos. 3, 4, or 5. '2½' is to be found in all Novello vocal scores including the first.

*'Lobe den Herrn' ist in den alten Partituren nicht besonders numeriert worden, sollte es aber sein. Das verschiedene Tempo, die verschiedene Instrumentierung und die Einführung der Solostimme gestalten diesen Satz als ein Stück, das ebenso eigenständig ist wie die Nummern 3,4 oder 5. Nr. 2½ steht in allen von Novello herausgegebenen Klavierauszügen, einschliesslich dem ersten.*

## ORCHESTRA

2 Flutes

2 Oboes

2 Clarinets

2 Bassoons

4 Horns

2 Trumpets

3 Trombones

Timpani

Organ

Strings

# SYMPHONY No. 2

## Lobgesang

### No.1 Sinfonia

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Op. 52  
1809-1847

Maestoso con moto  $\text{♩} = 96$

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti (Bb)  
2 Fagotti  
(F) I  
4 Corni II  
(Bb) III  
IV  
2 Trombe (Bb)  
Alto I a2  
Tenore II f  
3 Tromboni f  
Basso III f  
Timpani  
Maestoso con moto  $\text{♩} = 96$   
Violino I f  
Violino II f  
Viola f  
Violoncello f  
Contrabasso f

11

Fl.

Ob.

Cl. (Bb)

Fg.

(F) I II

Cor.

(Bb) III IV

Tr. (Bb)

I II

Tbni.

III

Timp.

I VI.

II

Vla.

Vc.

Cb.

*f* *p* *ff* *sf* *a2* *tr* *tr tr*

22 Allegro  $\text{♩} = 160$

Fl. *ff* *p* *sf* *sf*

Ob. *ff*

Cl. (Bb) *ff* *fp* *p*

Fg. *ff* *p*

(F) I II *ff* *p*

Cor. (Bb) III IV *ff* *p*

Tr. (Bb) *ff*

Tbni. I II

III

Timp. *ff*

Allegro  $\text{♩} = 160$

I VI. *ff* *p* *sf* *sf* *p*

II VI. *ff* *p* *sf* *p*

Vla. *ff* *p* *sf* *p*

Vc. *ff* *p* *sf* *p*

Cb. *ff* *p*

31

Fl.

Ob.

Cl. (Bb)

Fg.

(F) I II

Cor.

(Bb) III IV

Tr. (Bb)

Tbni. I II III

Timp.

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

*cresc.*

*sf*

*f*

*p*

*a2*

*1*

39

Fl. *p* *cresc.* *f* *sf p* *sf*

Ob. *cresc.* *a2* *cresc.* *f* *fp*

Cl. (Bb) *1* *cresc.* *cresc.* *f*

Fg. *cresc.* *cresc.* *sf* *f*

(F) I *a2* *f*

Cor. (Bb) III/IV *f*

Tr. (Bb) *p* *cresc.* *f*

Tbni. I II III

Timp. *tr* *p* *cresc.* *f*

I *cresc.* *cresc.* *f* *sf p* *sf*

VI. I *cresc.* *cresc.* *f* *sf p*

VI. II *cresc.* *cresc.* *f* *sf p*

Vla. *cresc.* *cresc.* *f* *sf p*

Vc. *p* *cresc.* *sf* *f* *sf p*

Cb. *p* *cresc.* *sf* *f*

46

Fl. *sf sf p cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. (Bb) *p cresc.*

Fg. *a2 p cresc.*

(F) I II

Cor.

(Bb) III IV *p*

Tr. (Bb)

I II

Tbni. III

Timp.

I *sf sf p cresc.*

VI. II *sf p cresc.*

Vla. *sf p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

54

Fl. *sf* *f* *sf*

Ob. *sf* *f* *sf*

Cl. (Bb) *sf* *f* *sf*

Fg. *sf* *f*

(F) I II *f*

Cor. (Bb) III IV *f* *a2*

Tr. (Bb) *f* *a2*

Tbni. I II III

Timp. *f* *tr*

I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*



